



Filosofia, Arte, Riconoscimento

Annual peer-reviewed scholarly journal

4/2025

03



FILOSOFIA, ARTE, RICONOSCIMENTO

Rivista annuale
Numero quattro
4/2025

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 2025

**In copertina: Orsola Rignani, *DIS#2*, tecnica mista su tela,
2025, cm 120x100**



«*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, Andrés Calderón Ramos, 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, Letizia Masia.

METAXY JOURNAL
 Filosofia, Arte, Riconoscimento
 Rivista annuale
 Numero Quattro, 2025

SOMMARIO / SUMMARY

SAGGI / ARTICLES:

10 R. Rezzesi, *Arte, persona e comunione: l'estetica personalista di Emmanuel Mounier*

31 S. Pierosara, *Narrarsi da estranei. Per un'etica del decentramento*

54 M. Hampe, O. Del Fabbro, *State of Nature – War against Nature. Bruno Latour's Hobbesianism*

88 F. Patrone, *Tra frontiera e dialogo, appunti da e per un'autobiografia lahbabiana*

118 J. D. E. Ramos, *From the celestial light to architecture: light and shadow as variables of the spiritual experience of architectural astronomical heritage*

147 A. Guzzetti, *L'arte, l'uomo e Dio: l'epifania iconografica quale autentico spazio di relazione intermondana nel pensiero di Pavel A. Florenskij*

174 J. Ceccon, *L'erotica dell'arte di Susan Sontag: estetica della superficie e sguardo cinematografico*

203 D. Vincenti, *Maine de Biran e la percezione dello spazio. Il ruolo del tatto e del senso muscolare*

243 N. Isar, *Chiasmus in Chorology – Encounter in the Interval. A Choral Interface of Heuristic Coincidence and Transparency*

NOTE E RECENSIONI / BOOK REVIEWS

283 O. Rignani, *Un supplemento di corpo per tempi/spazi più-che-umani? Note/riflessioni da un Seminario di Studi*

287 P. Valore, *Ontologie del Domani: "Social Ontology Faces the Future"*

SAGGI / ARTICLES

Arte, persona e comunione: l'estetica personalista di Emmanuel Mounier

*Riccardo Rezzesi**

Abstract: Questo contributo indaga il nesso intrinseco tra arte e persona nell'orizzonte del pensiero personalista di Emmanuel Mounier, per il quale l'esperienza estetica non è un ambito separato, ma una dimensione costitutiva della vita personale e comunitaria. L'artista, attraverso l'atto creatore, testimonia la tensione dell'essere-persona verso l'alterità e la trascendenza. L'esperienza estetica appare come esperienza relazionale e personalizzante, in cui gratuità e dono di sé si traducono in resistenza spirituale all'ordine impersonale promosso dalla cultura moderna, capitalista e individualista. L'artista, portatore di una "coscienza inquieta", diviene protagonista, motore, di una "rivoluzione personale e comunitaria" che mira alla "liberazione" dell'umano da ogni forma di alienazione materiale e spirituale. Il saggio cerca così di mostrare come l'arte, per Mounier, sia insieme *vocation* e *engagement*, abitando la soglia fra unicità e comunione, persona e comunità, azione e cotemplazione, immanenza e trascendenza. In tal modo, l'estetica personalista dischiude un'etica della creazione e un'antropologia della relazione, nelle quali la *vie en poésie* diventa gesto di comunione universale e promessa di umanizzazione della società.

Keywords: Emmanuel Mounier; Estetica personalista; Arte; Persona; Comunione.

* rezzesi@univ-catholyon.fr

Abstract: This paper examines the intrinsic connection between art and the person in Emmanuel Mounier's personalist philosophy, where aesthetic experience is not a separate domain but an essential dimension of personal and communal life. Through the creative act, the artist bears witness to the human person's orientation toward otherness and transcendence. Aesthetic experience is thus relational and personalizing: gratuitousness and self-giving function as spiritual resistance to the impersonal order fostered by modern, capitalist, and individualist culture. Animated by a "restless conscience," the artist becomes both witness and agent of a personal and communal revolution that seeks to free the human being from material and spiritual alienation. Accordingly, art is at once vocation and commitment, dwelling at the threshold between uniqueness and communion, person and community, action and contemplation, immanence and transcendence. Personalist aesthetics thereby unfolds as an ethics of creation and an anthropology of relation, in which "life in poetry" becomes a gesture of universal communion and a principle of social humanization.

Keywords: Emmanuel Mounier; personalist aesthetics; art; person; communion.

1. Introduzione

Difficile, anzi impossibile, separare, nell'ottica di un *pensare personalista*, arte e persona. Pensare l'arte significa pensare l'essere-persona e interrogare le dinamiche dell'esistenza personale rinvia al ruolo e ai luoghi dell'esperienza estetica. L'arte, nella sua accezione più autentica e profonda, si offre ad una lettura relazionale. L'arte è parola e relazione (relazioni), aprendo ai processi complessi del riconoscimento dell'essere umano come fenomeno impermeabile a ogni facile riduzionismo: l'umano è spesso *altro da sé*, scoperta dell'altro, dell'alterità, nel cuore stesso di un'intimità a tratti insondabile. L'arte è incontro, a volte scontro: scontro con il "già detto" e il "già visto", nel tentativo di "dire" e "vedere" ciò che una società indifferente nasconde dietro le apparenze e le abitudini.

Ecco, nell'insistere sul "cuore relazionale" della creazione artistica, Emmanuel Mounier e il personalismo – di cui il fondatore della rivista *Esprit* è, senza alcun dubbio, l'esponente più rappresentativo e incisivo –, hanno da dirci molto sul rapporto stringente tra arte, artista e comunità, a partire da una filosofia della persona che è, fin da subito, una filosofia sociale, una filosofia del "vivere insieme", all'insegna del bene comune. "Comune" non solo (e non tanto) perché di tutti, ma perché tutti, nessuno escluso, partecipano alla sua costruzione o portano, almeno in parte, il pesante fardello della sua compromissione. In questo, l'arte e gli artisti non possono che giocare un ruolo decisivo, rifiutandosi di aderire al «disordine stabilito» dal capitalismo liberale, dal «regno del denaro» che fa dell'umano una merce da (s)vendere e della società il semplice incontro degli interessi privati. L'artista getta uno sguardo severo sul mondo rassicurante dell'individuo borghese, ne disvela le contraddizioni e si fa

Arte, persona e comunione. Riccardo Rezzesi

portavoce di una «coscienza rivoluzionaria», grazie a un'opera incessante di testimonianza. La sua opera testimonia un'inquietudine che l'intellettuale (o il pensatore *stricto sensu*) cercherà faticosamente di tradurre in principi, idee e concetti. Detto altrimenti, la creazione artistica partecipa, stando ai termini di Mounier, alla «rivoluzione personale», facendone emergere l'urgenza e l'esigenza in una data società e in un preciso momento storico. In una civiltà che mette a rischio la dignità, non negoziabile, della persona, il "gesto artistico" ci invita instancabilmente a rimettere l'essere umano al centro delle nostre preoccupazioni : sociali, politiche ed economiche. Chiamiamo «révolution personnelle», scrive Mounier,

cette démarche qui naît à chaque instant d'une prise de mauvaise conscience révolutionnaire, d'une révolte d'abord dirigée par chacun contre soi, sur sa propre participation ou sa propre complaisance au désordre établi, sur l'écart qu'il tolère entre ce qu'il sert et ce qu'il dit servir – et qui s'épanouit au second temps en une conversion continuée de toute la personne solidaire, paroles, gestes, principes, dans l'unité d'un même engagement¹.

Nella ricerca di quest'unità d'intenti e d'impegno contro ogni forza impersonale che cerca di asservire la persona umana, si comprende il senso che Mounier attribuisce allo slancio rivoluzionario che gli artisti possono imprimere. Certo, non tutti gli artisti riescono a preservare questo slancio di fronte alle tentazioni del mondo capitalista. La tentazione di vendersi per vendere è sempre dietro l'angolo, preferendo

¹ E. Mounier, *Refaire la renaissance*, Éditions du Seuil, Paris 2000 [1961], p. 208.

Arte, persona e comunione. Riccardo Rezzesi

incontrare i “gusti del momento” piuttosto che sconvolgere le “cattive abitudini” di pubblico e critica. Ora, un’artista e un’arte d’ispirazione personalista non possono che essere attraversati da una «coscienza inquieta» e da un’insoddisfazione radicale nei confronti dello “stato delle cose”. Se così non fosse, l’artista rischierebbe di servirsi della propria arte per asservirla alla «tirannia del denaro», elemento distintivo della cultura individualista moderna:

en réduisant l’homme à une individualité abstraite, sans vocation, sans responsabilité, sans résistance, l’individualisme bourgeois est le fourrier responsable du règne de l’argent, c’est-à-dire, comme le disent si bien les mots, de la société anonyme des forces impersonnelles².

Di fronte a questa tirannia, l’impegno del movimento personalista deve essere teso, sostiene il pensatore originario di Grenoble, a tenere in vita la fiamma, ravvivando e, se necessario, risvegliando le «forze spirituali» che si pongono a difesa dell’essere-persona, nel cuore stesso della società moderna: una società anonima e impersonale, popolata da individui fortemente atomizzati. Denunciando la mercificazione della società, l’arte s’impone come una forza personalizzante; l’arte delinea, innanzitutto, lo spazio e il tempo della *gratuità* come aspetti centrali, non trascurabili, dell’esistenza personale, dell’essere e del diventare persona, sottraendo l’umano alle catene di una vita anonima e dunque mercificabile. Per questo, nel tentativo di «liberare l’umano da ogni forma di schiavitù» e di alienazione (materiale, morale, spirituale, etc.), la «rivoluzione personalista e

² Id., *Ecrits sur le personnalisme*, Éditions du Seuil, Paris 2000 [1961], pp. 22-23.

Arte, persona e comunione. Riccardo Rezzesi

comunitaria» fa appello anche alla creazione artistica, in qualità di «attività disinteressata», in cui l'essere-persona si esprime, si dona, si conosce e si riconosce, passando per la prova dell'alterità per poi aprirsi all'esperienza inesauribile della trascendenza³.

L'esperienza estetica, come espressione della *vita contemplativa*, è quindi un'esperienza essenzialmente personale, tappa essenziale del processo di personalizzazione di sé e della società nella sua globalità; rinvia non solo all'*etica*, come presa di consapevolezza del nostro coinvolgimento nel (dis)ordine del mondo, e alla *politica*, come impegno concreto per l'umanizzazione della società, ma anche a una *metafisica* della persona come «essere relazionale», che non è l'individuo auto-centrato, così come ci viene descritto dal pensiero egologico moderno, da Descartes e Locke in avanti. Per concludere quest'introduzione, una precisazione sembra doverosa: chi cercasse, negli scritti di Mounier, una teoria estetica sistematica, o un pensiero sistemico sull'arte, rischierebbe di rimanerne deluso. Mounier ci consegna – come lui stesso sottolinea tra le pagine del suo *Le personnalisme* (1950) – solo l'*esquisse* (una bozza) di un'estetica personalista, che ci aiuta nondimeno a indagare la natura profonda della *vita personale*: «la vie en poésie est un aspect central de la vie personnelle et devrait compter dans notre pain quotidien»⁴. L'arte alimenta uno sguardo realista, che comprende la persona come una realtà *sui generis* : l'in-oggettivabile per definizione, centro dinamico di una personalizzazione incessante di sé, della società e della storia.

³ Cf. *Ivi.*, «Manifeste au service du personnalisme», pp. 58-59.

⁴ *Id.*, *Le personnalisme*, PUF, Paris 2015 [1949], p. 100.

2. La persona e l'atto creatore

Per fare dell'arte un oggetto di studio, bisogna quindi partire dalla persona come non-oggetto, come soggetto creatore; prima di tutto, come soggetto che prende la parola, come creatore di senso. La persona non è l'individuo: su questa distinzione metafisica riposa la possibilità di costruire, coerentemente, un'estetica personalista. Se l'individuo si crede, illudendosi, all'origine del suo proprio essere, la persona è dono di sé, relazione a altro da sé, nell'orizzonte di un essere che trascende ogni tentativo di auto-affermazione; se l'individuo è immobile e focalizzato unicamente su di sé, la persona è movimento e tensione tra "fuori" e "dentro", incontro con il reale, mondo compreso, che è sempre ritorno a sé; se il valore dell'individuo è nel poter dire "io" (di kantiana memoria), la persona è libera e responsabile adesione a dei valori che vanno oltre sé, condizione di possibilità di un "Noi" (della comunità personale) che si misura con «l'apprentissage du prochain comme personne dans son rapport avec ma personne, ce que l'on a heureusement appelé l'*apprentissage du toi*»⁵.

La persona è così, secondo Mounier, non una parola tra tante; è un «nome», che forse meglio di altri, riesce a esprimere la globalità dell'essere umano, dai suoi condizionamenti storico-contingenti all'assolutezza della sua dignità spirituale. Dire «persona» è dire «le nom d'un effort pour dire de manière exacte la globalité de l'être humain, en montrant pourquoi les autres termes qu'on serait tenté de lui préférer aboutissent à des réductions, voire des mutilations

⁵ Id., *Refaire la renaissance*, cit., p. 75. Il riferimento [l'*apprentissage du toi*] è a Gabriel Marcel, *Journal métaphysique*, Gallimard, Paris 1997 [1927], corsivo mio.

Arte, persona e comunione. Riccardo Rezzesi

de la personne »⁶. Nel suo essere persona, l'essere umano non può essere ridotto né alla sola «conscience» («l'homme est un corps au même titre qu'il est esprit»)⁷ né all'ego («moi»), che s'impone alla coscienza come una «réalité figée», priva di capacità d'azione: «Je ne m'accomplis comme personne que du jour où je me donne aux valeurs qui me tirent au-dessus de moi»⁸. Tutt'altra cosa, di Mounier, quando ci troviamo di fronte al termine «Je», nell'accezione di soggetto; in questo caso, le "Je" designa una realtà che non si pone in contraddizione con i fondamenti dell'essere-persona. Anzi, si presenta come un *principe d'unità* (o meglio, di unificazione progressiva) che sta alla base della vita personale, conferendo una dimensione storica alla suo agire nello spazio... e nel tempo : «je ne commence à être une personne que du jour où se révèle à mes yeux la pression intérieure, puis le visage d'un principe d'unité où je commence à me posséder et agir comme je»⁹. La persona è dunque anche un soggetto, se intendiamo per soggetto un *modus* dell'essere spirituale, che rintraccia nel cuore stesso dell'essere-soggetto l'apertura verso una vita sovrarazionale:

Le sujet au sens où nous le prenons ici est le mode de l'être spirituel [...], le sujet est à la fois une détermination, une lumière, un appel dans l'intimité de l'être, une puissance de transcendement intérieur à l'être [...]. Sous son impulsion, la vie de la personne est essentiellement une histoire et une histoire irréversible¹⁰.

⁶ G. Coq, *Mounier. L'engagement politique*, Éditions Michalon, coll. «Le bien commun», Paris 2008, p. 18.

⁷ E. Mounier, *Le Personnalisme*, cit., « L'existence incorporée », pp. 24ss.

⁸ Id., *Ecrits sur le personnalisme*, cit., p. 49.

⁹ Id., *Refaire la renaissance*, cit., pp. 74-75.

¹⁰ Id., *Ecrits sur le personnalisme*, cit., p. 49.

La risposta all'appello dell'essere, tra le fila di un'intimità "non catalogabile", rimanda alla persona come singolarità unica, non riproducibile, ma che è nondimeno "chiamata" a trascendersi. Per essere se stessa, la persona non può che accogliere l'altro da sé, nella prospettiva di un «trascendimento di sé» che le impedisce di rimanere chiusa in se stessa. Trascendimento che assume i tratti di una triplice dialettica, che si concretizza in tre forme distinte ma complementari, in tre diverse direzioni. La persona si supera in se stessa (1), alla ricerca di un'unità mai del tutto definitiva; uscendo da se stessa (2) per potersi realizzare e costituire nelle relazioni con le altre persone; impegnandosi liberamente per la difesa e il sostegno di valori che la spingono oltre se stessa (3). In tal senso, la persona è *engagement*, presenza attiva di una *vocation*:

Ma personne est en moi la présence et l'unité d'une vocation intemporelle, qui m'appelle à me dépasser indéfiniment moi-même et opère, à travers la matière qui la réfracte, une unification toujours imparfaite, toujours recommencée, des éléments qui s'agitent en moi¹¹.

Ancora una volta, la persona si presenta come un essere mai pienamente soddisfatto di sé; un essere inquieto, che si scontra con la materialità dell'esistente, con la resistenza del reale, per riconoscersi in un "altrove". L'essere-persona implica la capacità di abitare la "soglia", l'intersezione (e l'interazione) tra "dentro" e "fuori", tra azione e contemplazione, al fine di cogliere, nel cuore stesso dell'immanenza, l'azione infaticabile della trascendenza.

¹¹ Id., *Refaire la renaissance*, cit., p. 63ss.

Arte, persona e comunione. Riccardo Rezzesi

Attraverso l'ostilità della materia, la vita si personalizza, innescando l'atto creatore; la coscienza della propria, radicale, finitudine, spinge la persona a creare un orizzonte di senso che sfida apertamente le "meccaniche" di *questo* mondo. Lungi dall'essere uno spettatore inerte, la persona, sostiene Mounier, è «une activité vécue d'auto-crédation, de communication et d'adhésion, qui se saisit et se connaît dans son acte, comme mouvement de personnalisation»¹². E che cos'è la creazione artistica (e l'arte come fenomeno sociale) se non un *luogo di personalizzazione*, dove il gesto dell'artista promuove un'esperienza comune dell'altro e dell'oltre?

3. Vita personale ed esperienza estetica

Nella «moderna civiltà del lavoro», dove il lavoro diventa semplice «merce di scambio», non sembra esserci più posto per fenomeni, come il *dono di sé*, che ci permettono di scorgere la *gratuità intima* dell'esistenza: «l'excès de la vie de travail – afferma Mounier – nous masque encore que la vie en poésie est un aspect central de la vie personnelle et devrait compter dans notre pain quotidien». Da «pane quotidiano» a bene raro, rarissimo, pressoché introvabile tra le fila delle società occidentali, la dimensione poetica, gratuita, non utilitaria dell'esistenza rappresenta il cuore dell'esperienza estetica, un'esperienza che ci svela, almeno in parte, i "segreti" dell'essere-persona, la *raison d'être* della vita personale. La "vie en poésie" è un'esperienza del «trascendente» e del «sublime» (che non coincide con il «bello»)¹³, cifra di un'esistenza incarnata, una *existence*

¹² Id., *Le Personnalisme*, cit., pp. 9–10.

¹³ Sulla differenza tra "bello" e "sublime", *in* e *oltre* Kant, vale la pena di leggere qualche riga di Byung-Chul Han. Per lui, se una certa *positività*

Arte, persona e comunione. Riccardo Rezzesi

incorporée; è il nome di una forza creatrice che unisce (senza mai confonderli) l'agire e il contemplare in seno a un'esperienza del reale nella sua interezza. Così, l'esperienza estetica non può essere ridotta

à la pure contemplation de l'idée, ou à la puissance fabricatrice de l'esprit. Elle est, sur toute l'étendue de l'existence, l'expression sensible de la gratuité intime de l'existence ; elle se plaît à déconcerter les visions habituées, à jeter sur l'objet familier un rayon de lumière divine, à introduire dans les régions sublimes l'émouvante présence d'une perception familière¹⁴.

Come la «scienza delle onde», la parola, grata e gratuita, che emerge dall'esperienza estetica autentica, ci consegna nelle mani dell'indicibile, o del non dicibile – non dicibile fino in fondo perlomeno, verso ciò che i nostri sensi e i nostri pensieri «ne saisissent pas directement», rendendoci presenti tanto all'*infernal* quanto al *surhumain*. È a partire da questa capacità di abitare l'incommensurabile che possiamo provare a comprendere il valore non utilitario e

del bello favorisce l'autoaffermazione solipsitica del soggetto, la *negatività de sublime* lo spinge il soggetto a uscire da se stesso e a entrare in contatto con il totalmente altro (da sé): «l'esthétique du beau est un phénomène véritablement moderne. Ce n'est qu'avec l'esthétique moderne que le beau et le sublime se distinguent. Le beau est isolé dans sa positivité pure. Le sujet moderne, en plein essor, fait du beau un objet de plaisir entièrement positif. Le beau est de ce fait opposé au sublime, qui en raison de sa négativité n'engendre pas d'emblée une satisfaction immédiate. La négativité du sublime, qui le distingue du beau, ne redevient positive que lorsque le sublime est ramené du côté de la raison humaine. Il n'est dès lors plus le dehors, le tout autre, mais une forme d'expression intérieure du sujet» (B.-C. Han, *Sauvons le Beau: l'esthétique à l'ère numérique*, Actes Sud, Arles 2016, p. 23).

¹⁴ E. Mounier, *Le Personnalisme*, cit., p. 99.

Arte, persona e comunione. Riccardo Rezzesi

anticonformista della «vie en poèsie», che s'impone, di primo acchito, come una sapiente decostruzione delle nostre abitudini. Proprio in questa critica lucida dello *status quo*, del “così come sempre è stato”, riposa lo sguardo realista che l'artista porta sull'umanità e sulla società del suo tempo. Come dire, l'arte è realista quando si fa promessa di cambiamento; è realista quando protesta contro le menzogne di una realtà compiacente. Realista, l'esperienza estetica, dall'atto creatore alla fruizione dell'opera, ci accompagna in un'interpretazione rinnovata del reale. Che cosa si deve intendere, d'altronde, per «réalité»? Il mondo oggettivo, spesso oggettivante, della percezione immediata, dell'esperienza *puramente* sensibile? O la realtà è anche altro, rivelando (in sé) l'azione intangibile di uno spirito personale?

Le monde objectif de la perception immédiate ? Il est montré aujourd'hui qu'il est jusqu'en ses profondeurs chargé des constructions de l'esprit et de la vie sociale. Un soi-disant « réel », complaisant et vulgarisé, est un compromis, généralement bas, destiné à nous rassurer sur la réalité plus qu'à la révéler. L'art est précisément une protestation contre son mensonge, au nom de la réalité totale aperçue dans ses expériences marginales. Que se pose sur ce chemin un problème dramatique de communication, c'est certain. Un art confiné, soumis à une clientèle sophistiquée, se perd dans la complication, l'énigme ou le calcul¹⁵.

Nel tentativo di comunicare la «réalité totale», l'arte cerca instancabilmente «des êtres et des formes qui sont des êtres

¹⁵ *Ivi*, p. 100.

Arte, persona e comunione. Riccardo Rezzesi

réels». Naturalmente (*naturaliter*) realista, l'arte è dunque, al contempo, naturalmente «astratta»,

s'il est vrai que la transcendance ne se communique que par signes indirects. Et dans cette traduction surhumaine, il ne peut éluder l'obscurité et la solitude. Ce sont les plus abstraits des physiciens, et non pas les bricoleurs, qui vont bouleverser notre vie quotidienne. Prenons garde que ce ne soient les moins publics des artistes qui demain, par leurs détours, retrouvent les chemins d'un grand art populaire¹⁶.

La vocazione propria dell'arte, sempre incarnata nel gesto personale dell'artista, sembra così compiersi in un duplice atto : 1) "lacerare" le abitudini, spesso nascondiglio di falsi e pericolosi convincimenti, prodotto d'iniquità e disumanità 2) Portare lo sguardo oltre le tentazioni conformistiche della «vita quotidiana», alla scoperta del senso trascendente delle "cose". La creazione è la traduzione umana di un senso sovrumano; in questo, è sempre arte dell'impossibile, che cerca di rendere possibile (esperibile) l'esperienza dell'oltre – del superamento di sé. Ed ecco il paradosso : nella sua intima, inarrivabile, a volte tormentata, solitudine, l'artista matura il bisogno che la sua arte vada oltre se stessa; che diventi luogo di relazioni e d'incontro, motore di un senso rinnovato:

Et c'est précisément parce qu'il se sent douloureusement seul que l'artiste veut se faire entendre des autres hommes. Si l'art ne peut être réalisé que par une individualité, il ne peut vivre qu'en s'adressant à la communauté humaine. Nous ne dénoncerons jamais assez cette

¹⁶ *Ivi*, p. 101.

Arte, persona e comunione. Riccardo Rezzesi

grossière erreur humaine qui destine l'art à une élite ou à une chapelle¹⁷.

L'artista attraversa l'anonimato, la contraddizione, per scoprirsi parte di un mondo nuovo, da costruire insieme. Il "vero" artista, sembra dirci Mounier, racchiude, nella sua traiettoria esistenziale, le sfide che definiscono il "diventare persona", mettendoci in guardia contro la cultura impersonale dell'Utile e dell'Utilizzabile. Tra artista, arte e società, il legame è stringente; un legame che non esclude affatto l'opposizione – tra "cose del mondo" e atto creatore – per poi instaurare un gioco di equilibri dinamici, nell'orizzonte di una cultura mai chiusa in se stessa. Da un lato, l'atto creatore deve essere accolto dalla collettività per farsi cultura; dall'altro lato, la creazione artistica sorge sempre da un atto intimamente personale, che esprime un'unicità irriducibile alle "tendenze del momento". Insomma, l'arte è sociale perché personale. In questa prospettiva, non c'è spazio per una concezione «dirigista» o «collettivista» dell'arte:

Il est vrai qu'un certain soutien des collectivités est indispensable à la création ; vivantes, elles la font vivante, médiocres, elles l'étiolent. Mais l'acte créateur surgit toujours d'une personne, fût-elle perdue dans la foule : les chansons dites populaires ont toutes un auteur. Et quand bien même tous les hommes deviendraient artistes, ils ne seraient pas un artiste, ils seraient tous artistes. Ce qui est vrai dans les conceptions collectivistes de la culture, c'est que les castes tendant à confiner la culture dans la convention, le peuple est toujours la grande ressource de renouveau culturel. Enfin, toute culture est transcendance et dépassement. Dès que la culture s'arrête, elle

¹⁷ J. Lacroix, *L'art, instrument de communion*, in «Esprit», *L'art et la révolution spirituelle*, 3 (1934), p. 85.

Arte, persona e comunione. Riccardo Rezzesi

devient inculture : académisme, pédantisme, lieu commun. Dès qu'elle ne vise pas à l'universalité, elle se dessèche en spécialité. Dès qu'elle confond universalité et totalité arrêtée, elle se durcit en système¹⁸.

Stando a Mounier, la cultura è cultura se non si “confonde” con la regola, il codice, se non si cristallizza in “sistema”. E l'arte è arte se partecipa allo sviluppo di una cultura aperta, personalista e umanista, dove il primato, universale e concreto, della persona non deve mai essere dato per acquisito o per scontato. L'arte non è quindi solo *vocation*, ma anche *engagement*, impegno per una società all'altezza della persona.

Per i “tempi che corrono”, l'esistenza dell'artista non può così che apparirci che in veste drammatica, come un'esistenza ferita, scissa... Il problema che Mounier si pone, tra gli anni Trenta e Cinquanta, ce lo possiamo porre anche noi, tale e quale : che spazio può avere la creazione artistica, per sua natura disinteressata, nella nostra società individualista, che ci appare sempre più imperniata sul «culto materialista del denaro»?

4. Arte e società: l'*engagement* dell'artista

Per poter meglio indagare il rapporto tra arte, artista e società, conviene fare riferimento all'editoriale-manifesto, *Préface à une réhabilitation de l'art et de l'artiste*¹⁹, che il

¹⁸ E. Mounier, *Le Personnalisme*, cit., p. 140.

¹⁹ La *Préface* è poi confluita in *Révolution personaliste et communautaire* (Éditions Montaigne, coll. «Esprit», 1935), che riunisce alcuni articoli che Mounier pubblica nella rivista *Esprit* tra il 1932 e il 1935. Oggi, per chi volesse consultare il testo, lo può reperire con più facilità nella raccolta: *Refaire la Renaissance* (con la prefazione di Guy Coq), cit.

Arte, persona e comunione. Riccardo Rezzesi

filosofo francese scrive in apertura del numero speciale di *Esprit*, uscito nell'ottobre 1934 con il titolo: «L'art et la révolution spirituelle». Fin dalle prime righe, Mounier sottolinea la trappola che la società moderna ha teso all'artista. La tesi è netta : *art* e *argent* designano due realtà e due aspirazioni incompatibili. Ora,

avec la condition que le monde moderne fait au prolétaire, il n'est pas de condition plus misérable que celle qu'il impose à l'artiste. Il rejette le chômeur comme un déchet de la mécanisation de son corps, il rejette l'artiste comme un déchet de la mécanisation de son âme. L'artiste de son côté a cru trop longtemps pouvoir jouer sans contradiction et sans dommage ce double jeu : mettre son art au service du monde de l'argent et de ses castes, revendiquer en même temps une indépendance totale au nom de la philosophie officielle que ce monde lui offrait : l'individualisme ; il pensait y avoir un droit sans risque de par la richesse imprenable d'une inspiration qui perdait peu à peu le désir même de se communiquer²⁰.

Vittima di questa contraddizione insostenibile, l'arte rischia di perire sotto il peso di un utilitarismo onnipresente, che potrebbe estirpare le condizioni sociali necessarie alla realizzazione della «vie selon la poésie»:

Les valeurs capitalistes, par ailleurs, en gagnant le grand public, en expulsaient, par un processus fatal, à la fois les conditions premières et le goût même d'une vie artistique. L'homme n'est pas fait pour l'utilité, mais pour Dieu, c'est-à-dire pour l'inutilisable. La meilleure part de lui-même est dans ce besoin primordial, son vrai pain quotidien :

²⁰ Id., *Refaire la renaissance*, cit., p. 137.

Arte, persona e comunione. Riccardo Rezzesi

l'épanouissement d'une vie intérieure au sein
d'une vie communautaire²¹.

La società capitalista è così *doppiamente* ostile all'arte. Non solo "rigetta" l'artista che non accoglie la logica del profitto ad ogni costo, ma rischia anche di produrre un fossato insormontabile tra spazio pubblico e creazione artistica: «celui qui reste fidèle à un art indépendant est à peu près fatalement condamné à la misère et à la solitude. *L'artiste ne peut donc être aujourd'hui qu'un révolté*»²². Se l'artista, alle prese con la macchina capitalista, non può che essere un «révolté», deve farsi anche «révolutionnaire»? In un certo senso, sì, a patto che per rivoluzione s'intenda non solo – e non tanto – un atto politico, ma piuttosto una metamorfosi spirituale della società; non un atto distruttivo, ma un atto di ricostruzione, che risvegli le coscienze grazie a un'opera di testimonianza, come quella dell'artista, senza mai cedere alla tentazione della forza (fine a se stessa) e della violenza indiscriminata. L'arte è rivoluzionaria se è un'arte umana, dell'uomo per l'uomo, un'arte che supera i conformismi, le ideologie e gli interessi di parte, per porre al centro della "vita di comunità" la cura dell'Inutile:

Travailler à établir cette communauté, contre l'égoïsme et l'individualisme, c'est travailler pour l'art. Travailler à épanouir la personne bien au-delà des limites de l'individu bridé par l'étroitesse de ses instincts et la pauvreté de ses introversions, afin que toutes les puissances de l'homme s'engouffrent dans l'œuvre d'art par une surabondance de l'homme, c'est travailler pour l'art. Tant que l'artiste refusera, ou qu'on lui rendra impossible de progresser toujours plus avant vers

²¹ *Ivi*, pp. 137-138.

²² *Ibidem*, corsivo mio.

Arte, persona e comunione. Riccardo Rezzesi

l'unité profonde de sa personne, avec les dures sincérités et les sacrifices nécessaires, mais sans contrainte étrangère ; tant qu'il refusera ou qu'on lui rendra impossible de considérer qu'il n'est pas seul au monde, et que son salut viendra du jour où, avec ses paroles uniques, il saura exprimer et librement servir le chant d'une communauté retrouvée, – la décadence contre laquelle nous nous dressons continuera sa chute²³.

L'artista abita la frontiera, la soglia; è allo stesso tempo il portavoce, spesso tormentato, di universo intimo, interiore, «segreto» e la coscienza della sua epoca, la «parola degli uomini del suo tempo», il simbolo di una comunità ritrovata: «intermédiaire de l'un aux autres, jamais entièrement accordé ni à l'un ni aux autres, il doit tendre cependant à nouer cette double communauté avec l'univers et avec les hommes, et si possible rejoindre l'une à l'autre»²⁴. Nel difendere i «diritti della persona», l'artista si (ri)scopre ambasciatore di un mondo comune e “abbandona” così l'anarchia interiore in cui era confinato; la sua «parola», unica, intima, inconfondibile può oramai accompagnare e alimentare il processo collettivo di emancipazione della persona, contro la «décadence» e il «désordre spirituel du monde de l'argent et de l'individualisme»²⁵. In dialogo con il “qui e ora” e con “l'altrove” l'arte interroga il proprio tempo e chi lo popola. Ed à questo punto che l'artista incontra il pubblico, lasciando l'*atelier* per sfociare nella *piazza* : possono davvero gli artisti promuovere, con la loro arte, un'umanizzazione o, secondo i termini di Mounier, una personalizzazione della società ?

²³ *Ivi*, pp. 140-141.

²⁴ *Ivi*, p. 142.

²⁵ *Ivi*, p. 141.

5. Per concludere: dalla «comunità» alla «comunione»

Per Mounier, una volta che l'artista ha preso coscienza del suo ruolo sociale, non deve mai rinunciare al suo *engagement*, criticando e sfidando apertamente la «mediocrità» del tempo storico nel quale si trova a vivere:

Ainsi doit-il encore désirer de tout son amour renouer conversation avec les hommes, et avec le plus grand nombre d'hommes qu'il est possible sans avilir son art. Nous savons combien le problème paraît aujourd'hui insoluble. La plupart des hommes sont devenus si étrangers aux choses de l'art, si basement (et inconsciemment) esclaves du mauvais goût officiel et de leur vision utilitaire du monde, que l'artiste authentique semble voué à l'impossibilité de jamais rencontrer un large public, ou contraint de sacrifier, pour l'atteindre, à la médiocrité²⁶.

In questa sua lotta contro il «cattivo gusto», l'artista può essere lasciato da solo? Bisogna immaginare che lo Stato (e la politica in senso più ampio) accorra in aiuto dell'arte, perché quest'ultima «redevienne mêlé à la vie de chacun et de chaque jour»²⁷? Un intervento della politica e dello Stato è necessario, dice Mounier, ma di quale intervento si tratta? Non «une intervention de juridiction», che rischierebbe di soffocare la libertà dell'artista, ma «une intervention de gestion», che rispetti, fino in fondo, i tempi e gli spazi di gratuità legati all'esperienza estetica. Lo Stato non può e non

²⁶ *Ivi*, p. 144.

²⁷ *Ivi*, p. 147.

Arte, persona e comunione. Riccardo Rezzesi

deve intervenire direttamente sul rapporto tra artista e pubblico, regolamentandolo o indirizzandolo, ma limitarsi a garantire che l'incontro avvenga liberamente, libero da condizionamenti esterni. Sembrerebbe dunque che la politica debba "semplicemente" gestire e garantire gli spazi d'incontro (musei, eventi, esposizioni, gallerie, università, etc.) promossi dal rapporto diretto tra artista, arte e pubblico. Il grande alleato dell'arte non è la politica, ma l'educazione, che sola può aiutare l'artista a sconfiggere la tirannia del «cattivo gusto»:

Il semble donc que toute protection venue du dessus sur l'artiste soit une menace pour son art et que le problème soit à régler directement entre lui et son public. Tout le problème se reporte alors sur l'éducation et l'organisation de ce public artistique. Il faut lui donner d'abord le goût, ensuite les moyens matériels de s'intéresser à une vie poétique. Une œuvre immense d'éducation est à entreprendre²⁸.

L'arte, posta al centro della "vita di comunità" (grazie a un'opera collettiva di educazione) ci indirizza verso un orizzonte di senso ulteriore, di natura più metafisica che estetica: dalla comunità interpersonale si accede a un sentimento di comunione universale, dove le persone tendono a riconoscersi e a trascendersi nell'altro da sé. Nella comunione intima con «les souffrances, les révoltes et les espoirs des hommes d'aujourd'hui»²⁹, l'arte si traduce in «strumento di comunione», non solo «tra» le persone ma anche con la natura, con il reale nella sua interezza, come scrive Jean Lacroix – filosofo personalista lionese, amico e

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 139.

Arte, persona e comunione. Riccardo Rezzesi

stretto collaboratore di Mounier – in conclusione al numero di *Esprit* del 1934 : «Qu'est-ce que l'art en effet, sinon un merveilleux moyen de communion, non seulement avec les hommes, mais encore avec la nature tout entière : l'artiste est, ou plutôt doit être en état de sympathie universelle»³⁰. L'arte è fatta per "tutto e tutti", «car il n'est personne qui ne soit appelle à pénétrer dans les profondeurs de son être. Tout art est un appel pour substituer aux communications superficielles entre les hommes une communion plus profonde»³¹.

³⁰ J. Lacroix, *L'art, instrument de communion*, cit., p. 79.

³¹ *Ivi*, p. 85.

Narrarsi da estranei. Per un'etica del decentramento

*Silvia Pierosara**

Abstract: Narrare e narrarsi non sono sempre e automaticamente gesti eticamente buoni. Lo sono, questa è l'ipotesi di partenza, solo quando assumono uno sguardo decentrato, capace di abitare la porosità dei confini e soffermarsi sui fili che legano e le trame possibili, piuttosto che sulle identità che si rivendicano. Per cogliere le implicazioni di tale ipotesi, si procede qui in tre passaggi: prima si portano due esempi di vite decentrate, mostrando come quegli sguardi “di sbieco” siano la via privilegiata per un racconto differente, aperto, accogliente; in secondo luogo, l'esperienza del decentramento, anche in forma narrativa, si collega a una rivalutazione dell'errare, del viaggio come avventura che allena a sfumare i contorni, non per confondere e abbandonare ogni pretesa di verità, ma piuttosto per coglierne la pienezza dentro la vita, oltre ogni apparenza, ogni rigida determinazione, ogni confine che diviene barriera; infine, si riflette intorno alla costellazione semantica che lega imprecisione ed esattezza come modi privilegiati di sfumare i contorni, leggendo la prima come lavoro di rinegoziazione delle definizioni troppo rigide che finiscono per diventare gabbie identitarie.

Keywords: etica narrativa; prospettiva decentrata; erranza; confini; imprecisione

* s.pierosara@unimc.it

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

Abstract: Narrating and narrating oneself are not necessarily ethically good gestures. According to this initial hypothesis, they only become ethically positive when they adopt a decentralised perspective, capable of inhabiting the porosity of boundaries and dwelling on the threads that bind and the possible narratives, rather than claiming rigid identities. To grasp the implications of this hypothesis, I proceed in three steps. First, I provide two examples of decentralised lives to show how these 'sideways' glances provide a route to a different narrative that is open and welcoming. Second, I link the experience of decentralisation, even in narrative form, to a re-evaluation of wandering and travel as adventures that teach us to blur contours. This is not to confuse or abandon any claim to truth, but rather to grasp its fullness within life beyond all appearances and rigid determinations. Finally, I reflect on the semantic constellation that links imprecision and accuracy as privileged ways of blurring boundaries. I read the former as a renegotiation of overly rigid definitions that end up becoming cages of identity.

Keywords: narrative ethics; decentralised perspective; wandering; boundaries; imprecision

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

1. Vite decentrate

Arrivando a Portbou dal confine francese, l'ultimo paese che si incontra è Cerbère. Poco oltre, in una strada scoscesa che si apre sul mar Mediterraneo, quel che resta della vecchia dogana francese. Varcato il confine tra la Francia e la Spagna, il viaggiatore si trova già immerso in un terreno di memorie contestate: due piccoli colli che sembrano dialogare tra loro, in quello a sinistra una stele che richiama inequivocabilmente il franchismo, in quello a destra fa da contraltare alla stele di pietra un piccolo museo diffuso della "memoria democratica", in cui una serie di pannelli ricorda a chi si ferma cosa sia stato il franchismo, cosa abbia significato fuggire dal proprio paese perseguitati da un regime tremendo, che non tollerava la differenza, e costringeva migliaia di persone a congedarsi definitivamente da quella terra di confine che aveva sempre vissuto di identità ibridate, mescolate, dai contorni sfumati. Il viaggiatore che arriva fin qui è probabilmente interessato a Portbou in quanto quel minuscolo luogo incastonato tra il verde della Catalogna e il blu intenso del Mediterraneo ha ospitato gli ultimi giorni della vita di Walter Benjamin. Lo ricorda, in catalano, una piccola targa affissa sulla facciata di un edificio rosso, un tempo un albergo: «En esta casa vivió y murió Walter Benjamin. Tot el conexeiment humà pren forma d'interpretació. WB. 1892-1940». Proprio qui, la sera del 26 settembre 1940 il filosofo si toglie la vita con una dose di morfina che da molto tempo porta con sé, convinto che sia meglio morire di propria mano piuttosto che cadere prigionieri dei nazifascisti che infestano l'Europa. Da molto tempo è in fuga: una serie di eventi tragici lo porta a dover viaggiare senza requie, scappando, fuggendo, lui che del viaggio come erranza aveva fatto una forma di vita, della *flânerie* un gioco

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

molto serio, utilizzato per mettere in discussione il progresso, la concentrazione, l'efficienza in nome dello stupore ingovernabile, imprevedibile che arriva solo quando si sfocano i contorni di ciò che i più considerano come l'unica realtà possibile.

Risalendo la collina che a sud delimita l'insenatura dove si trova Portbou, si arriva al cimitero in cui il filosofo è stato sepolto. Prima, stando alle biografie più accreditate e alla ricostruzione di Hannah Arendt, viene sepolto nella zona destinata ai cattolici, poi traslato nella fossa comune. Una targa piantata al suolo lo ricorda, facendo memoria di quel suo monito che invita a considerare ogni forma di cultura anche sempre una forma di barbarie¹.

All'esterno, il memoriale realizzato dallo scultore Dani Karavan, intitolato appunto *Passaggi*, conduce il viaggiatore fin quasi dentro il mare, attraverso una strettoia lunga che prende la forma di un semplice parallelepipedo metallico.

Il posto più bello mai visto, sosteneva Arendt, che si era recata a Portbou proprio per capire dove fosse sepolto il suo più caro amico. Tralasciando la vicenda della valigetta mai trovata, che secondo una leggenda consolidata conteneva le *Tesi di filosofia della storia*, colpisce di questo luogo la sua natura di terra di confine, multicentrica, multiprospettica, in cui tutti possono sentirsi a casa da estranei, in cui si abita lontano da sé, ai margini di un'Europa allora dilaniata, oggi smemorata. Da quei margini il filosofo osserva la sua vita, si narra da fuori, non smette di ragionare scrivendo, riempiendo quaderni, diari, fogli. In quel luogo Benjamin sceglie di non

¹ Una vivida e puntuale narrazione degli ultimi giorni di Benjamin, in cui si ricostruisce fedelmente anche la vicenda della sepoltura, si trova nel documentato volume di H. Eiland, M.W. Jennings, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Einaudi, Torino 2015. Cf. H. Arendt, *Walter Benjamin 1892-1940*, SE, Milano 2018.

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

pesare più sui suoi compagni di fuga, decide che non può più aspettare, è stanco e malato. In quella scelta, di cui non si ricostruisce qui la complessa vicenda, si può leggere l'attitudine di Benjamin ad abitare i margini, la sua propensione per i luoghi di confine, che gli permettono anche di uscire fuori da sé e guardarsi dall'esterno. Vi si legge però anche il suo desiderio di farsi mare, terra, dimenticarsi per essere ricordato nel suo transitare da un luogo all'altro.

I margini sono un luogo privilegiato, paradossalmente. Dal margine si vede di sbieco, le forme mutano, i confini diventano spazi da abitare. Di per sé contestano la fissità della delimitazione che disegna l'identità. Dai margini le memorie possono risciversi, accendersi improvvisamente come un lampo, soffermarsi sull'inessenziale, diventare sempre più di ciò che sono, se le si guarda da vicino:

Chi abbia aperto una prima volta il ventaglio della memoria troverà sempre nuovi insegnamenti, nuove ramificazioni, nessun'immagine gli basterà più, perché ha capito questo: che per quanto si possa dispiegare il ventaglio, è nelle pieghe che sta l'essenziale: quell'immagine, quel gusto, quel tocco per i quali abbiamo diviso e dispiegato tutto; e allora il ricordo passa dal piccolo al piccolissimo, dal piccolissimo al minuscolo, e ciò che entra in questi microcosmi diviene sempre più impressionante².

Lasciarsi alle spalle il ricordo grandioso, la memoria che celebra finendo per suonare a vuoto è possibile se ci si decentra, ci si lascia catturare dal mondo e si sposta l'attenzione da sé ad altro, se ci si dimentica di sé per poi ritrovarsi sotto altre forme, disposti al mutamento e alla

² W. Benjamin, *Cronaca berlinese*, in Id., *Scritti autobiografici*, Neri Pozza, Vicenza 2019, p. 310.

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

riscrittura. In tal senso, narrare è ricordare, ma un ricordare filtrato dalla contestazione radicale di ogni forma di linearità, per privilegiare la rapsodia della memoria, la sua episodicità che illumina e lega insieme passato, presente e futuro. In bilico tra fuggiasco e viaggiatore, e consapevole di questa sua doppia modalità di erranza³, Benjamin conosce i pericoli del desiderio umano di continuità, lo considera quasi una forza inerziale che occorre contrastare, abituandosi piuttosto alla scomodità dell'istante, alla sua imprevedibilità che rende ragione di un'impossibile linearità del progresso storico, di un ingiusto determinismo che copre le macerie del passato con la finzione di un senso cumulativo, teleologicamente orientato.

Come non esiste progresso storico, non esiste anche linearità automatica nella composizione della biografia. Lo sottolinea in *Cronaca berlinese*, scritto in parte anche preparatorio e programmatico rispetto a *Infanzia berlinese*, attraverso una sorta di monito al lettore, in cui precisa che quel suo scritto non corrisponde in alcun modo a un'autobiografia. Non ogni ricordo o serie di ricordi corrisponde automaticamente alla continuità autobiografica: perché quest'ultima si dia, l'ingrediente fondamentale è il tempo. Ma la memoria, sembra suggerire l'autore, non procede in modo lineare: è molto più una questione di luoghi

³ Scrive infatti, ed è difficile pensare che non parli di sé, «un viaggiatore che abbia inseguito per terre lontane la felicità quando era ancora possibile trovarla in patria, e poi alla fine abbia fermato i suoi passi presso questi macerati martiri della lontananza e del vagabondaggio» (W. Benjamin, *Immagini di città*, Einaudi, Torino 1971, pp. 74-75). Viaggiare quando si può trovare casa in patria significa amare una vita aperta, esposta, che considera l'esperienza la via d'accesso a ogni forma possibile di vita comune; la trasformazione dell'esperienza del viaggio in una fuga forzata apre la via a una nostalgia particolare, sembra suggerire l'autore, quella per un luogo lontano delle origini, probabilmente mai esistito in quanto tale.

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

che di tempi. Emerge mediante immagini rievocate dentro l'esperienza situata, procede per salti, per discontinuità. Se si fa riferimento a unità temporali, come mesi o anni, lo si fa soltanto a partire da una loro rievocazione inevitabilmente "localizzata":

I ricordi, anche i più estesi, non sempre costituiscono un'autobiografia. E questa di certo non lo è, nemmeno per quanto riguarda gli anni berlinesi, di cui qui solo mi occupo. Infatti un'autobiografia ha a che fare con il tempo, con una sequenza, e con ciò che costituisce il flusso continuo della vita. Qui invece in questione c'è uno spazio, ci sono momenti e discontinuità. Poiché anche se qui fanno la loro comparsa mesi e anni, ciò avviene solo nella forma che assumono nell'attimo della rievocazione⁴.

Se redenzione c'è, essa appare in una forma tutt'altro che lineare, tutt'altro che attesa: è un lampo, un baleno, che impone nel suo darsi la riscrittura di sé e della propria biografia, in ascolto dell'esteriorità che può affrancare dalla schiavitù dell'identico e dell'esperienza a cui è possibile accedere solo dimenticando – seppure provvisoriamente – se stessi. Il ricordo non procede «come una narrativa», ma «in modo epico e rapsodico»⁵, scavando in profondità in punti inediti del passato. Il passato, così come ogni esperienza di viaggio, non è definitivamente compiuto, non è afferrabile una volta per tutte, ma torna in forme diverse, acquisisce nuovi significati, non finisce: in nome di questa in-finitezza si può immaginare futuri redenti che non salvino l'umanità dal male, ma concorrano a non ripeterlo identico.

⁴ W. Benjamin, *Cronaca berlinese*, in Id., *Scritti autobiografici*, p. 332.

⁵ *Ivi*, p. 330.

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

Rispetto a questa singolare anfibolia dell'esperienza errante, che scaturisce da una passione per il viaggio e, contemporaneamente, dall'esigenza di fuggire l'illibertà e il nazifascismo, è possibile rintracciare una chiave di lettura feconda in alcune riflessioni benjaminiane sull'abitare, l'abitudine, la disabitudine. Si potrebbe pensare, infatti, che l'errare e il vagabondare siano gesti spontanei, naturali, di chi, per esempio non sapendosi orientare, è costretto a girovagare senza meta, ma che non mettono in discussione il desiderio di trovare la strada giusta, che comunemente si considera tale quando se ne intravede la fine. Al contrario, per Benjamin perdersi è un'arte, che si acquisisce allenandosi e disabituandosi alle consuetudini, alla comodità di un guscio che si era modellato sulla nostra pelle per lasciarci abitare: «Non sapersi orientare in una città non vuol dir molto. Ma smarrirsi in essa, come ci si smarrisce in una foresta, è cosa tutta da imparare»⁶. Per l'autore, la dimora non deve essere né troppo comoda né troppo scomoda, non deve favorire le abitudini al punto di farle diventare automatismi, né deve rendere impossibile, per la sua scomodità, contrarre qualsiasi tipo di abitudine⁷.

Abitare non deve diventare assuefarsi a una certa identità rigida, ma deve sempre permettere di uscire da sé, guardarsi da fuori, imparare a smarrirsi, cambiando pelle, rendendosi accessibili per un racconto differente, faticando per acquisire altre forme, senza rincorrere la vana e pericolosa speranza

⁶ W. Benjamin, *Immagini di città*, p. 76.

⁷ Vale la pena menzionare qui le discussioni tra Benjamin e Brecht sull'abitare, di cui oggi resta traccia negli scritti autobiografici: «Distinguo tra l'abitare che conferisce a colui che abita il massimo dell'abitudine da quello che gliene dà il minimo» (W. Benjamin, *Maggio-giugno 1931*, in Id., *Scritti autobiografici*, p. 271).

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

della conservazione asfittica di ciò che è dato⁸. Una vita scomoda, si potrebbe dire, che accoglie l'abitudine nel suo legame con l'abitare, e solo nella misura in cui è un lavoro da compiere senza affezionarsi, pronti a decentrarsi e abituarsi di nuovo. La dialettica tra abitudine e disabitudine rievoca quella dell'abitabilità e dell'inabitabilità, ed è un modo efficace per testimoniare la bontà dell'imparare a smarrirsi: anche smarrirsi può diventare un'abitudine, forse l'unica che conviene conservare, proprio perché aiuta a decentrarsi, a scoprirsi minuscoli, a incontrare autenticamente l'esperienza dell'altro e dell'altrove. Narrarsi non è dunque sempre un'operazione autobiografica: piuttosto, essa guadagna un'apertura etica quando passa attraverso la lente del decentramento, la «porta stretta» da cui può passare l'istante della trasformazione. Se «la vera misura della vita è il ricordo», la linearità del tempo è discutibile, la vita non è accumulazione quantitativa, l'essere scomposto prevale sulla ricomposizione unitaria, che alla coerenza forzata preferisce

⁸ Scrive ancora Benjamin: «Un singolare capriccio ha fatto sì che gli scrittori di viaggio si siano fissati sull'idea di "compimento": il desiderio di conservare a ogni Paese la foschia in cui li ha avviluppati la lontananza, e a ogni ceto il fascino che gli assegna l'immaginazione dell'ozioso. Il livellamento del globo tramite l'industria e la tecnica ha fatto progressi tali che, a esser giusti, si sarebbe dovuto fare della disillusione lo sfondo di ogni descrizione, sul quale potrebbe poi ancor meglio spiccare la singolarità, l'incommensurabile della prossimità immediata – uomini in relazione con i loro simili e con la terra» (W. Benjamin, *Spagna 1932*, in *Id.*, *Scritti autobiografici*, p. 294). Conservare il ricordo, aspettarsi che un'esperienza sia definitivamente compiuta, soprattutto in relazione ai luoghi, è per l'autore impossibile ma anche pericoloso, perché costringe all'identico, all'omologazione, e nel frattempo smarrisce il senso autentico di ogni nuovo incontro, indefinibile, incommensurabile, capace di aprirsi a forme della vita etica in cui la prossimità immediata, la singolarità sostituiscono l'omologazione che fissa per sempre ogni cosa su se stessa, senza sporgenze.

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

l'erranza sapiente. Ciò non significa abbandono di ogni pretesa di senso, ma piuttosto approssimazione a esso, senza garanzie, automatismi, rispecchiamenti: diventare altro da sé, uscirne per fare spazio, per dare luogo è per Benjamin l'unico modo di esperire l'infinito nel finito, l'unico modo di salvarsi da un racconto che chiude ogni possibilità di riscrittura perché perde la possibilità dell'esperienza⁹.

Il secondo esempio, su cui ci si sofferma qui brevemente, dice di un altro tipo di decentramento narrativo, quello che fa incontrare la natura e ci fa riconsiderare il nostro esserne parte. Il riferimento è a Alexander von Humboldt e a una sua opera intitolata *Quadri della natura*. Nella prefazione all'ultima edizione l'autore ripropone un'idea che aveva accompagnato la genesi del testo fin dalla sua prima stesura, un «duplice intento», descrittivo e narrativo, si potrebbe parafrasare. Von Humboldt intende «descrivere la natura in maniera tale da restituire il più possibile il piacere immediato della visione e al tempo stesso contribuire, sulla base dell'attuale stato della scienza, a una maggior comprensione dell'armonico nesso che governa l'agire delle forze naturali». Una doppia postura che traduce la polarità fra «il desiderio di accendere la fantasia» e quello di «arricchire la vita di idee

⁹ «Come è scomposto il percorso, lo è anche chi lo percorre. E una volta venuta meno l'unità della vita, lo è anche la sua brevità. Per quanto breve possa essere. Non importa, perché chi arriva al villaggio è un altro rispetto a chi era partito. La vera misura della vita è il ricordo. Esso percorre la vita, retrospettivamente, come un lampo. Con la stessa velocità con cui si sfogliano all'indietro un paio di pagine, esso è già arrivato dal villaggio vicino al luogo in cui il viaggiatore aveva preso la decisione di partire. Coloro per cui la vita si è trasformata in scrittura, come i vecchi, possono leggere questa scrittura solo a ritroso. Solo così conservano se stessi e solo così – nella fuga dal presente possono comprendere la loro vita» (W. Benjamin, *Appunti Svedborg estate 1934*, in Id., *Scritti autobiografici*, p. 380). È l'istante, non la durata, si potrebbe dire, che ha ricevuto in dono quello di non perdersi mai.

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

attraverso la crescita del sapere»¹⁰. Narrare ciò che si è visto, vissuto ed esperito è per von Humboldt il gesto che tiene insieme la restituzione fedele del dato e la capacità di innescare processi immaginativi che si collocano oltre l'orizzonte di ciò che c'è. Classificare e sognare sono due gesti riconducibili all'umano, che si armonizzano nel gesto narrativo interessato all'esteriorità, a narrare l'altro, piuttosto che se stessi. Questa forma di decentramento narrativo si può assimilare a quel doppio movimento che, come si vedrà più avanti, caratterizza la vita umana e che nell'esperienza dell'avventura vive una intensificazione inedita: farsi rapire dalle cose ed esercitare su di esse un controllo che passa per il conoscere, agire e patire, controllare e perdersi, forse anche concentrarsi e distrarsi appartengono a questa modalità di interpretare l'esistenza.

La prosa humboldtiana alterna descrizioni vivide, intense, quasi sinestesiche a riflessioni sulla natura umana e aperture immaginative necessarie, ad avviso dell'autore, per non implodere dentro la quotidianità. Quale sia l'entità da incontrare decentrandosi è chiaro fin da subito: la natura, di cui certo partecipa l'umano, s'incontra quando ci si dimentica di sé, nel punto esatto in cui l'attitudine predatoria e la passione per l'identico lasciano il posto allo stupore di una relazione ancora da sperimentare, non gerarchica, attenta a ciò che ci accomuna e rispettosa del silenzio inafferrabile delle piante, del frastuono dell'animale. Von Humboldt è consapevole di tale depredazione, di cui già avverte il nocumento, quando scrive: «la feconda natura continua instancabilmente a far crescere i semi, senza inquietarsi se l'empietà degli uomini, una specie mai riconciliata, distrugge

¹⁰ A. Von Humboldt, *Quadri della natura*, Codice, Torino 2020, p. 5.

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

i frutti maturi»¹¹. L'umano come «specie mai riconciliata» definisce il perimetro di un'antropologia della sproporzione, senza alcuna garanzia di identità e coerenza rispetto a se stessi. La frattura che contraddistingue l'umano si produce nel suo rapportarsi al proprio essere naturale in relazione agli altri esseri naturali.

Le descrizioni di von Humboldt non sono mai meramente informative; piuttosto, restituiscono lo stupore che il viaggiatore prova dinanzi alla natura incontaminata. Traspare nei suoi resoconti un'esattezza classificatoria che non sminuisce lo slancio coinvolgente, come se l'incanto trasparisse fedelmente dagli occhi di chi lo scrive in presa diretta. Si tratta di un'esattezza che nulla toglie all'esigenza di sfumare i contorni tra l'umano e la natura, tenendo ferma una certa differenza antropologica, ma nella persuasione che solo riconoscendosi parte della natura e contaminati già da sempre con essa si possa risolvere quella mancata conciliazione di cui von Humboldt è ben consapevole. Occorre infatti prepararsi a perdersi, a lasciar evaporare confini troppo netti, sfumando le sagome per trovare il comune al di là del "mio" e del "tuo". Si tratta di una preparazione che allena attitudini e posture, che smentisce lo spontaneismo del viaggio o dell'avventura: all'incontro con l'altro ci si deve preparare, si deve resistere al desiderio impaziente della libertà assoluta, nel nome di una libertà che si scopre anzitutto relazione con l'altro vivente.

Per tali ragioni, secondo Humboldt, «ad assicurare il successo di un lungo e importante viaggio concorrono soprattutto, quando si trovino riuniti nello stesso individuo, la serenità dell'animo, quasi il primo requisito per un'impresa in regioni inospitali, l'amore appassionato per una qualche

¹¹ *Ivi*, p. 140.

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

attività scientifica (sia essa di tipo naturalistico, astronomico, ipsometrico o magnetico) e il puro sentimento del godimento che offre la libera natura»¹². I tre tratti del buon viaggiatore delineano un sé capace di dimenticare se stesso, mettersi tra parentesi per accogliere l'altro, nel caso di von Humboldt, la natura nelle sue più piccole variazioni, così come nelle più macroscopiche manifestazioni di bellezza. Alla serenità dell'animo si può associare la pazienza intesa come capacità di attendere e lasciar andare; all'interesse scientifico si può accostare la sete di conoscenza che non si trasforma in gesto predatorio o comunque strumentale; infine, al godimento che suscita la contemplazione disinteressata della natura si può avvicinare la narrazione aperta allo stupore, non ripiegata su di sé, allenata a ospitare l'altro anche attraverso la parola, da cui in controluce si vede la bellezza, la si immagina, ci si lascia da essa contaminare.

L'attitudine aperta e accogliente dei resoconti di von Humboldt, che sembra incarnare le tre caratteristiche del viaggiatore perfetto, dice di una narrazione non ripiegata su di sé, mutevole come mutevole è l'esperienza, imprevedibile, dell'altro, mostra la possibilità di liberarsi dai pregiudizi per farsi persuadere dall'esperienza. Un esempio è il passaggio in cui l'autore problematizza una distinzione data per acquisita al suo tempo, quella tra selvaggi e civilizzati: «Nei villaggi delle missioni questi ultimi vengono detti selvaggi, a motivo del loro voler vivere indipendenti, ma non sono di costumi più rozzi rispetto a coloro che, battezzati, vivono "all'ombra del campanile, *baxo la campana*" e tuttavia rimangono estranei a ogni insegnamento»¹³. Non è vero, sostiene il naturalista, che il modo di vita indipendente di

¹² *Ivi*, p. 144.

¹³ *Ivi*, p. 160.

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

molte popolazioni incontrate sia necessariamente segno di inciviltà; tuttavia, a suo avviso, al contrario di coloro che credono di civilizzare le genti mediante il ricorso alle conversioni religiose, l'obbedienza non è segno di civiltà, anzi: probabilmente il selvaggio che tiene alla propria indipendenza esprime una forma di civiltà superiore a quella fondata sull'obbedienza.

Von Humboldt abita i confini, attraversa le identità definite e definitive, guarda oltre e narra altrimenti. Può così apprezzare la bellezza della natura, che si manifesta come delicato e insieme potente «affaccendarsi della vita»¹⁴. La vita che dà respiro viene sentita e colta anche dall'umano, e testimonia una profonda interrelazione tra materiale e spirituale, mondo naturale e mondo morale: «L'influsso del mondo naturale su quello morale, il misterioso intrecciarsi di ciò che è sensibile con ciò che è immateriale, dà allo studio della natura, se ci si eleva al punto di vista più alto, un fascino particolare, ancora troppo poco apprezzato»¹⁵. La comunicazione e lo scambio reciproco tra due mondi considerati spesso isolati tra loro testimoniano ancora una volta che il narrare humboldtiano è interessato a cogliere interazioni e relazioni, abitando il confine che permette tali intrecci e rinnegando le definizioni troppo nette, frutto di processi identificativi in cui distinguersi è più importante che trovare zone di vita comune. Se non tutte le regioni del mondo permettono all'umano l'incontro con una natura piena di vita, pulsante, meravigliosa, è l'immaginazione a compensare queste disparità: narrare serve anche ad allenare tale immaginazione, facoltà che permette di immergersi dove non

¹⁴ *Ivi*, p. 163.

¹⁵ *Ivi*, p. 184.

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

si è mai stati, rendendola anche capace di produrre opere d'arte di bellezza pari a quella della natura:

Le piante malaticce rinchiusse nelle nostre serre non danno che una pallida immagine della maestà della vegetazione tropicale. Ma nel perfezionarsi della nostra lingua, nell'ardente fantasia del poeta, nell'arte figurativa del pittore si trova una ricca fonte di compensazione. La nostra immaginazione vi attinge il vivo quadro di una natura esotica. Così nel freddo Nord, nelle spoglie brughiere, l'uomo solitario può appropriarsi di ciò che viene osservato nelle regioni più lontane, e creare dentro di sé un mondo che è opera del suo spirito, come quest'ultimo libero e imperituro¹⁶.

2. Tra viaggio e avventura: decentramento come chiave della vita etica

I luoghi di confine sono luoghi dell'imprecisione, non della confusione, non della identità definita una volta per tutte. Transitare attraverso tali luoghi, reali, simbolici o immaginari è l'essenza del viaggiare. L'esperienza del viaggio insegna che ai confini si può stare, che essi non sono punti di sospensione di ogni possibile identità o di rivendicazione che separa per sempre lo spazio amico da quello nemico, ma sono piuttosto i luoghi in cui proprio le identità si incontrano e si modificano, facendo esperienza di un decentramento riflesso negli occhi dell'altro. Errare, inteso come vagare, può essere segno di un'umanità che accetta la finitezza e in virtù di questa non aspira alla totalità, né a comprendersi come gesto che ricorda l'afferrarsi e il possedersi, e per questo accetta di decentrarsi, non solo facendosi narrare da altri, ma

¹⁶ *Ivi*, p. 193.

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

narrandosi come se si fosse altri, da una prospettiva “estima”, esteriore eppure intima. Tale prospettiva non giunge spontanea, come ricorda Benjamin a proposito dello smarrirsi per la città, ma è piuttosto il frutto di allenamento faticoso e costante. Tra le esperienze che possono favorire l’esercizio del decentramento, anche narrativo, in quanto la nostra identità si stratifica e muta in base alla memoria fatta parola, narrata e rinarrata, agli eventi legati e slegati, alla cucitura paziente e allo strappo repentino, si possono annoverare senz’altro il viaggio e l’avventura. Con un’accortezza: distinguere tra tali esperienze significa liberare tutte le potenzialità decentranti del primo, e, d’altro canto, guardarsi dal trasformare l’avventura in un’esperienza di depredazione estrattivistica che non sarebbe in grado di uscire da un’interpretazione proprietaria del sé, che ne privilegierebbe l’aspetto acquisitivo, cumulativo dell’umano. Viaggio e avventura si correggono reciprocamente: il primo tiene presente il valore del percorso di andata e ritorno, compie un passo dopo l’altro in modo delicato, aperto all’incontro; la seconda incornicia l’incontro dentro un’imprevedibilità non programmabile che assume l’esposizione come cifra esistenziale, non solo storica, ma anche quasi trascendentale, condizione di possibilità di ogni etica, aprendo all’inconsueto che scardina il pregiudizio.

La peregrinazione, il vagabondaggio sono immagini e posture che accompagnano l’idea stessa del pensare come lasciarsi sorprendere, senza improvvisare, abituandosi a un incedere incerto che anela al futuro. Viaggiare e avventurarsi significa percorrere strade inedite, poco battute, non per confermare se stessi nella propria insaziabile sete di totalità e interezza, ma per smentirsi, smarrirsi, contaminarsi. Georg Simmel, in un breve scritto del 1910 dedicato alla *Filosofia dell’avventura*, chiarisce fin dalle prime battute che

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

l'avventura «è una forma che per definizione esula dal tutto coerente della biografia», che tuttavia si distingue «da quei casi meramente fortuiti o inabituali che si limitano a sfiorare l'epidermide della nostra esistenza»¹⁷. Come nota acutamente Pietro del Soldà¹⁸, la cifra con cui Simmel approccia la questione dell'avventura è la polarità dinamica tra conquista e abbandono; si tratta di un altro modo di declinare la dialettica tra agire e patire, dimora dell'umano nella sua inaggrabile apertura etica. La conquista non fa male se la sua forza è controbilanciata dall'abbandono, il che significa che l'agire non diventa mera volontà di potenza e sopraffazione solo se fa memoria della possibilità del patire. Parafrasando Simmel, l'avventura serve per relativizzare il proprio racconto di sé, poiché insegna che l'altro che incontro può narrarmi diversamente, oltre a indicare che narrare significa esperire l'altro, aprirsi al suo mistero rispettandolo senza appropriarsene. D'altra parte, perdere se stessi, patire all'infinito significa trasformare l'esposizione in un'occasione di conquista da parte di altri: la soluzione non è cancellarsi, ma imparare a sostare nell'incertezza del confine e della soglia, la porta da cui può entrare il bene, esponendosi al rischio del male, che non può essere evitato aprioristicamente.

L'esperienza dell'avventura non è che un intensificarsi di questi viaggi di andata e ritorno da sé. Analoga al gioco, sempre in bilico tra accettazione seria della finzione e sua relativizzazione, l'avventura anche per Jankélévitch¹⁹, sulla

¹⁷ G. Simmel, *Filosofia dell'avventura*, in Id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, Einaudi, Torino 2020, p. 246.

¹⁸ Cfr. P. Del Soldà, *La vita fuori di sé. Una filosofia dell'avventura*, Marsilio, Venezia 2023.

¹⁹ Scrive Jankélévitch in *L'avventura, la noia, la serietà*: «L'ambito dell'avventura è l'avvenire. Ma ciò che entra in gioco qui è un motivo ancora più profondo, e cioè il carattere anfibolico, ambiguo, equivoco

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

scorta di Simmel, è un'esperienza di soglia, tra dentro e fuori, tra coinvolgimento e distacco, ambigua nella sua perenne riscrittura dei confini. L'avventura muove pertanto da una rinegoziazione dei contorni del mondo perché solo nell'incertezza definitiva si possono liberare le potenzialità etiche del non-identico²⁰. Esperienza-limite fra conquista che prende distanza da una deriva predatoria, rischiosa ed eticamente condannabile, e abbandono, inteso come consapevole e allenata perdita di sé, l'avventura apre al futuro, dice di ciò che verrà senza poterlo prevedere, mettendosi però nella condizione di accoglierlo. Nell'avventura si deve necessariamente sfumare i contorni tra noi e l'esperienza che faremo, l'altro che incontreremo, entro una dinamica conoscitiva in cui gli "oggetti" non possono rivelarsi interamente e anticipatamente, né lasciarsi interamente immaginare senza lasciare neanche un segno che leghi ciò che si vede a ciò che si può ragionevolmente immaginare. L'ambiguità di tempi e spazi non completamente definibili è lo scenario di ogni avventura, anche quella del viaggio; tenere aperta tale ambiguità²¹ significa imparare ad apprezzare la possibilità di ridefinire, riposizionare, ri-legare insieme le identità di cui si fa esperienza durante il cammino di ciascuno.

È proprio il decentramento, allora, che accomuna esperienze come quella del girovago a cui Benjamin guarda con ammirazione e dell'esploratore von Humboldt: senza questo gesto di autolimitazione ogni racconto diventa

dell'avventura» (V. Jankélévitch, *L'avventura, la noia, la serietà*, Marietti, Genova 1991, p. 10).

²⁰ Cf. T.W. Adorno, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1970, p. 5.

²¹ Sulla gravidanza etica, oltre che ontologica ed esistenziale, dell'ambiguità cfr. A. Fabris, *Etica e ambiguità. Una filosofia della coerenza*, Morcelliana, Brescia 2020.

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

celebrazione di un sé da difendere a ogni costo, promuovere e conservare; viceversa, narrare significa lasciarsi abitare da vite e mondi sconosciuti, provare a dar parola ospitale offrendo la propria prospettiva, che non si pretende assoluta²². In comune tra Benjamin e von Humboldt c'è l'idea che perché la parola narrata dell'altro – sia esso storia, volto umano, natura – prenda corpo è necessario lucidare il proprio sguardo rendendolo capace di captare la bellezza, ma è altrettanto necessario mettersi da parte, spostarsi dal centro della scena e del discorso, essere disposti a distrarsi rispetto a se stessi per prestare attenzione all'inatteso, decentrandosi per tener fede, proprio come suggeriva lo stesso von Humboldt, a quell'istanza di mancata riconciliazione con sé che, lungi dall'essere una condanna, rappresenta piuttosto la benedizione della non-coincidenza, l'orizzonte dell'inappagabile e inquieto domandare. Perché la narrazione diventi forma e metodo d'incontro, occorre abbandonare quell'idea di linearità e di coerenza a ogni costo che rende oggettivabile, non solo oggettivo, il contenuto delle storie raccontate; per essere disposti a correre il rischio dello smarrimento, della rapsodicità, occorre essersi immaginati, almeno una volta, narrati da altri, abitanti di una zona che ci mette in relazione gli uni con gli altri.

3. Per un'etica dell'imprecisione

²² Si sofferma sulla capacità di apertura del narrare si sofferma un recente volume di Dario Cecchi. L'autore distingue tra due spinte che possono animare il gesto narrativo: la prima è identitaria, e corrisponde al bisogno di ricucire legami comunitari dilaniati e irrimediabilmente perduti; la seconda traduce un'istanza di apertura all'altro, «animata nel profondo non da una pulsione identitaria, ma da un desiderio di conoscenza dell'ignoto» (D. Cecchi, *L'esperienza dell'altro. Vedere, narrare, immaginare*, Quodlibet Studio, Macerata 2025, p. 10).

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

Cosa accadrebbe se, anziché definire, l'umano si impegnasse costantemente in un'operazione di messa in discussione di quelle stesse definizioni? Proprio dal margine, dal confine abitabile, giunge l'istanza di oltrepassare la rigidità per stare comodi all'interno di un perimetro ignoto i cui bordi sono costantemente riscritti. L'etica del decentramento narrativo muove dalla possibilità di sfumare i contorni, come si è visto. Si tratta di contorni fisici, localizzabili, e di contorni che divengono confini tra i tempi, quello della memoria, quello dell'attesa e quello del futuro. Se di incontri decentranti si tratta nel viaggiare o nell'avventurarsi, ciò dipende proprio dall'esigenza di rivedere quei contorni, che finiscono per diventare muri e soffermarsi molto più su ciò che separa in modo arbitrario che su ciò che effettivamente fa la differenza. Essere imprecisi, vivere di imprecisione non significa essere inesatti. L'esattezza custodisce in sé un richiamo – delicato ma deciso – alla giustizia, intesa come equità ma anche come riconoscimento: non solo essere esatti significa dare a ciascuno il suo, quantificandolo solo dopo averlo qualificato, ma significa anche accettare che l'altro prenda posto, si posizioni pubblicamente, riconoscerlo capace di questo.

Si può essere imprecisi e insieme esatti: le due movenze non si escludono reciprocamente, anzi la loro cooperazione rende possibili forme di vita eticamente buone. Lo testimonia il fatto che essere precisi può implicare anche essere inesatti: si può essere molto precisi nel trattare gli altri in modo iniquo. L'imprecisione qui evocata è la disponibilità a riconoscere zone di contaminazione che non sono né saranno mai riconducibili al mio e al tuo, a tradizioni unitarie e monolitiche, e che non saranno mai calcolabili, perimetrabili, gelose come di una conquista predatoria, decise ad abbandonare ogni postura difensiva per accogliere e accogliersi diversi. Il panorama contemporaneo restituisce invece il prevalere di

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

un altro tipo di atteggiamento: definire, chiarire, identificare, forse anche inchiodare all'identità stabilita e prevista da altri per noi sono considerati non solo nella vita quotidiana, ma anche nelle forme del pensiero filosofico, il compito più alto e insieme più efficace a cui la mente umana possa applicarsi. Che l'esigenza di rispondere alla domanda "che cos'è" sia la questione da cui muove l'intera impresa filosofica, è noto. Tuttavia, accanto a quel pungolo stava un tempo l'erranza, la *pervagatio* come possibilità di guardare il mondo da un'altra angolatura, rivedere i processi di identificazione e definizione perché provvisori, sottoposti alle dissonanze tra le diverse prospettive che convergono su unico oggetto e generano visuali prismatiche e complesse, mai riconducibili a meri dati da raccogliere. Definire, rendere il mondo qualcosa di afferrabile, qualcosa di "dato" una volta per tutte oggi sostituisce una certa fatica e una certa abitudine a non prendere troppo sul serio le determinazioni entro cui si dà l'esperienza del reale.

Definire, etimologicamente, significa anche un po' finire. La precisione del definire può significare la trasformazione di un approccio mutevole all'identità in una rigida gabbia che impedisce ogni slittamento, ogni modificazione, ogni cambiamento. Il pensiero contemporaneo è riuscito a rendere "definitorie" persino quelle pratiche che fanno della rivedibilità e della precarietà di ogni "dato" la loro quintessenza. Vendere la propria storia come un prodotto finito ne è un esempio. Rileggere la vita di ciascuno come un percorso teleologicamente orientato all'unità e sensato è un altro esempio. Il pensiero e l'esperienza oggi tendono a cadere preda di questa schiavitù definitoria gelosa custode dei confini tra le cose, tra le cose e le persone, che riduce tutto a un dato irrevocabilmente compreso, archiviato, commercializzabile in quanto intercambiabile. Lo iato che

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

separa narrazione e *storytelling* è localizzabile a quest'altezza, poiché una storia che si propone come compiuta e definita una volta per tutte non è altro che un oggetto tra altri, che diventa un dato. Se lo *storytelling* definisce e chiude in una bolla la storia di una vita rendendola impermeabile all'alterità, la narrazione muove da un'apertura che sfuma i contorni, in cui chi narra si presta – presta se stesso – non solo a incontrare, ma pure a ospitare l'altro nella sua parola incarnata e storicamente situata. Narrare non deve essere un gesto di chiusura identitaria, ma di apertura accogliente, in cui anzitutto si deve correre il rischio di perdere se stessi. Certo, come Benjamin ricordava a proposito della sapienza dello smarrirsi, anche per il gesto narrativo fare spazio e ospitare l'altro è un'abitudine da acquisire, piuttosto che un dato naturale.

L'imprecisione si colloca qui. Non è una dimensione difettiva, ma eccedente. Per essere imprecisi bisogna aver patito le ristrettezze, le chiusure, le limitazioni dell'essere vincolati a una precisione i cui canoni sono spesso sottoscritti in modo acritico. Imprecisione è piuttosto la capacità di sospendere il giudizio sui confini tra le cose e le persone, alla ricerca di uno spazio comune da costruire, uno spazio *tra*, uno spazio che non si può consumare, erodere, depredare, ma solo abitare. Correre il rischio dell'imprecisione ha dunque una pregnanza etica di primaria importanza: non è associabile in alcun modo con l'inesattezza, che non smette di evocare scenari di iniquità; consiste nella scelta di abbandonare la postura difensiva delle identità definite e date una volta per tutte, ignorando zone di contaminazione, esposizione, vita comune; antropologicamente, l'imprecisione significa finitezza, dal momento che ogni prospettiva sul mondo non è che una visuale imperfetta, incompleta sebbene compiuta, che non può evitare il

Narrarsi da estranei. Silvia Pierosara

confronto con altre prospettive in vista della costruzione di un mondo intelligibile per tutti. Se la precisione dei confini di ciascuna identità viene considerata definitiva e imm modificabile, il rischio è che quell'identità definita da tratti ben riconoscibili diventi una forma di gabbia che imprigiona rispetto a ogni possibilità di mutamento.

Definire è un compito irrinunciabile per l'umano, ma può essere eticamente orientato alla vita buona se lo si considera sempre rivedibile, provvisorio, capace di recepire il punto di vista estraneo e aperto alla negoziazione dei confini. La porosità dei contorni dentro cui le identità sono racchiuse è analoga a quel *limes* che un tempo non era solo linea, ma territorio vivo d'incontri e scambi, luogo marginale che del margine faceva una prospettiva privilegiata da cui, appunto, disabituarsi alla precisione totalizzante della cesura e della separazione, che tutto ingloba inchiodandolo al proprio posto, senza aprire alle seconde possibilità. Il chiaroscuro dell'esperienza umana non è destinato alla semplificazione che decide e divide irrevocabilmente e inequivocabilmente; piuttosto, è all'opacità che permette di farsi domande che si deve guardare, ridimensionando la pretesa di trasparenza che si accontenta della chiarezza del dato, ma non riesce a interrogarne il senso, per cui è necessario un certo allenamento, oltre che una certa disposizione, a smarrirsi e ritrovarsi, imparando sempre di nuovo a legare insieme visibile e invisibile, come forme del reale e del possibile.

State of Nature – War against Nature.

Bruno Latour's Hobbesianism

Michael Hampe

*Olivier Del Fabbro**

Abstract

This paper has two aims: On the one hand we show how certain life-forms lead to certain metaphysical and ontological conceptions and world views. We specifically concentrate on Thomas Hobbes and Bruno Latour – Hobbes being influenced by the English Civil War and Latour by climate change and the Covid-19 pandemic. On the other hand, we show how Latour's work has been influenced by Hobbesian thought throughout his whole career and how he tries to adapt Hobbesian concepts such as state of nature, contract, Leviathan to his actor-network-theory and the later Gaia-hypothesis. Both thinkers share a critique of bifurcation of nature that divides reality into the artificial and the natural, premodern and modern. Due to the influence of the English Civil War and climate change and Covid-19, we concentrate on the concept of war.

Keywords: Thomas Hobbes, Bruno Latour, State of Nature, Gaia Hypothesis, Actor-Network Theory, Anthropocene

* hampe@phil.gess.ethz.ch
 olivier.delfabbro@phil.gess.ethz.ch

1. Signals from other Life-Forms

Long ontological or cosmological reasonings start from inferences built on fundamental presuppositions. The latter however becomes only evident in certain life-forms. Many different authors have come up with such meta-philosophical observation: Karl Marx, Wilhelm Dilthey, Ludwig Wittgenstein, William James and Paul Feyerabend¹. They all have different understandings of “life” or experience. In Dilthey for example it seems that the individual experience (“Erlebnis”) forms interpretations of life in which certain presuppositions are favored².

If this observation is correct than ontologies and cosmologies that operate with different words might seem very alien to us and might be – to use an idiom like in science fiction – *signals from a different form of life*. In this case, it seems as if we might be dealing with life forms that are placed on other continents or that took place a long time ago.

But the fact that we recognize them as signals from a different form of life means that we recognize them nevertheless as signals from a life-form, meaning, they cannot be *totally* alien to us. When Wittgenstein says that we would not understand

¹ K. Marx, *Deutsche Ideologie*, in K. Marx, F. Engels, *Gesamtausgabe*, I. Abteilung. Band 5, Berlin 2017; W. Dilthey, *Das Wesen der Philosophie*, in Id., *Gesammelte Schriften*, V. Band: *Die Geistige Welt*, Stuttgart and Göttingen, 1990; L. Wittgenstein, *Über Gewissheit*, Werkausgabe Band 8, Frankfurt am Main 1984; W. James, *Pragmatism. A New Name for Some Old Ways of Thinking*, in Id., *Works of William James*, Vol 10, Harvard 2000; P. Feyerabend, *Farewell to Reason*, New York 1987.

² W. Dilthey, *Das Wesen der Philosophie*, cit., pp. 401, 405.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

the lion if he would speak³, he might have meant that the lion's life-form is too far away from ours to recognize its signals as signals. A conceptual scheme which is recognized as a conceptual scheme cannot be, as Davidson has put it, entirely different from ours⁴. Thus, to receive a signal from a different life-form means that it cannot be too different from ours, otherwise we would not recognize its effects as signals at all. Let us now look at some old texts to apply these methodological reflections onto philosophical remarks about nature.

The very famous saying by Anaximander which is reported by Simplicius, a Commentator of Aristotle's *Physics*, can be taken as a signal from an alien life-form in this sense, a form of life that is long gone:

And the things out of which birth comes about for beings, into these too their destruction happens, according to *obligation*: for they pay the *penalty* (*dikê*) and *retribution* (*tisis*) to each other for their *injustice* (*adikia*) according to the order of time—this is how he says these things, with rather poetic words.⁵

Simplicius himself seems to take this saying as a *poetical* expression because he tries to understand it in the conceptual framework of his own form of life, which is the one we still live in, in Europe and North America, and the alleged

³ L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, in Id., *Werkausgabe*, Band 1, Frankfurt am Main 1984, Part II, §568.

⁴ D. Davidson, *On the Very Idea of a Conceptual Scheme*, in «Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association», 47 (1973), pp. 5-20.

⁵ DK 12, A 9, Loeb (2016): *Early Greek Philosophy*, pp. 282-285.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

Western society.⁶ In this form of life the human realm of morality and justice is strictly *separated* from nature, the realm with strict necessities, not open to human bargaining. This remark by Simplicius in his commentary on Aristotle's *Physics* dates back to probably 520 CE. By then Plato let Socrates establish the distinction between *nature* (*physis*) and the *human world*, where justice and laws (*nomoi*) do not represent a necessity, but rule as a result of human *decision*⁷. Anaximander himself was born more than 900 years *before* that (611 BE). This gap is the reason, why Simplicius believes that Anaximander talked in a "poetic way" by which he probably meant: a *metaphorical* way. At some time between 611 BE and 520 CE the life form from which Anaximander was talking was lost, disappeared, and what was self-evident in it stopped to be self-evident. Direct relations between justice and nature could not be meant literal anymore, because it was not evident that justice was taking place in nature. To read Anaximander's quote in this way is neutral to the alternative of the "mystical" and the "naturalistic" (or cosmological) interpretation.⁸

When later authors like Hobbes and Latour try to unify the natural and the moral or legal again, they try, in our interpretation, in a sense to move back at least in writing, to

⁶ Concerning the concept of "the West" or "western society" cf. I. Morris, *Why the West Rules – for Now: The Patterns of History, and What They Reveal About the Future*, New York, 2010.

⁷ cf. Phaedros 230d, Phaidon 96a-d, *Nomoi*, passim.

⁸ Cf. J. Mansfeld, *Anaximander's Fragment: Another Attempt*, in «Phronesis», 56 (2011), pp. 1-32, p. 10, esp. footnote 33. The mystical interpretation sees the separation of individual things from the apeiron as a sin, a fall, for which they have to pay, the cosmological one sees a description of becoming and destruction of worlds or world-orders in this fragment.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

Anaximander's life-world. The problem with this though is that philosophical texts alone cannot change life worlds or cultures.

After showing the differences and relations between metaphorical and literal meanings, by relying especially on the theories from Max Black, we will analyze more concretely Hobbes' state of nature and Latour's interpretation of Hobbes' philosophy for his actor-network-theory and his latest work in *Facing Gaia*, that is the war against nature. Of special interest will not be Hobbes' political theory of representation, but rather the ontological fundament that underlies it theoretically⁹. We will show not only that Hobbes and Latour try to go back to Anaximander's life-form, but that experiences of war, distress and misery such as the English Civil War for Hobbes or the Covid-19 pandemic and cancer for Latour can be seen as experiences forming presuppositions for their cosmological and ontological reasonings. We conclude that current crises such as Russia's aggressive invasion of Ukraine, the Israel-Gaza war, consequences of climate change, and other conflicts can be looked at from a Hobbesian and Latourian perspective of the state of nature, or a war of each against each.

⁹ The relationship between Latour and Hobbes has been analyzed mainly in political philosophy in regard to the concept of representation of non-human actors (M. Brown, *Speaking for Nature: Hobbes, Latour, and the Democratic Representation of Nonhumans*, in «Science and Technology Studies», 31 (2018), pp. 31-51) and the concept of constitution (R. van Krieken, *The Paradox of the two Sociologies: Hobbes, Latour and the Constitution of Modern Social Theory*, in «Journal of Sociology», 38 (2002), pp. 255-273). For a reading of Latour as metaphysician especially in regard to object-orientated philosophy see (H. Harman, *Prince of Networks, Bruno Latour and Metaphysics*, Melbourne 2009).

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

2. Separations and Unifications of Semantic Fields and the Bifurcation of Nature

According to Max Black metaphors create new meanings by the *interaction* between *two different subjects or realms*¹⁰. An example from science for such an interaction can be found in electromagnetism. Physicists say that electromagnetism travels *in waves*. According to Mary Hesse, who picks up Black's view in order to interpret the role of metaphors and models in science, this means that a semantic interaction between the description of electromagnetic phenomena and the description of water-waves is introduced, which in turn leads to a new conception of waves without a medium¹¹. Accordingly, two separated semantic "fields" start interacting with one another and create a new meaning.

Today we are assuming that the realms of nature, the realm of justice and the realm of human artifacts are described in separate semantic fields. We talk even of nature and norms or nature and technology as opposites. But what we often forget is that separate semantic fields have to be *created*. That *a* has "nothing to do" with *b* is not an ahistorical linguistic fact. Rather, these separations are established at certain times. It is a matter of historic research to find out when, how and why this took place. The establishment of separate semantic fields might not only reveal differences and be an epistemic gain. It can also conceal interactions between phenomena and thus have epistemic costs. Probably both is the case in most such developments, that is, developments of separation and unification of semantic fields. Separations might take place by developing more and new differentiated

¹⁰ M. Black, *Metaphors*, in Id., *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, 1962.

¹¹ M. Hesse, *Models and Analogies in Science*, Notre Dame, 1963.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

terminologies and unifications happen by inventing metaphors that were able to freeze into new general terms. Thus, metaphors being the root for concepts as Nietzsche assumed¹². The Greek “hyle”, originally a term used for construction timber, was used by Aristotle as a metaphor for the stuff out of which something is made. It then became a very general concept, “matter”, without which we could not imagine the discipline of physics.

Our hypothesis is therefore that Anaximander’s saying was *not* metaphorical *in his time*, because the separation between the semantic fields of terms for natural phenomena on the one hand and for norms on the other hand was not established yet. Thus, justice and injustice (*dike* and *adike*) could be applied to *all* things and not just to humans. Only later it became metaphorical – at least after Plato – when these two realms were distinguished firmly from one another. The gain of this development was perhaps more detailed description and then also a more creative activity in the realm of human norm creation. The loss of this separation was what Alfred North Whitehead called later on «the bifurcation of nature», that is, the separation into a creative mind being related to values and norms versus a blind matter as being the supposed essence nature¹³. Latour considers the bifurcation as an illusion of the modern mind and wants to dissolve it¹⁴. But the revolt against this bifurcation started long before Latour¹⁵.

¹² F. Nietzsche, *On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense*, in Id., *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*, Vol. 11, Stanford 1999.

¹³ A. N. Whitehead, *Science and the Modern World*, London 1925.

¹⁴ D. Debaise, *Nature as Event. The Lure of the Possible*, translated by M. Halewood, Durham 2017.

¹⁵ In the context of the bifurcation of nature, Latour also speaks about the difference between matters of concern and matters of fact (B. Latour *What Is the Style of Matters of Concern? Two Lectures in Empirical*

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

3 Hobbes' Revolt against the Bifurcation between the Natural and the Artificial

An early revolt against the bifurcation of nature, but which is usually not considered as such, can be found in the works of Thomas Hobbes. Although Hobbes was in many aspects of his thinking an Aristotelian, he did not accept Aristotle's distinction between the artificial and the natural, between *techné* and *physis*. Insofar as artifacts are the result of normative decisions and the constructive creativity of humans ("this gadget should follow the rules xyz in order to fulfill the goals abc") they are not natural. The field in which Hobbes dissolved the distinction between the natural and the artificial is politics, which he related to the natural phenomenon of fear. Hobbes' theory of politics is well known, but to put it in a nutshell: Hobbes considers states as artifacts and organisms, created by man, to get out of the natural state of war in which they live in constant fear, considering organisms as artifacts made by God. Thus, humans imitate Nature's or God's creativity when they enter the peaceful political state and leave the fearsome natural realm.

It is well known that it was Hobbes' own personal experiences of the English Civil War that encouraged him to come up with this political theory in the "Leviathan"¹⁶. No reader of Hobbes, including Latour, to which we will turn shortly, misses to highlight Hobbes' personal experiences in this context. With "Behemoth" Hobbes even wrote a history of the English civil war. In his Autobiography Hobbes even relates his birth, that is to say, a very natural event to the political facts of war amongst nations, by identifying his own coming into this world

Philosophy, Spinoza Lectures at the University of Amsterdam, published as independent pamphlet, Van Gorcum, Amsterdam 2005).

¹⁶ A. P. Martinich, *Hobbes: A Biography*, Cambridge 1999.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

with the birth of fear as the key-term of philosophical theorizing:

In Fifteen Hundred Eightyeight, Old Style, when
the armada did invade our isle, [...] I'th early
spring, I, a poor worm was born [...] And herupon
it was my mother dear, did bring forth twins at
once, both me and Fear.¹⁷

Hobbes's autobiography is not an argument for his fundamental position in political philosophy. It can be understood as a philosophical gesture through which he refers to his life and his basic plausibilities, similar to what Adorno does in *Minima Moralia*, an autobiographical collection of aphorisms about the life of the educated German exile in capitalist California in the 1940s.¹⁸ It is fear as a natural phenomenon which is aroused by any type of violence, also by war among humans, that drives the development of political units as artifacts according to Hobbes. Fear is a fundamental philosophical emotion for Hobbes. And he refers to its relevance for his thinking by pointing to his early life. It is out of fear that humans create the artificial organism of the state in which they can find a refuge from the dangers of natural war. "Fear" is thus the concept that can be used as both a *natural* and a *political*

¹⁷ T. Hobbes, *Leviathan*, With Selected Variants from the Latin Edition of 1668. Ed. Edwin Curley, Cambridge 1994, p. LIV.

¹⁸ On the philosophy of gestures in general, see G. Maddalena, *The Philosophy of Gesture and Technological Artifacts*, in T. Breyer, A. Matthias Gerner, N. Grouls & J. F. M. Schick, *Diachronic Perspectives on Embodiment and Technology: Gestures and Artifacts*, Heidelberg & New York 2024, pp. 97-110. For an essayist account of reflexive or autobiographical gesturers as a means in philosophy, see M. Hampe, *Pointing to oneself, Simone Weil and What it Could Mean to Write a Philosophical Diary*, in *Handling ideas*, 2025: <https://handlingideas.blog/author/collectionvibrantb4631a01c1/>.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

term, like “dike” in Anaximander. To preserve your organic life is the most elementary motif of any animal and also of humans. Putting this preservation into danger necessarily leads to fear. Threatening others with weapons can be considered the most elementary political move that is aiming at causing fear in your competitor for resources. The costs of weapons and the unpleasantness of a life in constant fear are the causes for the foundation of the political state. Thus, the limits between the natural and the political disappear once you think about the state in a Hobbesian way as a child of fear. It is therefore significant that the very first word of the book in which Hobbes develops this political thoughts, “The Leviathan”, is not “Norm” or “Contract”, but “Nature”, which he defines implicitly as follows:

Nature (the art whereby God hath made and governs the world) is by the Art of man, as in many other things, so in this also imitated, that it can make an Artificial Animal. For seeing life but as motions of limbs [...] why may we not say, that all Automata [...] have artificial life? [...] For by Art is created that great Leviathan, called Commonwealth, or State (in latine Civitas) which is but an Artificial Man [...] and in which the sovereignty is an artificial Soul.¹⁹

In this way Hobbes dissolves at the very beginning of his theory of politics the Aristotelian distinction between *physis* and *techne* or the *natural* and the *artificial* by considering natural creatures as artifacts of God produced for certain aims, and the artifacts of man as imitations of nature. Not only machines but also the state is an artifact in this sense: it is an

¹⁹ T. Hobbes, *Leviathan*, cit., p. 6.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

artificial animal, an artificial man, created for the protection of natural man.

By reasoning in this manner Hobbes moves back to Anaximander: dissolving the boundary between nature and the human realm, which Socrates and Plato erected. Before Hobbes the terms “competition”, “power” and “war” were not applied to the realm of nature in the Socratic/Platonic setting of bifurcation. Hobbes applies them to what he calls in Ch. 13 of the *Leviathan* «the Natural Condition of Mankind as concerning their Felicity and Misery».

Additionally, he might also be the first philosopher who thinks about nature as a realm of resources: «if any two men desire the same thing, which nevertheless they cannot both enjoy, they become *enimies*; and in the way to their End [...] endeavour to *destroy* or *subdue* one another»²⁰ Later on he calls this “competition”. War is thus a conception that is not only a situation between established states, but a much more general term. It can be applied inside and outside the realm of politics because there is war, according to Hobbes, *before* there is a political state. War is just the known *disposition* among humans *to fight*, a disposition not limited to political man:

For War consists not in battel only, or an act of fighting, but in a tract of time, wherein the Will to content by battel is sufficiently known: and therefore the notion of *Time*, is to be considered in the nature of war; as it is in the nature of weather [...] So the nature of War consists [...] in the known disposition thereto (actual fighting, M.H.) during all the time there is no assurance to the contrary. All other time is Peace²¹

²⁰ *Ivi*, Lev., 87*, our emphasis.

²¹ *Ivi*, p. 88f.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

With this generalized conception of war Hobbes made it possible for later theoreticians, such as Latour, to speak in a non-metaphorical way about a «war against nature» or a war against entities that cannot be described as organized in a political way. Latour's reframing of our understanding of the natural and the political can thus be understood as a direct consequence of Hobbes' attempt to unify the natural and the artificial and thereby the world of human values and norms with the realm of natural necessities²².

This becomes even more clear, if we look again at Hobbes' own experience of many different plague epidemics in England and on mainland Europe, and the social and political chaos they entailed²³. Moreover, Hobbes was not just a vivid reader, but also the translator of Thucydides' History of the Peloponnesian War, in which the Athenians have to fight both, the Spartans at the doorstep of their walled city and the lethal outbreak of the plague, which Thucydides himself gets infected with and Pericles dies of. Hobbes thus knew that not just conflicts between humans, but also natural catastrophes can be harmful for the Leviathan as an organism. This becomes especially evident in chapter 29 of the Leviathan, where Hobbes compares for example rabies as a danger to the health of the body politic²⁴.

²² In this way, Hobbes anticipates dissolutions of the boundary between the natural and the artificial as they have occurred in the work of Donna Haraway, see D. Haraway, *A Cyborg Manifesto*, New York 1999. For an overview about this development, see M. Hampe, *Das Ende der Natur, Beobachtungen zum Verschwinden einer kategorischen Unterscheidung*, in «Zeitschrift für Kulturphilosophie», 1 (2023), pp. 63-74.

²³ L. Ribarevic, *Thucydides and Hobbes on Epidemics and Politics: From the Plague of Athens to England's Rabies*, in «Croatian Political Science Review», 60 (2023), pp. 7-30.

²⁴ *Ibidem*. From this perspective, the power of and security provided by the Leviathan is not just due to the fear of war, but also the fear of epidemics such as the plague, see D. J., Kapust, *Plague and the Leviathan*, in «Hobbes Studies», 36 (2023), pp. 221-233.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

4. Latour's Translations and the Omnipresence of Leviathans in a World of Fractals

Hobbes' theory has had, throughout history many admirers and opponents. One of those admirers is Bruno Latour. In 2012, Bruno Latour and Graham Harman met on a sidewalk in Copacabana and discussed political theory, an encounter, Harman processed two years later in his book entitled, *Bruno Latour, Reassembling the Political*.

Interestingly, Harman writes in this book to have asked Latour that day in Brazil «about his earliest enthusiasm in political philosophy»²⁵. Without hesitation, Harman continues, Latour answered: 'Hobbes'. Harman then concludes that in «retrospect, it was a question that hardly needed to be asked»²⁶.

Indeed, while looking at Latour's entire body of work, Hobbes plays over and over again a central role. Hobbes appears as early as the 1980's and the beginning of the development of the actor-network-theory. Later then, in the 1990's he plays a significant role in what is one of Latour's most famous books, *We Have Never Been Modern*. Yet, still in his latest works on Gaia and climate change, Hobbes enters Latour's thought. In the following paragraphs, we will reconstruct Latour's interpretation of Hobbes' political theory and show how his usage of Hobbesian thought has changed throughout time and how Latour has integrated more and more Hobbesian concepts and ideas into his own theories²⁷.

It is perhaps in Latour's rather neglected book, *Irreductions*, from 1984, that his systematic Hobbesianism can be found first. Already, after the first pages, he mixes Hobbesian concepts such as force with the recently developed actor-network-theory: «What

²⁵ H. Graham, *Prince of Networks*, cit., p. 5.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Thus, Latour cannot only be accounted as a «Neo-Hobbesian», his Hobbesianism itself has changed over time, because Latour has changed his theories over and over again, see D. Inglis, A.-M. Almila, *Fabricating the Truth About Bruno Latour(s)*, in «Revista Portuguesa de Filosofia», 79 (2023), pp.. 1143-1162.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

is a force? Who is it? [...] In place of 'force' we may talk of [...] "actants"»²⁸. But such force is of course never atomistic and isolated, but relationally directed towards another actor, or body as Hobbes would say: «No actant is so weak that it cannot enlist another. Then the two join together and become one for a third actant, which they can therefore move more easily. An eddy is formed, and it grows by becoming many others. [...] An actant can gain strength only by associating with others. Thus it speaks in their names»²⁹. Hence, by not only relating to one another, but also forcing each other into association, networks are for one formed and two growing. They become bigger.

Such bigness, or growth, however, is not necessarily to be understood materialistically. Latour, being a vivid critique of classical dualisms, or premodernism as he would say, cannot accept to speak of actors as material entities. Hence, when actors are relating to one another in order to form networks, association happens through a so-called translation process. Or, as the last quote says: an actor speaks in the name of another.

Many times, Latour has highlighted that he borrowed the concept of translation from Michel Serres³⁰ but what does it mean concretely? Earlier than *Irreductions*, Latour co-authors a paper with Michel Callon in 1981, in which the concept of translation is explained:

By translation we understand all the negotiations, intrigues, calculations, acts of persuasion and violence, thanks to which an actor or force takes, or causes to be conferred on itself, authority to speak or act on behalf of another actor or force:

²⁸ B. Latour, *Pasteurization of France*, Translated by A. Sheridan, J. Law, Cambridge/London 1988, p. 159.

²⁹ *Ivi*, pp. 159-160.

³⁰ B. Latour, M. Callon, *Unscrewing the big Leviathan, or How Actors Macrostructure Reality and How Sociologists Help Them to Do So?*, in K. Knorr, A. Cicourel (eds), *Advances in Social Theory and Methodology*, London 1981, pp. 277-303, Footnote 6, p. 301.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

“Our interests are the same”, “do what I want”, “you cannot succeed without going through me”.³¹

Seen ontologically, translation could not be described in more Hobbesian terms. Yet again, and most interestingly, all these concepts are not materialistic. Negotiating, intriguing, persuading and calculating are all rather features of the mind, or even of rationalization, than of the body. Exempt is violence, which indeed refers usually to physical violence, unless Latour and Callon mean symbolic violence, a specification not given by the authors.

Moreover, translation is a process happening neither automatically nor smoothly. It is a process that is marked by strain and effort. Negotiation implies listening, demanding and compromising. Intriguing entails secret planning. Calculating means reasoning and evaluating. Persuading is linked to will power and relentlessness. And violence signifies to trespass.

Lastly, translation also means to grow quantitatively and to gain strength, because more and more actors are associated and represented. Manpower is expressed by a common will, a common spokesman: «Whenever an actor speaks of “us”, s/he is translating other actors into a single will, of which s/he becomes spirit and spokesman. S/he begins to act for several, no longer for one alone. S/he becomes stronger. S/he grows»³². The emergence of a spokesman, the gain in strength and the submission under one common will, obviously means that there are first, micro- and macro-actors, and second, power relations. Some actors are simply controlling more than others: «*There are* of course macro-actors and micro-actors, but the difference between them is brought about by power relations and the constructions of

³¹ *Ivi*, p. 279.

³² *Ibidem*.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

networks»³³. Defined like this translation means in the end nothing more than to sign a contract: «The contract, however, is merely a specific instance of a more general phenomenon, that of translation»³⁴. And once a contract is formed, well, consequently, a Leviathan emerges.

Before, quoting a longer passage that describes such an emerging Leviathan, two remarks have to be made: One, as is famously known, actors are for Latour not solely human beings, but are conceptualized in an anti-anthropocentric way. In Latour's paper examples for actors are colonies of baboons and Électricité de France, including electrical engines, engineers, batteries and so on. Two, before the Leviathan emerges, for Hobbes a state of nature reigns in which there is a war of all against all. It is the negotiations, intrigues, calculations, acts of persuasion and violence that describe this brutal and atrocious state of nature:

You want peace, so do I. Let us make a contract. Let us return to the baboons: Sara is eating a nut. Beth appears, supplants her, takes her place and her nut. Let us return to EDF: a laboratory is studying the fuel cell. The engineers are questioned, their knowledge simplified and summed up: 'we shall have a fuel cell in 15 years'. The Leviathan once more: we have made a contract, but a third party appears who respects nothing and steals from us both. The baboons once more: Sara yelps, this attracts her faithful friend Brian. He is now enrolled, he approaches and supplants Beth. The nut falls to the ground and Brian grabs it. The EDF once more: the Renault engineers read through the literature again and alter their conclusions: 'There will be no fuel cell in 15 years.' All this is still 'the war of all against all'. Who will win in the end? The one who is able to

³³ *Ivi*, p. 280.

³⁴ *Ivi*, p. 279.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

stabilize a particular state of power relations by associating the largest number of irreversibly linked elements.³⁵

It is interesting to see how for Latour Leviathans are omnipresent, since they are not only transgressing classical ontological domains such as politics, economy, technology and nature, but also present as soon as there is some form of a translation. If a translation happens as soon as two actors are associating, then Leviathans must be almost everywhere, because single and isolated actors are rather uncommon. Yet, it is important to highlight at this point the *fractal* structure of Latour's actor-network-theory. That is to say, every actor contains in himself again a certain number of actors, which in turn again can be decomposed in other actors. This process is *ad infinitum*. In other words: Leviathans structure other Leviathans. It is a constant powerplay of negotiations, intrigues, calculations, acts of persuasion and violence between Leviathans, and only those that are capable of maintaining peace *within*, are stabilized.

Yet, such multiplicity of fighting Leviathans begs the question, if such combat situation is not rather a state of nature – a state of war between Leviathans – than an actual peace state. Latour and Callon do not answer this question affirmatively, but negatively, because for them it is rather simple: there is no meta-discourse or meta-perspective that allows anyone to overlook the messy situation of combatting Leviathans. The answer rather lies in the epistemological stance of *following the actors* and this means to observe how actors grow or shrink, how they transform and evolve. And since Leviathans are constantly translating and evolving and transforming, it is not so much about finding an end-state of

³⁵ *Ivi*, pp. 292-293.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

peace and stabilization but uncovering the dynamics of interacting Leviathans.

6. From the Leviathans to Gaia. Latour's later Anti-Modern Developments

In contrast to such ontological emphasis on Hobbesian concepts, Latour's *We Have Never Been Modern* interprets Hobbes' political philosophy from a rigorous exegetical point of view. Hobbes is here, together with Robert Boyle, an inventor of the modern world, meaning that he finds himself on the side of subjects, politics and values; whereas Boyle is situated on the side of objects, nature and facts³⁶. Hobbes is thus rather a creator of modern dualisms than somebody who tries to avoid them. But is Latour's interpretation of Hobbes in *We Have Never Been Modern* then not contradicting his interpretation of the 1980's, where Hobbesian concepts are translated into the actor-network-theory?

The crux obviously lies in the anti-anthropocentric conception of an actor. Yet, Latour is fully aware of the fact that Hobbes never intended to extent his political theory onto other realms such as Électricité de France and baboons. In fact, two times Latour highlights in *Unscrewing the Big Leviathan* that they are leaving Hobbes behind³⁷. The interpretation of *We Have Never Been Modern* must consequently be understood as a literal reading, whereas the texts from the 1980's represent an extension of Hobbesian thought to the actor-network-

³⁶ B. Latour, *We Have Never Been Modern*, Translated by C. Porter, Cambridge 1993, p. 27.

³⁷ B. Latour, M. Callon, *Unscrewing the big Leviathan*, cit., pp. 281, 286.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

theory. The latter is thus an update of Hobbesian concepts onto an anti-anthropocentric ontology³⁸.

Facing Gaia in turn, published in 2015, stands rather in the continuation of the extension of Hobbes' thought, even though the dualisms of the moderns is fully acknowledged. *We Have Never Been Modern* must therefore be considered as an important intermediary.

First, it needs to be highlighted that Gaia is in the end nothing else than a wider and bigger network of associating and dynamic actors:

Lovelock describes a planet that is alive [...], meaning that any time you add an entity, even if it's a gas, a rock, a worm or a mat of microorganisms, it vibrates with all the historical specificity of the other agencies intertwined in it.³⁹

Gaia is not a so-called God of totality, a whole-part relationship, but an actor-network.

Second, Gaia is exposed to the state of nature of a war of all against each, but with the very crucial difference that this time the state of nature is not diminishing. Leviathans are thus not capable of establishing peace. Rather, the state of nature is growing and expanding into the present and future:

Today, what is strange is that this state of nature is not situated, as it was for Hobbes, in the past; it is coming toward us, it is our present. Worse still: if we are not inventive enough, it could well become our future, too. [...] we have a war of all against each, in which the protagonists henceforth may not

³⁸ For a more detailed discussion between Hobbes and Latour and the attempt of reading Latour as a thinker of the Enlightenment (A. Blok, Anders, T. E. Jensen, *Bruno Latour, Hybrid Thoughts in a Hybrid World*, Oxon 2011).

³⁹ B. Latour, *Why Gaia is not a God of Totality*, in «Culture and Society», 34 (2017), pp. 61-81, p. 73.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

be just the wolf and the lamb, but also tuna and CO₂, plant nodules or algae, in addition to the numerous human factions that disagree about almost everything.⁴⁰

As the quote shows Gaia remains anti-anthropocentric, but this time in the form of a state of nature of war. In other words: a growing state of nature is a war against nature, or put more simply: facing Gaia.

Such is the view of pre-moderns. Moderns however believe that they are protected by a so-called State of Nature (in capital letters to distinguish from the Hobbesian state of nature) that «encompasses everything and that has *already* unified the world in a single whole»⁴¹. Therefore, the moderns refuse to wage war, to have enemies and consequently they renounce politics.

This last conclusion is only understandable, if we have a look at Latour's Carl Schmitt reference in *Facing Gaia*. The important reference in this context is Schmitt's distinction between friend and enemy. This distinction states that war between friend and enemy can only be determined by a sovereign, that is, a political unity such as a nation state for example⁴². All forms of conflicts happening within the boundaries of a sovereign state are thus only small fights that can be solved through simple rules of organization and police force⁴³. Hence, Schmitt's famous utterance that the sovereign is he who decides on the state of emergency, the state of *exception*, the state of war.

⁴⁰ B. Latour, *Facing Gaia, Eight Lectures on the New Climate Regime*, Translated by C. Porter, Cambridge 2017, p. 201.

⁴¹ *Ivi*, 209.

⁴² C. Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Berlin 2015, pp. 43-44.

⁴³ B. Latour, *Facing Gaia*, cit., p. 305.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

Following Schmitt, Latour's war against Gaia allows only two possibilities: on the one hand one can give up the distinction between friend and enemy, but then one also gives up the political and the possibility of being at war so that one must accept the State of Nature as a sovereign with its norms and natural laws; or, on the other hand, one distinguishes between enemy and friend and thus accepts the political and the definition of a sovereign by going to war, that is, in this case: facing Gaia⁴⁴. Even though Latour would like to opt for the pacifistic alternative, he chooses the bellicose one out of reasons of security. The result is Latour's works on a new republic, a new assembly, a *res publica*, a so-called *Dingpolitik*, that brings together representatives of different territories struggling, debating, arguing with one another⁴⁵. Latour's state of war is a state of adequate representation and willingness to discuss and *fight symbolically* in an assembly amongst representatives of human and non-human actors alike:

[we must not abandon the project of seeking security and protection, peace and certainty, under another Leviathan yet to be invented [...]. The desire to build the Republic, the veritable *res publica*, is always before us. Thanks to the emergence of Gaia, we are becoming aware that we had not even begun to outline a realistic contract, at least a contract that might hold up on this sublunary Earth of ours.⁴⁶

⁴⁴ *Ivi*, pp. 310-311.

⁴⁵ B. Latour, *From Realpolitik to Dingpolitik. An Introduction to Making Things Public*, in B. Latour, P. Weibel, *Making Things Public. Atmospheres of Democracy Catalogue of the show at ZKM*, Cambridge 2005.

⁴⁶ B. Latour, *Facing Gaia*, cit., p. 201.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

As this quote shows, Latour seeks once more not only Hobbesian terminology, but also Hobbesian ends of security and protection, peace and certainty by a Leviathan – even though the concept of fear is not as present in Latour as in Hobbes. Carl Schmitt's political philosophy remains theoretically at this point only a means to an end. More precisely: Latour needs Schmitt to show that the Hobbesian state of nature is growing, to *declare* war on nature, in order to then abandon Schmitt, and to build and construct a new Hobbesian Leviathan. Again, Latour's war remains of rather symbolic than physical character⁴⁷.

Such physicality changes in another later publication, *Down to Earth: Politics in the New Climate Regime*, in which Latour does not mention Hobbes, but clearly adopts a Hobbesian perspective. He tries to show that class struggle and other sorts of fighting underlie a so-called geo-logic, meaning that social and political struggles are dependent on places, *loci* or *territories* as he says⁴⁸. We have shown above that Hobbesian state of nature resides on territorial fights over resources such as materials, women, property, minerals and so on.

⁴⁷ An overview of Latour's reading of Schmitt is given by S. Turner, *Latour and Schmitt: Political Theology and Science*, in «Perspectives on Science», 31 (2023), pp. 40-56. Similarly to (M. Brown, *Speaking for Nature*, cit.), Turner highlights the important role of human representation of non-human actors in Latour, going thereby beyond Hobbes and also Schmitt, especially the latter's political meta-theology. This opens up the question to what extent Latour can be seen as an adherent republicanism, first in the sense of Philip Pettit, meaning that language plays an important role for representation, see P. Pettit, *Made with Words: Hobbes on Language*, in Id., *Mind, and Politics*, Princeton 2008; second in the sense of Quentin Skinner, as rhetoric and persuasion play also an important role for Latour, see Q. Skinner, *Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes*, Cambridge 1996.

⁴⁸ B. Latour, *Down to Earth, Politics in the New Climate Regime*, Translated by C. Porter, Cambridge 2018, p. 119.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

Yet, again, Latour tries to argue specifically against materialism by highlighting that is not the paradigm of nature as a resource for production that prevails, as materialism usually does according to him:

Thus, as early as the seventeenth century, when economists began to take “nature” into account, they took it as a mere “factor in production,” a resource that was precisely external, indifferent to our actions, grasped from afar, as if by foreigners pursuing goals that were indifferent to the Earth.⁴⁹

Hence, the problem that

[we can indeed take nature as a resource to exploit, but with Lovelockian agents, it is useless to nurture illusions. Lovelock’s objects have agency, they are going to react – first chemically, biochemically, geologically – and it would be naïve to believe that they are going to remain inert no matter how much pressure is put on them.⁵⁰

So, again it is actor-network-theory that ontologically criticizes materialism that according to Latour looks at matter as a passive resource.

To contrast materialism, Latour highlights an anti-anthropocentric *system of engendering* that

brings into confrontation agents, actors, animate beings that all have distinct capacities for reacting. It does not proceed from the same conception of materiality as the system of production, it does not have the same epistemology, and it does not lead

⁴⁹ *Ivi*, p. 139.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 143-144.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

to the same form of politics. It is not interested in producing goods, for humans, on the basis of resources, but in engendering terrestrials – not just humans, but all terrestrials. It is based on the idea of cultivating attachments, operations that are all the more difficult because animate beings are not limited by frontiers and are constantly overlapping, embedding themselves within one another.⁵¹

Yet, the problem is not so much that Latour does not believe in the effectiveness of resources. The problem of materialism is that it believes to be able to exploit resources without harmful consequences, because the resources are themselves agents and active: "We have benefited from every resource; now these resources, having become actors in their own right, have set out, like the Birnam Wood, to recover what belongs to them." (Latour 2018, 191) Once, the multiplicity of actors on territories become active and fight each other, the consequence is migration of innumerable people and animals and natural phenomena in general:

we shall have to identify these migrations also, migrations without form or nation that we know as climate, erosion, pollution, resource depletion, habitat destruction. Even if you seal the frontiers against two-legged refugees, you cannot prevent these others from crossing over.⁵²

This also means that, once such war against Gaia is waging, there is no home for anybody in this new perspective on territories. Everybody is migrating and fleeing. The problem about the fight over resources in the Hobbesian sense is thus

⁵¹ *Ivi*, p. 153.

⁵² *Ivi*, p. 28.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

that human actors need to understand the resources they are exploiting are being defended by non-human actors.

To flesh out all this rather theoretical work, Latour has published a book, *After Lockdown: A Metamorphosis*, in which he delivers yet another Hobbesian point of view, this time however a personal *experience* of war: the war against Covid-19 and cancer⁵³.

For, as the French title of *Où suis-je?*, *Where am I?* makes explicit, it is now the body of the individual that becomes a cartography, a territory that allows different other actors to adhere. War is now a state of the body itself. The body becomes the battlefield:

I don't just sense this war of each against all through one country's occupying another, as in the past, but through the undue occupying of one or other of the beings that allow me to subsist. This particular insect, this chemical product, this metal, this atom – yes, it's down to atoms – to say nothing of the climate – ah, the good old climate which we'd like so very much to forget about but which will never let go of us⁵⁴

This time it is thus not solely an anti-anthropocentric and growing state of nature, but a *bodily* state of nature, with so-called new lines of conflict:

⁵³ J. Birnbaum, *Bruno Latour: "L'apocalypse, c'est enthousiasmant"*, in «Le Monde» 2019, https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/05/31/bruno-latour-l-apocalypse-c-est-enthousiasmant_5469678_3232.html. For an intellectual biography on Bruno Latour see H. Schmidgen, *Bruno Latour in Pieces. An Intellectual Biography*, translated by G. Custance, New York 2015.

⁵⁴ B. Latour, *After Lockdown. A Metamorphosis*, Translated by J. Rose, Cambridge 2021, p. 189.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

There, no need to go far to recognise new lines of conflict: they cut across our lungs. [...] The whole planetary respiratory system is disrupted and at all levels, whether it's a matter of the masks we're gasping behind, the smoke from fires, police repression or the sweltering temperature imposed on us, all the way up to the Arctic. The cry is unanimous: 'We're suffocating!'⁵⁵

In other words: the new lines of conflict are now felt and experienced physically. War is not only symbolical, at last it has become physical, or bodily.

This reformulation has to do with the experience of the Covid-19 pandemic, its consequent lockdown, Latour's experience of having cancer, or put more generally: personal experiences of the body. In fact, Latour admits to connect to the philosophies of William James and Alfred N. Whitehead – as he has done so many times – to highlight the role of the body:

That was the inspiration behind the great alternative philosophical tradition of last century, the tradition spearheaded by William James and Whitehead. Having a body means learning to be affected. The antonym for 'body' is not 'soul, or 'mind', or 'consciousness', or 'thought'; it is 'death' – just as the antonym for Gaia is Mars, the inert planet.⁵⁶

6. A topical Conclusion

Extreme violence by organized crime in South and Central America, civil war in Haiti, Libya, Myanmar, Sudan and in the Congo, nation states fighting each other such as Ukraine and

⁵⁵ *Ivi*, pp. 188-189.

⁵⁶ *Ivi*, p. 169.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

Russia, India and Pakistan, mass surveillance and population control of the Uighurs in China, territorial disputes in the South China Sea, terrorism active in Sahel and the Middle East.⁵⁷ According to the UN Refugee agency, as of 2023, around 117.3 Million people were forcibly displaced⁵⁸. Similarly, climate change entails mass movement of migratory and non-migratory animals⁵⁹. Territories are re-shaped, actors on the move, human and non-human alike. The sheer multiplicity of types of warfare and conflicts is expressed by what Mark Galeotti has called, *The Weaponization of Everything*⁶⁰. In a world in which all sorts of modes of existences, as Latour would say, are highly developed, everything can become a weapon: social media and information, finance and economic sanctions, the law and lawfare. Today, wars are not just fought on land, sea and air, but also in outer space and in cyberspace⁶¹. Accordingly, for Galeotti the «war/peace binary» has become a fruitless conception. Rather «we are heading into an age when everyone may be in at least some kind of state of “war” with everyone else, all the time, and it is just a matter of degree»⁶². According to Galeotti, even though having enemies and allies will not disappear, the old concepts of war, enemy, victory

⁵⁷ See in this regard the impressive map (Global Conflict Tracker) by the Council on Foreign Relations: <https://www.cfr.org/global-conflict-tracker>.

⁵⁸ UNHCR, *Figures at a glance*, 2024 <https://www.unhcr.org/about-unhcr/who-we-are/figures-glance>.

⁵⁹ S. J. Cooke, *Animal migration in the Anthropocene: threats and mitigation options*, in «Biological Reviews» 2024.

⁶⁰ M. Galeotti, *The Weaponization of Everything. A Field Guide to the New Way of War*, New Haven and London 2023.

⁶¹ F. Ledwidge, *Whether we like it or not, war is coming to space. The Insider*, in «Reorts, Analytics», 2024, <https://theins.ru/en/opinion/frank-ledwidge/269008>.

⁶² M. Galeotti, *The Weaponization of Everything*, cit., p. 209.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

need to be re-thought. He concludes in a Hobbesian fashion: «Welcome to a potential world of permanent, sublimated conflict, of the political struggle of all against all»⁶³.

Similarly, in March 2022, Latour wrote in a slightly different Hobbesian style, that he is doubly filled with *fear*: on the one hand, the war in Ukraine, the result of a land grabbing Russian prince in the old-fashioned style of the Moderns and on the other hand, the most recent published report by the IPCC on the severity of climate change – also, the result of the Moderns⁶⁴. Closely connected to Galeotti and Latour, the historian Ian Morris, in his book, *Why the West Rules for Now*, has highlighted five horsemen of apocalypse that make empires and world orders disappear: mass migration, epidemic disease, climate change, state failure, famine⁶⁵. The first three of these points are already fully present. The last two should follow soon, if Morris is right. Geography has always been the motor for change in history, Morris concludes, war the mechanism to reach it. Hobbes and Latour would probably agree.

The state of nature is a conception useful when reality is growing in instability, when violence and social-political chaos are on the rise, and classical terms of ontological dualisms do not suffice to make events understandable. Hobbes and Latour wanted to grasp the dangerous and violent reality of their times, beyond any conceptual bifurcations. For Hobbes it was the life-form during the English Civil War and the exposure to plague pandemics, while for Latour it was Climate Change. Both, civil war, plagues and climate change,

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ B. Latour, *Quelles entre-deux Guerres?* AOC, 2022, <https://aoc.media/opinion/2022/03/02/quelles-entre-deux-guerres>.

⁶⁵ I. Morris, *Why the West Rules*, cit.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

are still around, which in turn is the reason why Hobbes' and Latour's thoughts are still relevant today.

Bibliography

Adorno, Theodor W, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main 1949.

Aristotle, *Physics*. Translated by P. H. Wicksteed, F. M. Cornford, Cambridge 1980.

Birnbaum, Jean, *Bruno Latour: "L'apocalypse, c'est enthousiasmant"*, in «Le Monde» 2019, https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/05/31/bruno-latour-l-apocalypse-c-est-enthousiasmant_5469678_3232.html.

Black, Max, *Metaphors*, in Id., *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, 1962.

Blok, Anders and Torben Elgaard Jensen, *Bruno Latour, Hybrid Thoughts in a Hybrid World*, Oxon 2011.

Brown, Mark, *Speaking for Nature: Hobbes, Latour, and the Democratic Representation of Nonhumans*, in «Science and Technology Studies», 31 (2018), pp. 31-51.

Cooke, Steven J., *Animal migration in the Anthropocene: threats and mitigation options*, in «Biological Reviews» 2024.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

Davidson, Donald. *On the Very Idea of a Conceptual Scheme*, in «Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association», 47 (1973), pp. 5-20.

Debaise, Didier, *Nature as Event. The Lure of the Possible*, translated by M. Halewood, Durham 2017.

Dilthey, Wilhelm, *Das Wesen der Philosophie*, in Id., *Gesammelte Schriften*, V. Band: *Die Geistige Welt*, Stuttgart and Göttingen, 1990.

DK 12, A 9, Loeb (2016): *Early Greek Philosophy*, pp. 282-285.

Feyerabend, Paul, *Farewell to Reason*, New York 1987.

Galeotti, Mark, *The Weaponization of Everything. A Field Guide to the New Way of War*, New Haven and London 2023.

Hampe, Michael, *Das Ende der Natur, Beobachtungen zum Verschwinden einer kategorischen Unterscheidung*, in «Zeitschrift für Kulturphilosophie», 1 (2023), pp. 63-74.

Hampe Michael. *Pointing to oneself, Simone Weil and What it Could Mean to Write a Philosophical Diary*, in Handling ideas, 2025: <https://handlingideas.blog/author/collectionvibrantb4631a01c1/>.

Haraway, Donna, *A Cyborg Manifesto*, New York 1999.

Harman, Graham, *Prince of Networks, Bruno Latour and Metaphysics*, Melbourne 2009.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

Harman, Graham, Bruno Latour, *Reassembling the Political*. London 2014.

Hesse, Mary, *Models and Analogies in Science*, Notre Dame, 1963.

Hobbes, Thomas, *Leviathan*, With Selected Variants from the Latin Edition of 1668. Ed. Edwin Curley, Cambridge 1994.

Inglis, David and Anna-Mari Almila, *Fabricating the Truth About Bruno Latour(s)*, in «Revista Portuguesa de Filosofia», 79 (2023), pp. 1143-1162.

James, William, *Pragmatism. A New Name for Some Old Ways of Thinking*, in Id., *Works of William James*, Vol 10, Harvard 2000.

Kapust, Daniel J., *Plague and the Leviathan*, in «Hobbes Studies», 36 (2023), pp. 221-233.

Latour, Bruno and Michel Callon, *Unscrewing the big Leviathan, or How Actors Macrostructure Reality and How Sociologists Help Them to Do So?*, in K. Knorr, A. Cicourel (eds), *Advances in Social Theory and Methodology*, London 1981, pp. 277-303.

Latour, Bruno, *Pasteurization of France*, Translated by A. Sheridan, J. Law, Cambridge/London 1988.

Latour, Bruno, B. Latour, *We Have Never Been Modern*, Translated by C. Porter, Cambridge 1993.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

Latour, Bruno, *From Realpolitik to Dingpolitik. An Introduction to Making Things Public*, in B. Latour, P. Weibel, *Making Things Public. Atmospheres of Democracy Catalogue of the show at ZKM*, Cambridge 2005.

Latour, Bruno, *What Is the Style of Matters of Concern? Two Lectures in Empirical Philosophy, Spinoza Lectures at the University of Amsterdam*, published as independent pamphlet, Van Gorcum, Amsterdam 2005.

Latour, Bruno, *Why Gaia is not a God of Totality*, in «Culture and Society», 34 (2017), pp. 61-81.

Latour, Bruno, *Facing Gaia, Eight Lectures on the New Climate Regime*, Translated by C. Porter, Cambridge 2017.

Latour, Bruno, *Down to Earth, Politics in the New Climate Regime*, Translated by C. Porter, Cambridge 2018.

Latour, Bruno, *After Lockdown. A Metamorphosis*, Translated by J. Rose, Cambridge 2021.

Latour, Bruno, *Quelles entre-deux Guerres?* AOC, 2022, <https://aoc.media/opinion/2022/03/02/quelles-entre-deux-guerres>.

Ledwidge, Frank, *Whether we like it or not, war is coming to space. The Insider*, in «Reorts, Analytics», 2024, <https://theins.ru/en/opinion/frank-ledwidge/269008>.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

Maddalena, Giovanni, *The Philosophy of Gesture and Technological Artifacts*, in T. Breyer, A. Matthias Gerner, N. Grouls & J. F. M. Schick, *Diachronic Perspectives on Embodiment and Technology: Gestures and Artifacts*, Heidelberg & New York 2024, pp. 97-110.

Mansfeld, Jaap, *Anaximander's Fragment: Another Attempt*, in «Phronesis», 56 (2011), pp. 1-32

Martinich, Aloysius Patrik, *Hobbes: A Biography*, Cambridge 1999.

Marx, Karl, *Deutsche Ideologie*, in Marx-Engels-Gesamtausgabe. I. Abteilung. Band 5, Berlin 2017

Morris, Ian, *Why the West Rules – for Now: The Patterns of History, and What They Reveal About the Future*, New York, 2010.

Nietzsche, Friedrich, *On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense*, in Id., *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*, Vol. 11, Stanford 1999.

Pettit, Philip, *Made with Words: Hobbes on Language*, in Id., *Mind, and Politics*, Princeton 2008.

Ribarevic, Luka, *Thucydides and Hobbes on Epidemics and Politics: From the Plague of Athens to England's Rabies*, in «Croatian Political Science Review», 60 (2023), pp. 7-30.

Schmidgen, Henning, *Bruno Latour in Pieces. An Intellectual Biography*, translated by G. Custance, New York 2015.

State of Nature, Michael Hampe, Olivier Del Fabbro

Schmitt, Carl, *Der Begriff des Politischen*, Berlin 2015.

Skinner, Quentin, *Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes*, Cambridge 1996.

Turner, Stephen, *Latour and Schmitt: Political Theology and Science*, in «Perspectives on Science», 31 (2023), pp. 40-56.

UNHCR *Figures at a glance*, 2024 <https://www.unhcr.org/about-unhcr/who-we-are/figures-glance>.

van Krieken, Robert, *The Paradox of the two Sociologies: Hobbes, Latour and the Constitution of Modern Social Theory*, in «Journal of Sociology», 38 (2002), pp. 255-273.

Whitehead, Alfred North, A. N. Whitehead, *Science and the Modern World*, London 1925.

Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, in Id., *Werkausgabe*, Band 1, Frankfurt am Main, 1984.

Wittgenstein Ludwig, *Über Gewissheit*, Werkausgabe Band 8, Frankfurt am Main 1984.

Tra *frontiera* e *dialogo*, appunti da e per un'autobiografia lahbabiana

*Francesco Patrone**

Abstract: Intrecciando le prospettive di Mohammed Aziz Lahbabi sui concetti di frontiera e dialogo, così come essi vengono proposti in una chiave personalista realista, questo contributo intende allargare lo sguardo, fino ad arrivare a proporre una visuale *da e per* un'autobiografia lahbabiana. Dalle pagine della tesi di dottorato del filosofo, fino ad alcuni scritti posteriori di circa due decenni, queste pagine vogliono provare a proporre un'immagine dinamica del pensiero di quest'autore.

Keywords: Lahbabi – Frontiera – Dialogo – Autobiografia - Personalismo

Abstract: Moving from Lahbabi's notions of border and dialogue, this paper aims to broaden its vision, thinking about a possible autobiographical Lahbaban perspective. These pages aim to try to propose a dynamic version of Lahbabi's thought, mixing up both his PhD dissertation and some contributions published after.

Keywords

Lahbabi – Border – Dialogue – Autobiography – Personalism

* francesco.patrone@sophiauniversity.org

Della duplice possibile accezione che può assumere all'interno del pensiero lahbabiano il concetto di frontiera, si è già parzialmente avuto occasione di dire in altra sede¹. Quello che interessa, in queste pagine, è un allargamento di quella prospettiva di duplicità teorica del concetto di frontiera in Lahbabi e, tramite l'incrocio con la nozione lahbabiana di dialogo, che può essere intesa come uno dei punti d'appoggio del personalismo realista², cercare di fornire uno sguardo "d'uscita" il più completo possibile a proposito dell'esordio filosofico del marocchino. Sulla base di queste coordinate teoretiche, infatti, sfruttando anche una prospettiva aperta dallo stesso autore negli anni '70 del XX secolo, è possibile suggerire uno sguardo autobiografico che sia punto d'appoggio per una nuova riflessione sull'umano, che prenda le mosse, ponendosi a cavallo tra letteratura e filosofia, dai concetti di frontiera e dialogo³.

¹ Ci permettiamo di rinviare, anche per una ricognizione bibliografica più consistente a proposito di questo tema, a F. Patrone, *La frontiera, luogo di separazione e incontro. Riflessioni a partire dalla filosofia terzomondista di Mohammed Aziz Lahbabi*, in A. Motta, L. Palumbo (a cura di), *Le parole della filosofia. Le metamorfosi del vocabolario del pensiero nella storia*, fedOA Press, Napoli 2024, pp. 183-189.

² Anche in questo caso, e per le stesse ragioni anche bibliografiche, ci permettiamo di rinviare a F. Patrone, *Personalismo: realista o musulmano? Fondamenti antropologici e spunti di ricerca*, in P. Muller, A. Bianchi, A. Modugno, P. Monti, M. Sacchi, R. Veneziano (a cura di), *Sapere di non sapere. Nuove sfide della conoscenza fra tradizioni e traduzioni. Atti del Convegno nazionale della Società Filosofica Italiana 2024*, Ledizioni, Milano 2025, pp. 207-212.

³ Cf. M.A. Lahbabi, *Philosophie à la mesure des tiersmondistes*, in *Philosophes critiques d'eux-mêmes*, a cura di A. Mercier, M. Svilar, Fédération internationale des sociétés de philosophie, vol. V, Peter Lang, Bern-Frankfurt am Main-Las Vegas, 1979, pp. 127-142.

1. Frontiera: intersoggettività ed esperienza autobiografica. Alcune precisazioni

L'importanza del dato dell'alterità nell'economia del pensiero lahbabiano degli esordi è emersa come una delle principali trame d'influenza che giocarono un ruolo decisivo nella formazione filosofica del pensatore marocchino. Che si tratti del dialogo con esponenti della filosofia tedesca del XIX e XX secolo, gli Hegel e Heidegger "francesi", o del suo proficuo scambio con il personalismo francese contemporaneo e in particolare con Emmanuel Mounier e Jean Lacroix, l'alterità gioca un ruolo decisivo nel percorso che l'autore intende svolgere dall'essere alla persona, dunque nel processo di personalizzazione⁴.

La condizione d'esistenza necessaria per qualsiasi incontro con l'alterità è l'uscita da sé per dirigersi verso l'Altro, verso l'esterno. Rendersi disponibili all'incontro, quindi, presuppone una disponibilità all'uscita da se stessi, il cui primo passo implica un attraversamento di una zona intermedia, la zona di frontiera. Se si vuole incontrare sinceramente bisogna iniziare un percorso di allontanamento da sé, la cui prima tappa coincide con l'abitazione, la frequentazione della zona di frontiera. Non siamo, qui, né nel "nostro" territorio, né in quello dell'Altro. È stato sottolineato che «i Territori-di-frontiera sono fisicamente presenti ovunque due o più culture si mescolano, dove persone di razze differenti occupano lo stesso territorio, dove ogni

⁴ Questa la tematica del dottorato di ricerca che ho conseguito, in data 11/04/2025, presso il Dipartimento di Filosofia, Scienze Sociali, Umane e della Formazione (FiSSUF) dell'Università degli Studi di Perugia, con una tesi intitolata *Le radici filosofiche del personalismo realista di Mohammed Aziz Lahbabi*.

classe sociale tocca le altre, dove lo spazio tra due individui si riduce all'intimità»⁵.

Entrare in questo territorio, abitarlo, significa accettare il rischio della compromissione con l'alterità, della rinuncia di alcune delle nostre sicurezze, in favore proprio dell'incontro⁶. Un incontro che richiede uno sforzo, l'attraversamento – insieme con la zona di frontiera – anche di molte difficoltà, ma che può racchiudere anche la sincera esperienza dell'alterità. Ecco che, in una prima e fondamentale accezione, come detto, la frontiera si carica di una sfumatura interpersonale, diventa un territorio di separazione tra due soggettività.

Frontiera che, da condizione necessaria per l'incontro, può essere intesa altresì come un requisito necessario per l'ospitalità, per l'accoglienza, dal momento che rendendo possibile l'incontro, essa permette di accogliere l'Altro. Si tratta di una scoperta continua, un incontro che non ha termine e che non smette di modificarci: il concetto di frontiera, di confine, può diventare facilmente, se ci poniamo da questo interessante e fecondo punto di vista, la condizione di possibilità non soltanto dell'ospitalità e dell'accoglienza intese in senso generale, ma dell'ospitalità intesa come *conditio sine qua non* dell'ascolto, e dunque del dialogo stesso. Si può pensare, a partire da queste coordinate teoretiche di base, a un pensiero del “tra” che origini proprio dal concetto lahabbiano di frontiera, di terreno e zona comune, che sia allo stesso tempo *terra di nessuno* e *terra di tutti*, casa comune, luogo di scambio, di incontro e di convivenza, del “tra” per

⁵ G. Anzaldúa, *Preface*, pagine non numerate, in ID., *Borderlands. La Frontera, the new mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco 1987. T.d.A.

⁶ Si pensi alle riflessioni su Altro, Uguale e Medesimo svolte da Byung-Chul Han. Cf. B. Han, *L'espulsione dell'Altro*, Nottetempo, Milano 2017.

Frontiera e dialogo, Francesco Patrone

eccellenza⁷. È stato sottolineato che ciò che sta aldilà della frontiera può esser visto come una *terra nullius* se ne si ignorano la realtà, i contorni reali e ci si basa semplicemente sulla *vulgata* o su ciò che si pensa personalmente, senza scardinare le proprie certezze⁸. Solo in questo *tra*, che non si configura come un *tertium*, ma come un bene comune tra due soggettività, come un luogo di senso e di esperienza dell'incontro, è possibile, per il soggetto, l'esperienza autentica dell'alterità, l'incontro con l'Altro, lo scambio e l'arricchimento reciproco che non possono che fondare un umanesimo nuovo, che sia realmente e concretamente inteso come spazio dell'umano. Selvelli propone una lettura che va in questa stessa direzione:

L'accezione di confine per me è dunque inevitabilmente connessa al suo prefisso originario latino *cum*, indicando non qualcosa che divide, una barriera o un conflitto, bensì ciò che sono e faccio *con* l'altro. Dopotutto è proprio attraverso l'altro, grazie all'altro, che il "sé" si definisce.⁹

Con l'Altro, nostro coinquilino della frontiera, del confine, possiamo abitare questo spazio intermedio concependolo come *bene comune*, come spazio di condivisione da abitare con cura, come luogo di incontro e di scambio, dunque come spazio di fioritura dell'umano. Nel confine, sul confine, può avvenire l'incontro, un evento che ci definisce nella nostra identità soggettiva solamente grazie allo scambio, al commercio – pratica fondamentale ed essenziale per qualsiasi territorio frontaliero – che in questo

⁷ Cf. E. Gabellieri, *Le phénomène et l'entre-deux: pour une métaxologie*, Hermann, Paris 2019 e M. Marianelli, (a cura di), «Entre». *La relazione oltre il dualismo metafisico*, Città Nuova, Roma 2020.

⁸ Cf. G. Selvelli, *Capire il confine*, Bottega Errante, Udine 2024, p. 13.

⁹ *Ivi*, p. 35.

Frontiera e dialogo, Francesco Patrone

caso si propone non tanto come commercio *strictu sensu*, ma come scambio emotivo, affettivo, umano:

Il confine inteso come qualcosa di umano (solo la nostra specie lo riesce a creare) ha a che fare con il nostro vissuto, le nostre esperienze e, molto, con le nostre emozioni. Tuttavia, i confini non sono sempre facili da vivere e attraversare; quasi sempre sono come delle ferite: quando si rimarginano rimane una cicatrice, visibile; spetta a noi capire come lenire i suoi contorni.¹⁰

Lo spazio della frontiera, insomma, inteso in quanto condizione di possibilità per l'incontro con l'Altro, dunque come causa legittimante la relazione è anzitutto uno spazio che «ha significato il passaggio verso un orizzonte nuovo, alla scoperta di altri mondi potenziali, l'aprirsi di territori inesplorati della frontiera»¹¹. Questi rilievi si attagliano perfettamente al pensiero di Lahbabi, che fu personalmente coinvolto nell'abitazione di una frontiera, di un confine. La riflessione lahbabiana non è mai una celebrazione del confine e dell'incontro *tout court*, qualcosa che sia astratto dalla realtà vissuta e che si limiti a una semplice esaltazione teoretica dell'incontro e della fratellanza tra gli uomini, bensì una riflessione pungente e costantemente "sorvegliante" nel senso arendtiano del termine, che tiene conto anche del dolore e delle difficoltà che si presentano in questo tipo di esperienze¹². Anche per questo, di conseguenza, quando inizia il percorso di fondazione del suo personalismo, che definisce come personalismo realista, Lahbabi parte dalla relazione con l'Altro, che non può darsi, però, senza un passo

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ivi*, p. 40.

¹² Cf. H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, tr. it. di P. Bernardini, Feltrinelli, Milano 2019.

preliminare, senza lo spazio della frontiera, dell'incontro¹³.

Spostando lo sguardo in avanti, è possibile soffermarsi su una nuova accezione del concetto di frontiera nel pensiero lahbabiano, come essa emerge da uno scritto autobiografico del 1979¹⁴. Le sottolineature che l'autore svolge in quelle pagine non costituiscono solamente dei semplici ricordi, ma anche un punto di partenza per la considerazione di alcuni elementi rilevanti dal punto di vista teoretico e dell'evoluzione del suo pensiero, con un focus particolare sul concetto di frontiera. Qualcosa di significativo emerge fin dalle primissime righe di quel testo, allorché Lahbabi fa riferimento alla propria esperienza personale di prigionia e sofferenza fisica, preludio della fuga dal Marocco e del rifugio in Francia¹⁵. Questa testimonianza autobiografica permette fin da subito di portare l'attenzione su un dato primario: il vissuto lahbabiano mise a contatto il filosofo con un'esperienza dolorosa, che lo coinvolse attivamente nella quotidianità della frontiera, del confine. Restando a questo livello d'interpretazione, è forse possibile focalizzare l'attenzione sull'importanza del vissuto autobiografico lahbabiano, un vissuto segnato dalle difficoltà, da prigionia, tortura ed esilio, come scaturigine di un pensiero della frontiera. Un pensiero della frontiera che si rilancia come pensiero dell'incontro, come pensiero dell'alterità, lungi dal proporsi come un pensiero della chiusura e dell'individualismo. A tornare alla mente, oltre alla caratterizzazione di Selvelli del confine come di una *ferita*, è ancora l'esperienza personale di Anzaldúa,

¹³ Cf. M.A. Lahbabi, *De l'être à la personne. Essai de personnalisme réaliste*, P.U.F., Paris 1954.

¹⁴ Cf. M.A. Lahbabi, *Philosophie à la mesure des tiersmondistes*, cit.

¹⁵ Cf. M.A. Lahbabi, *Philosophie à la mesure des tiersmondistes*, cit., p. 129.

che si tradusse in una precisa analisi e che può aiutare a comprendere meglio ciò che si sta analizzando, se incrociamo i dati nella giusta prospettiva storica. Secondo la sociologa, infatti: «Vivere sui confini e ai margini, mantenendo intatta un'identità multipla, in continuo spostamento, ma anche un'integrità, è come provare a nuotare in un nuovo elemento, un elemento "alieno"»¹⁶. Quest'identità multipla, infatti, è qualcosa di ben presente anche nella riflessione lahabbiana, che percepì se stesso come individuo *entre-deux*, come essere umano troppo occidentale per i propri connazionali marocchini e troppo poco occidentale per i cittadini francesi con cui venne a contatto durante la propria esperienza di formazione¹⁷. Lo sguardo della scrittrice messicana si arricchisce ulteriormente, fornendoci una chiave di lettura interessante attraverso cui guardare anche alla stessa esperienza biografica lahabbiana:

Ho dovuto lasciare casa per poter trovare me stessa, la mia intrinseca natura sepolta sotto la personalità che mi era stata imposta. Sono stata la prima in sei generazioni a lasciare la Valle, l'unica della mia famiglia che abbia mai lasciato casa. Ma non ho abbandonato tutte le parti di me: ho conservato la base del mio stesso essere.¹⁸

Se l'incontro con l'alterità deve comportare necessariamente un movimento di uscita, di abbandono della comodità nota per andare incontro all'ignoto, non si può fare a meno di evidenziare, qui, come biograficamente Lahbabi sia stato in qualche modo costretto a questo abbandono,

¹⁶ G. Anzaldúa, *Preface*, cit.

¹⁷ Cf. E. Gabellieri, *Le phénomène et l'entre-deux*, cit.

¹⁸ G. Anzaldúa, *Borderlands*, cit., p. 16.

spinto verso l'esterno, addirittura fuori dal proprio Paese, dal proprio ambiente culturale, sociale, ma anche familiare, per essere trapiantato forzatamente in un orizzonte completamente diverso. L'apertura, la disponibilità all'altro e il coraggio necessario per abitare la frontiera in modo autentico, in altre parole, possono essere causa di esperienze difficili e dolorose, poiché si tratta di qualcosa che: «è il frutto di quell'esperienza incipiente di attraversamento di mondi, quella sensazione inebriante di perdita delle proprie coordinate di riferimento grazie a cui ogni genuina scoperta e ogni magia possono derivare»¹⁹.

Ma non è tutto, poiché, alcune righe dopo, Lahbabi ritorna sulla questione, contribuendo a darci uno sguardo ancora più preciso su ciò che ha dovuto vivere ed esprimendo un sentimento di estraneità e di umiliazione²⁰. La condizione che si sente addosso è descritta in maniera estremamente saliente dall'autore: egli è anzitutto straniero, una definizione che, nella lingua francese e secondo la ben nota interpretazione di Albert Camus, può voler dire tanto straniero quanto estraneo, alieno, esterno²¹. Definendosi altresì come

¹⁹ G. Selvelli, *Capire il confine*, cit., p. 7.

²⁰ Cf. M.A. Lahbabi, *Philosophie à la mesure des tiersmondistes*, cit., p. 129. Si tenga presente, per quanto riguarda questo tema, anche P. Gomarasca, *I confini dell'altro. Etica dello spazio multiculturale*, Vita e Pensiero, Milano 2004.

²¹ Cf. A. Camus, *L'étranger*, in ID., *Oeuvres complètes*, Nouvelle édition Bibliothèque de la Pléiade, 161, Gallimard, Paris 2006, per un'edizione francese della singola opera, più recente, si tenga conto di ID., *L'étranger*, Gallimard, Paris 2021, trad. ita ID., *Lo straniero*, Bompiani, Milano 2015. Un romanzo che, pubblicato da Camus nel 1942, deve essere senza alcun dubbio rientrato tra le letture di Lahbabi, seppur qui egli non ne dia testimonianza diretta. Su questo duplice binario di incrocio tra "straniero" ed "estraneo" si gioca una parte della teorizzazione lahbabiana, che seppur senza prendere spunto diretto dal

sottostimato e umiliato, Lahbabi non soltanto, aggiungendo questi aggettivi al precedente, ci restituisce un'istantanea molto precisa sulla sua condizione durante i primi anni in Francia, ma si rende altresì testimone di un'esperienza autobiografica della frontiera lontana da qualsiasi costruzione idilliaca. Una concezione astratta, sconnessa dalla realtà, di un incontro come esperienza esclusivamente positiva, dell'esperienza dell'alterità e dell'accoglienza, dell'ospitalità, cozza apertamente con il vissuto autobiografico dell'autore, che ci rende partecipi di quanto egli stesso ha vissuto, confessando delle vere e proprie sofferenze morali, culturali e psicologiche. Una descrizione che si fa ancora più viva e bruciante se si continua con la lettura dello stesso testo. Chiusa una sorta di descrizione del travaglio che lo ha portato alla constatazione della delusione di fronte al panorama filosofico, Lahbabi apre una sezione in cui chiarisce il suo approdo alla filosofia e lo fa legando autobiografia intellettuale e percorso di pensiero.

Andando oltre, è necessario sottolineare come il filosofo proponga una testimonianza a proposito del suo sentirsi *entre-deux*, come anticipato, a metà strada tra due dimensioni, preso in mezzo, stretto tra due culture differenti: né occidentale, poiché legato alla propria cultura araba di nascita e di famiglia, che non potrà, né vorrà mai abbandonare, né orientale, poiché occidentalizzato dalla propria doppia cultura, ma soprattutto poiché formatosi filosoficamente e culturalmente in quello che in quegli anni, particolarmente per la filosofia, era il principale centro mondiale, la Sorbona di Parigi. Proprio a questo proposito il filosofo scrive: «ainsi je me sentais muré dans une situation

romanziera francese, ne ha percepito gli stimoli e ha cercato di riproporli secondo la sua personale sensibilità di filosofo, romanziere e poeta.

qui m'avait été imposée, coupé de mon passé national et sans pouvoir envisager une issue sur l'avenir»²². Non solo straniero, esiliato, umiliato e sottostimato, ma anche murato, obbligato a rimanere chiuso e fermo in una situazione che soffre, quella di essere umano privato delle proprie radici e monco di una possibilità di aprire lo sguardo al futuro. Egli non si sente appartenente a nulla, ed è qui la radice della "spersonalizzazione" e del "sentimento di vuoto", che percepisce. Egli è *entre-deux*, ma anche *être presque*: non solo è stretto tra due differenti dimensioni, ma questo suo non-essere *una* cosa, questa sua mancanza di definizione precisa, lo rende anche, nella propria visione, un essere umano "a metà", un essere umano "quasi", "pressoché", due condizioni esistenziali che riflettono direttamente il proprio essere un inquilino dello spazio di frontiera.

Che si tratti della frontiera intesa come luogo da cui e in cui pensare una possibile relazione con l'Altro e che sia, di conseguenza, scaturigine di un pensiero del *tra*, o di frontiera intesa come spazio geograficamente connotato, appunto *tra* due Paesi, *tra* due continenti, o ancora che si tratti di una frontiera tra culture, tra differenti identità, che spesso non permettono all'essere umano di vivere in pienezza, di sentirsi autenticamente completo, questo concetto può rappresentare un punto di partenza estremamente fecondo dal quale rivolgersi all'apice teoretica del pensiero lahbabiano degli esordi, il personalismo realista.

Spazio di incontro, luogo di possibilità per un'autentica relazione, ma anche luogo del rischio, del pericolo, dunque della mancanza di sicurezze e di certezze, la frontiera in quanto "terra di nessuno" e spazio del "*tra*", può costituire un

²² M.A. Lahbabi, *Philosophie à la mesure des tiersmondistes*, cit., p. 134.

luogo fecondo per la costruzione di un dialogo. Ma quale dialogo?

2. Dialogo: punti di differenza o punti in comune?

Nell'*Epilogo* della sua tesi principale di dottorato, Lahbabi propone una via d'uscita all'*impasse* di un paesaggio filosofico che non lo aveva ancora soddisfatto, o più precisamente a quel problema di un personalismo eccessivamente ripiegato sulla contemplazione, sulla trascendenza, in una parola, anche se forse eccessivamente *tranchant*, il problema di un personalismo di eccessiva ispirazione cristiana²³. L'idea di partenza, o meglio di ripartenza del filosofo marocchino, come vedremo meglio di seguito, è quella di una conservazione delle differenze, in cui egli crede di poter trovare la strada per una possibile convivenza tra religioni, tra tendenze di pensiero, dunque tra esseri umani. In altre parole, insomma, quello che, almeno di fronte alle condizioni di partenza della propria ulteriore riflessione, Lahbabi sta cercando di fare, non è l'esclusione, l'allontanamento da quell'eccesso di contemplazione e di ispirazione cristiana che egli ravvisava nel personalismo, ad esempio, di Jean Lacroix, ma viceversa un allargamento della prospettiva, che possa comprendere tutti i diversi punti di vista. La domanda lahbabiana per eccellenza è quella che si interroga sulla possibilità di trovare un'essenza comune, un punto d'incontro radicale²⁴. Da qui scaturisce la discussione di Lahbabi, il punto di partenza che egli sceglie per proporre, in conclusione della propria tesi di dottorato, il suo punto di vista a proposito del dialogo tra religioni e tendenze

²³ M.A. Lahbabi, *De l'être à la personne*, cit., p. 345.

²⁴ *Ibidem*.

Frontiera e dialogo, Francesco Patrone

filosofiche differenti, come sottolineato anche da Joseph Chelhod nella sua recensione al volume lahbabiano²⁵.

Le questioni di forma, quindi le caratteristiche circostanziali ed esteriori, rischiano, nell'ottica del filosofo marocchino, di impedire il reale incontro tra prospettive diverse, tra punti di vista differenti, ma avvicinati da accenti comuni. La consapevolezza dell'autore è quella di chi si rivolge al problema forte di strumenti concettuali ben affinati: egli è convinto del fatto che, nonostante le differenze di forma, l'umanità sia legata da un nodo comune, da un punto d'incontro fondamentale che, nell'epilogo della propria tesi, egli sta cercando di mettere in evidenza e di giustificare. Prendendo in esame solamente due confessioni religiose, vale a dire il cristianesimo e l'islam, Lahbabi è chiaro nella definizione di due orizzonti estremamente diversi²⁶. Se il Dio dei cristiani partecipa alle sofferenze umane tramite l'incarnazione del proprio figlio, dunque com-patisce, il Dio dell'Islam rimane "separato" senza una misura comune con l'uomo, che pure ha creato.

Nonostante le distanze, però, secondo l'autore «les deux religions restent d'accord sur l'essentiel»²⁷: le due religioni in oggetto hanno un denominatore comune, che non le mette solo in relazione tra di loro, ma che permette il dialogo anche con tutte le altre religioni e con quelle che Lahbabi definisce *grandes philosophies de l'homme*. Secondo il filosofo, infatti, «toutes donnent à la personne une dignité et lui réservent

²⁵ Cf. J. Chelhod, *Recension à M.A. Lahbabi, De l'être à la personne. Essai de personnalisme réaliste*, in «Revue d'Histoire des religions», 149, 1, pp. 116-117.

²⁶ M.A. Lahbabi, *De l'être à la personne*, cit., p. 345. Per un punto di vista esauriente a proposito di queste dinamiche, si veda ancora F. Patrone, *Personalismo: realista o musulmano? Fondamenti antropologici e spunti di ricerca*, cit., pp. 208-209.

²⁷ *Ivi*, p. 346.

Frontiera e dialogo, Francesco Patrone

beaucoup de sollicitude»²⁸. Lahbabi è del tutto convinto del fatto che, come scrive in un contributo posteriore di circa un ventennio e dedicato esplicitamente al tema della rivelazione: «la révélation dépasse les situations particulières, bouleverse tous les rouages de la vie (matériels et spirituels) en tendant à la globalité de l'humain»²⁹. Il fine di ogni rivelazione è quello di «réhumaniser, sans discontinuer, l'existence de chacun et de tous»³⁰. Nonostante le loro differenze, entrambe le religioni che qui vengono prese in esame lavorano per l'essere umano, stanno al suo fianco al fine di renderlo più solido, per dotarlo di quella stabilità necessaria a mettersi al riparo dalle inclinazioni passeggere e dalle parzialità a cui potrebbe essere soggetto a causa del suo essere una creatura. Dignità umana e cura delle esigenze che l'essere umano porta con sé, ecco il punto di snodo fondamentale del pensiero personalista lahbabiano, che si rilancia altresì come base di ogni anelito religioso e di ogni tendenza filosofica che abbia a cuore il destino dell'essere umano, la dimensione creaturale e limitata di ciascuno di noi. Senza dimenticare quella sintesi lahbabiana secondo cui «toute révélation est, par nature, révolution», nella consapevolezza che tutte le rivelazioni, proprio in virtù della loro grande carica eversiva per il reale, «font appel au bon sens et enrichissent l'univers d'un nouveau sens ; ils révèlent des zones inconnues. Ils révolutionnent la réalité»³¹.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ M.A. Lahbabi, *Qu'est-ce-que la révélation ? Réflexions*, in *Deuxième rencontre islamo-chrétienne. Sens et niveaux de la révélation*, Université de Tunis, Centre d'Études et de Recherches Économiques et Sociales, Carthage, 30.04-05.05.1979, Série d'études islamiques, 6, 1981, pp. 71-92, qui in particolare a p. 74.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 72 e p. 73.

Frontiera e dialogo, Francesco Patrone

Lahbabi, proseguendo, è convinto nel sostenere che :

c'est dans cette préoccupation commune de la destinée humaine que réside la possibilité d'une entente généralisable à toutes les religions entre elles et avec les diverses tendances philosophiques, celles qui croient au temps-histoire (marxisme) et celles qui croient en une "présence de l'éternité dans le temps".³²

Solamente l'attenzione e la cura all'umanità può costituire la base per un'intesa trasversale che sia comune alle religioni e alle più diverse tendenze filosofiche, dal marxismo al personalismo, come si può notare dal fatto che egli, tra virgolette, sta citando direttamente il sottotitolo di *Marxisme, existentialisme et personnalisme*, l'opera di Jean Lacroix³³. Adottando una postura equidistante tra eccesso e difetto di particolarismo, Lahbabi propone uno sguardo di apertura, coincidente con la messa a punto di una *discontinuité de formes* che sia anche *continuité d'inspiration*. Che si guardi all'Islam, al personalismo o perfino al marxismo, il filosofo individua il nocciolo della questione in una comune «ascèse que croyants et non-croyants éprouvent existentiellement»³⁴.

Alcune precisazioni utili, sempre in questa stessa direzione, giungono inoltre se si posa lo sguardo sulla *Prefazione* che Maurice de Gandillac scrisse alla tesi complementare lahbabiana, dove egli precisa che:

À cette heure historique pour sa patrie, avec tout ce qu'elle implique à la fois de tentations et

³² M.A. Lahbabi, *De l'être à la personne*, cit., p. 346.

³³ Cf. J. Lacroix, *Oltre il marxismo e l'esistenzialismo*, Ecumenica, Bari 1973.

³⁴ M.A. Lahbabi, *De l'être à la personne*, cit., pp. 346-347.

Frontiera e dialogo, Francesco Patrone

d'espérances, il est réconfortant que M. Lahbabi manifeste publiquement, par sa personne comme par son oeuvre, l'union de deux cultures, dont la dissociation serait aussi fâcheuse qu'aucune coupure artificielle entre la "liberté" et la "libération".³⁵

L'unione tra due culture e la volontà di intraprendere un cammino di conciliazione, tanto più in un momento storico come quello che Francia e Marocco stavano attraversando alla metà degli anni '50 del XX secolo, testimoniano la direzione del pensiero lahbabiano, che è un pensiero del dialogo. Chiarita la situazione di partenza e analizzate le condizioni in cui ci si trova, il passo successivo che Lahbabi intende compiere – e siamo, qui, all'apice della proposta teoretica del suo esordio filosofico, condensato nelle ultimissime pagine della sua opera – è l'esposizione della propria concezione del personalismo realista. Un personalismo che, nell'intento lahbabiano, si può proporre come tentativo di soluzione al problema del dialogo, anzi, *dei* dialoghi tra posizioni diverse. Dal momento che, a detta dello stesso Lahbabi, qualsiasi fede particolare si è dimostrata "impotente" nei confronti delle altre, secondo lui «la tâche d'un *personnalisme réaliste* sera d'opter pour une dialectique qui, au lieu d'imposer "ou ceci ou cela", conciliera sans éclectisme les cecis et les cela et les transcendera»³⁶. La soluzione prospettata dal filosofo è una soluzione dialogica, promozione di un dialogo che sia «fondée sur la conscience du fait que les extremes se touchent et doivent se toucher»: condizione necessaria per il dialogo è la postulazione di una

³⁵ M. de Gandillac, *Préface*, in M.A. Lahbabi, *Liberté ou libération*, cit., pp. 5-6.

³⁶ M.A. Lahbabi, *De l'être à la personne*, cit., p. 347, il corsivo è dell'autore.

Frontiera e dialogo, Francesco Patrone

differenza, intesa come elemento caratterizzato dall'apertura, dalla disponibilità all'uscita da sé, dal sincero vivere la frontiera³⁷.

La proposta di Lahbabi, però, aggiunge altresì che il personalismo realista, nella sua ottica, se vuole essere un *vrai humanisme* e, di conseguenza, prendersi carico delle esigenze umane verso un avvenire che, appunto, metta l'essere umano al centro in quanto persona, «devra mettre Dieu "entre parenthèses", c'est-à-dire n'en faire ni un accusé ou un obstacle, ni un moteur absolu.»³⁸ Nonostante le differenze di rito e di forma, ciò che interessa affermare a Lahbabi è il permanere di un sottofondo coincidente con l'umanità di ogni singolo essere umano. L'affermazione – a pensarci bene piuttosto impegnativa – della necessità di mettere Dio tra parentesi va proprio in questa direzione. Non si tratta di dimenticarsi di Dio, di abbandonarsi all'appiattimento sul contingente, ma di mettere da parte le singolarità della propria confessione religiosa o della propria fede filosofica per andare incontro all'essere umano che abbiamo di fronte o di fianco. In questo stesso senso Lahbabi sintetizza che «l'union demeure donc la seule chance à jouer pour que la personne se personnalise et humanise tout ce à quoi elle se frotte. Toute la densité de l'humain en dépend»³⁹.

Ecco il punto d'arrivo della riflessione lahabbiana, il traguardo di quel processo di personalizzazione che abbiamo seguito passo dopo passo fin qui, fino al suo punto massimo. Perché si caratterizzi come un vero umanesimo – ricordandoci che per l'autore solamente il personalismo può essere un vero umanesimo – il personalismo realista non deve solamente

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

Frontiera e dialogo, Francesco Patrone

porre al centro della propria riflessione la dignità della persona, ma deve anche estendere questo nucleo di dignità a tutte le persone, in modo trasversale, aprendo l'orizzonte fino al massimo punto di apertura possibile. Solamente nell'unione, infatti, tra tendenze, tra confessioni, tra correnti, può avere spazio un pensiero *sulla* persona che sia anche un pensiero *della* persona, nel duplice senso soggettivo e oggettivo di questo genitivo, mai pregnante come in questa circostanza. È la densità umana a essere in gioco, è lo spazio dell'essere umano nel mondo e nella Storia: così si può rispondere, ci suggerisce Lahbabi, alla domanda filosofica per eccellenza, quella concernente il senso della vita umana, il senso dell'uomo, il significato di un nuovo umanesimo. Ancora con Gandillac è possibile ampliare lo sguardo e completarlo, dal momento che l'egittologo scrisse:

Il se pourrait qu'aujourd'hui le personnalisme, qui n'est pas, ou du moins qui ne doit pas être le pavillon d'une nouvelle mystification "idéaliste", nous fournit les premiers éléments d'une édifice doctrinal où se retrouveraient, dans une commune estime des mêmes valeurs essentielles, les meilleurs esprits de deux mondes que séparent encore tant de malentendus et qui, après s'être longtemps heurtés de façon sanglante, s'affrontent, hélas!, aujourd'hui même les armes à la main, et la haine au coeur.⁴⁰

Il personalismo viene interpretato da Gandillac, lettore attento della tesi lahbabiana, come un pensiero che sappia mettere insieme, non dividere, che sappia riunire nella medesima prospettiva di elementi divergenti, anche, in passato, in maniera estrema e violenta. Con le parole dello

⁴⁰ M. de Gandillac, *Préface*, cit., pp. 6-7.

Frontiera e dialogo, Francesco Patrone

stesso Lahbabi possiamo renderci bene conto del percorso svolto fin qui. Scrive il filosofo:

Après avoir, dès les premiers chapitres de cet Essai, discerné et précisé les notions d'être, de personnalité, de personne et d'homme, on a pris parti sur la question de leurs origines respective et des rapports qui les lient entre elles d'une part, et qui lient le moi au monde et à autrui, de l'autre.⁴¹

Egli, tuttavia, non si nasconde dietro un riparo inconsistente ed è ben consapevole delle difficoltà e dei limiti presentati dalla propria stessa proposta. Anzitutto la mancanza di praticabilità nel concreto, che viene sottolineata dal già citato Chelhod, ma appare evidente anche allo stesso autore, che corre subito ai ripari, per quanto questa sua ultima mossa non appaia del tutto convincente⁴². Lui stesso, infatti, mette le mani avanti scrivendo, alcune righe oltre, che «le problème de l'action, pourtant sous-jacent d'un bout à l'autre à ces recherches, n'a pas été examiné».⁴³ Una volta messa in piedi l'architettura teorica della sua proposta di dialogo interreligioso, insomma, Lahbabi si accorge di quel problema che, nel corso della sua opera, aveva già avuto modo di considerare in dialogo col personalismo francese di Jean Lacroix ed Emmanuel Mounier, ovvero quello della relazione tra teoria e prassi e più precisamente dell'impegno del filosofo e dell'intellettuale *tout court* nella società. Egli concepisce la necessità di «une éthique qui viserait à faire de l'union des moi une amitié, au lieu d'une série de complots et de concurrences à mort», ma è ugualmente consapevole del

⁴¹ M.A. Lahbabi, *De l'être à la personne*, cit., p. 347.

⁴² Cf. J. Chelhod, *Recension à M.A. Lahbabi*, cit., p. 117.

⁴³ M.A. Lahbabi, *De l'être à la personne*, cit., p. 347.

problema che gli si para davanti e che egli stesso descrive immediatamente dopo⁴⁴. «Ceci nous amène à nous demander sur quels principes moraux se fondera le personnalisme réaliste. La réponse relève d'un domaine qui implique une orientation d'ordre pratique.»⁴⁵ Questa consapevolezza pone Lahbabi di fronte alla necessità di elaborare un progetto di ricerca per l'avvenire, che miri a «esquisser la direction des recherches pour une éthique qui permet d'envisager les perspectives d'un personnalisme réaliste et qui empêchera l'être humain de tomber dans le premier péché de Narcisse»⁴⁶. Il cammino, dunque, sembrerebbe prospettarsi ancora lungo: dopo l'elaborazione concettuale, Lahbabi è atteso al completamento della propria proposta filosofica anche in senso pratico, come enunciato anche da una delle pochissime recensioni uscite a proposito di questo volume oltre quella, già considerata, di Chelhod, ovvero quella di Voelke⁴⁷. Quale sia questa direzione di ricerca, in che modo l'autore la abbia delineata e proposta e se ci sia riuscito in modo convincente o meno sono temi che rimangono ancora inesplorati dallo *status quaestionis* delle ricerche attuali su Lahbabi e, pertanto, costituiscono degli sviluppi interessanti per eventuali prossime ricerche. Un interesse che si arricchisce ulteriormente se teniamo conto del fatto che, ponendo l'accento su questi argomenti e in questi termini, Lahbabi sembra anticipare le tematiche di alcuni importanti documenti conciliari che appariranno e saranno discussi solamente anni dopo e che qui è utile

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 347-348.

⁴⁶ *Ivi*, p. 348.

⁴⁷ Cf. A. Voelke, *Récension à M.A. Lahbabi, De l'être à la personne. Essai de personnalisme réaliste*, in «Revue de Theologie et de Philosophie de Lausanne», 3, pp. 310-311.

Frontiera e dialogo, Francesco Patrone

solamente richiamare⁴⁸. Qui, tuttavia, può essere utile tener presenti le parole, o meglio i consigli, con cui Gandillac concluse la propria *Prefazione* alla tesi complementare e che, forse, possono rappresentare anche delle suggestioni per un possibile sviluppo delle ricerche a proposito del pensiero lahabbiano. Scrive Gandillac:

Mieux qualifié que beaucoup d'autres pour la besogne qui s'offre à lui, nous souhaitons qu'il s'attache, dans ses prochaines ouvrages, à dégager les éléments toujours vivants d'une triple tradition, celle des *ahl-at-tasawwuf*, celle des *mutakallimûn*, celle des *falâsifa*, ainsi contribuera-t-il à construire une synthèse culturelle qui dépasse le plan des syncrétismes trop faciles ou des pieuses déclamations, et sans laquelle l'espoir des hommes de bonne volonté risque une fois encore d'être cruellement déçu.⁴⁹

Alla fine del lungo percorso lahabbiano dall'essere alla persona, quindi, avendo ben inquadrato la problematica che sta a cuore a Lahbabi, così come la possibile soluzione che egli, certo peccando in una certa misura di astrattismo e di "buona fede", suggerisce, è possibile, con Gandillac, cercare anche di abbozzare alcune indicazioni circa la via da intraprendere. Stando con l'egittologo, infatti, la direzione d'indagine ulteriore che si apre in fondo a queste pagine è quella della ricerca dentro una "tripla tradizione", che può essere intesa, certo, come tutta interna al recinto dell'Islam, approfondendo le tradizioni degli *ahl-at-tasawwuf*, dei

⁴⁸ Cf. Commissione Teologica Internazionale, *L'unità della fede e il pluralismo teologico*, 1972; Concilio Vaticano II, *Dichiarazione «Nostra Aetate»*, 1965; Segretariato per i non Cristiani, *L'atteggiamento della Chiesa Cattolica di fronte ai seguaci di altre religioni, riflessioni e orientamenti di Dialogo e Missione*, 1984.

⁴⁹ M. de Gandillac, *Préface*, cit., p. 9.

Frontiera e dialogo, Francesco Patrone

mutakallimûn e dei *falâsifa*, senza perdere di vista, però, l'obiettivo finale di una tale inchiesta. Solo in quel modo, infatti, dunque solamente tramite l'approfondimento delle radici che sottostanno alla tradizione filosofica, religiosa e culturale dell'Islam, come suggerisce Gandillac, è possibile andare oltre quel rischio di sincretismo e di declamazioni vuote su cui si è già avuto modo di dire e che era, del resto, ben presente allo stesso Lahbabi. La strategia, quindi, sarebbe quella di un approfondimento in direzione intensiva per poter meglio abbracciare anche una prospettiva di carattere estensivo, nella consapevolezza che quella che Gandillac chiamava "sintesi culturale" e che qui si può intendere come dialogo e buona pratica dell'abitare la frontiera debba necessariamente passare per una profonda conoscenza di sé e delle proprie tradizioni.

3. Oltre frontiera e dialogo?

Fatto salvo quanto detto fin qui, può essere utile, anche in virtù delle tematiche discusse fino a questo momento, cercare di aprire nuovi spazi di riflessione, che tengano conto dell'intreccio dei due temi fondamentali della frontiera e del dialogo. A emergere come particolarmente interessante, infatti, è una prospettiva: quando il filosofo marocchino parla di una preoccupazione comune, di un terreno comune ad ogni essere umano, a partire dal quale poter pensare un dialogo che sia effettivamente tale, non sta forse suggerendo l'esistenza di una zona di frontiera, che sia anche e insieme una zona comune, in cui vivere *insieme*? Pensare la frontiera come zona comune, come territorio in cui è possibile l'esistenza e la fioritura di pluralità, di realtà eterogenee eppur conviventi, infatti, vuol dire anche realizzare le condizioni di

possibilità per un dialogo che sia insieme ascolto delle differenze e impegno per l'armonizzazione di esse. Quando Lahbabi, quindi, si fa pensatore della frontiera, non soltanto teoreticamente, ma anche esistenzialmente, potremmo dire biograficamente, egli sta rendendo possibile alcune dimensioni del proprio esordio filosofico che rischiavano, altrimenti, di rimanere nell'ombra, silenziate da una scarsa praticabilità. Proprio pensando la frontiera come zona del "tra" è possibile concepire una forma di dialogo *effettiva*: in questo modo, sembra suggerire Lahbabi, può mettersi in atto un *vrai humanisme*, un umanesimo che sia vero, che sia autentico, che, in una parola, permetta la fioritura dell'essere umano in quanto tale, proprio perché in grado di realizzare le condizioni di partenza di cui ogni singolo essere umano ha bisogno per potersi sviluppare nella sua integralità. Proprio la frontiera, d'altronde, può e deve essere intesa, se ci poniamo da questo punto di vista, come uno spazio poroso, permeabile e aperto, in cui sia possibile l'incontro. Con le parole di Selvelli, possiamo arrivare alla delineazione di uno sguardo ulteriormente approfondito, che si può leggere in continuità con la posizione lahabbiana:

Alla luce di ciò, appare evidente la vocazione "inclusivista" di tali luoghi interstiziali: in essi tutte le voci dovrebbero trovare il loro spazio di espressione, e dovrebbero riflettere *i valori dell'accoglienza, della convivenza, della condivisione delle risorse, dell'incontro e della contaminazione di linguaggi e culture*. [...]. Solo in questo modo sarà possibile dare vita a nuove forme di elogio del multiculturalismo e dell'interculturalità, di accoglienza e riconoscimento delle minoranze, in opposizione alle interpretazioni brutali e tragiche dell'identità

Frontiera e dialogo, Francesco Patrone

che questi luoghi hanno purtroppo saputo produrre.⁵⁰

Un incontro tra culture e tra religioni che si voglia costituire come dialogo, di conseguenza, non può in alcun modo prescindere da un pensiero dello spazio in comune, quello spazio di confine e di frontiera su cui si è avuto modo di ragionare, che sia accogliente, ospitale, che venga pensato come spazio di condivisione e di contaminazione, come luogo della possibilità e dell'apertura. Il valore intrinseco della marginalità frontaliera, del resto, non stupisce e può essere messo in contrasto proprio con la centralità delle grandi capitali e dei grandi spazi di riferimento. È dalla marginalità che proviene Lahbabi, da uno spazio, da uno Stato, da una cultura, che, specie in quegli anni, ma anche ai giorni nostri, non godeva certo di una buona fama e non occupava una posizione di centralità. Quale può essere, di conseguenza, il valore di un simile sguardo decentrato? In nostro aiuto giungono ancora le parole di Selvelli:

Le pratiche di decentramento ai cosiddetti margini sono la precondizione per l'avvio di nuove forme di cosmopolitismo, diverse da quelle presenti nelle grandi città e capitali: il "terzo spazio" della frontiera può così diventare un sito di produzione culturale creativa dando vita a nuove sperimentazioni e modalità di stare insieme, oltre qualsiasi definizione dualistica [...]. Diviene così possibile riflettere sulle nozioni di identità e appartenenza, che devono essere trasformate per accogliere nuovi significati e nuovi modelli di resistenza a queste concezioni spesso interpretate in maniera monolitica.⁵¹

⁵⁰ G. Selvelli, *Capire il confine*, cit., pp. 157-158.

⁵¹ *Ivi*, pp. 159-160.

Frontiera e dialogo, Francesco Patrone

Il margine come luogo di nuove forme d'incontro e di dialogo, la frontiera come un *terzo spazio* ospitante tentativi di convivenza nuovi, autentici e fondati sull'incontro. Nella precisa consapevolezza che:

Solo l'identità non centralizzata del marginale ci permette di sfuggire alle logiche omogeneizzanti del nazionale e all'impoverimento del singolare, rendendoci in grado di ascoltare il prossimo e portare avanti pratiche "ecologiche" di dialogo, coltivando l'orizzonte della frontiera permeabile.⁵²

Sono proprio queste pratiche di dialogo che Selvelli definisce come "ecologiche" a dover essere perseguite e ricercate, in quanto forma di dialogo autentica, che mette al centro l'umano, il valore intrinseco di ogni persona. Un dialogo ecologico che avviene a partire dalla frontiera e grazie ad essa, ma non una frontiera qualsiasi, bensì quella frontiera porosa, permeabile e, infine, feconda, ospitale, in cui l'incontro può realmente avvenire.

Calibrando lo sguardo secondo queste indicazioni e quindi a partire da una posizione teoreticamente più forte e completa a proposito dei concetti di dialogo e frontiera, con la consapevolezza del percorso svolto fino a questo momento, è possibile raccogliere ancora alcune indicazioni, sempre dal testo lahabbiano sulla rivelazione del 1979, che può essere utile, come sguardo a posteriori, per comprendere lo sviluppo di quel personalismo realista delineato e indagato fin qui, ma che si stava, proprio nel medesimo momento, già interrogando sul proprio mutamento in direzione di un personalismo musulmano. Gli accenti lahabbiani, anche in questo caso, sono i medesimi su cui si è avuto modo di porre

⁵² *Ivi*, pp. 160-161.

Frontiera e dialogo, Francesco Patrone

l'attenzione nel corso di queste pagine, quando il filosofo marocchino, ad esempio, scrive:

La révélation me trace les limites du champ où je dois user de mes libertés et les manières de m'en servir. La révélation ne veut rien moins, ni plus, que de façonner ma personne comme être social et comme réalité humaine dans le monde. La révélation (dans le sens abrahamique) est un chemin à suivre (sunna), un message qu'incarne un prophète, dans ses dires (les Hadîth), et ses actes, sa conduite, donnant ainsi l'exemplarité d'une vie.⁵³

La rivelazione, secondo il suo sguardo, mira alla realizzazione in Terra dell'essere umano, dell'individuo, il che vuol dire necessariamente guardare allo sviluppo della persona come *essere sociale*, come *realtà umana nel mondo*. Caratterizzandosi come un cammino da seguire – non occorre, qui, tornare a ricordare la centralità del dato processuale per l'esordio lahbabiano – la rivelazione non si chiude, irrigidendosi, ma propone se stessa come qualcosa di continuamente vivo, in grado di adattarsi alla situazione concreta, circostanziale, in una parola, alla *realtà*. Ecco perché, in quanto veicolo di un messaggio incarnato, che si fa atti, che si attualizza nel comportamento, la figura del profeta riveste un ruolo particolarmente importante in questo scritto lahbabiano. Adducendo a supporto di quanto sta scrivendo *Corano*, XXXIII, 21, prima e III, 144 poi, il filosofo approfondisce il suo sguardo precisando che «Cette exemplarité constitue le premier apport de la révélation : le sens du sacrifice et de l'abnégation poussée à l'extrême ; c'est le cas du Christ dont la fonction est redemptrice et de

⁵³ M.A. Lahbabi, *Qu'est-ce que la révélation?*, cit., p. 75.

Mohammad, le médiateur entre Dieu et l'humanité»⁵⁴. Mediatore tra Dio e l'uomo o incarnazione stessa di Dio, che si parli di Maometto o di Cristo, a ulteriore riconferma dello sguardo lahabbiano, mai chiuso e limitato a un solo orizzonte religioso, ma aperto al dialogo e all'ecumenismo, la figura profetica vede confermata la sua centralità nella concezione lahabbiana di rivelazione.

La linea di dialogo e di apertura all'alterità è ancora la medesima ed è ulteriormente resa chiara da un passo immediatamente successivo, che recita: «L'essentiel de la vie religieuse est de sublimer la vie végétative en existence humaine, par l'obéissance à une morale transcendante»⁵⁵. Come visto in precedenza, lo sguardo del filosofo non è concentrato sulla differenza tra una rivelazione e l'altra, su ciò che si oppone alla comunanza di visione tra gli esseri umani, ma, al contrario, egli è perfettamente convinto del fatto che: «La révélation appelle à la transcendance et y rapproche : aider l'homme à s'inventer dans un monde de coopération, dans l'égalité de tous devant Dieu, le Dieu unique et pour tous»⁵⁶. Qualsiasi rivelazione ha come scopo, come visto, lo sviluppo personale dell'essere umano, passando da una semplice dimensione *vegetativa* ad un'esistenza che sia *umana*, proprio in quanto seguace di una morale trascendente, a una condotta che possa definirsi

⁵⁴ *Ibidem*. Si tengano presenti, come riferimento, i seguenti passi coranici: «Nel messaggero di Dio vi è certo un bell'esempio per voi, per chiunque spera in Dio e nel Giorno ultimo e si rammenta molto di Dio». *Corano*, XXXIII, 21, cf. *Corano*, cit., p. 420 e «Muhammad è il solo messaggero tra i messaggeri che son passati prima di lui; se morisse o se venisse ucciso tornereste sui vostri passi? Chiunque ritorni sui propri passi non farebbe a Dio il minimo male; Dio invece ricompenserà i riconoscenti». *Corano*, III, 144, cf. *Ivi*, p. 66.

⁵⁵ M.A. Lahbabi, *Qu'est-ce que la révélation?*, cit., p. 75.

⁵⁶ *Ivi*, p. 81.

Frontiera e dialogo, Francesco Patrone

morale, poco importa in quale senso. La rivelazione, in Lahbabi, oltre che un messaggio e un'indicazione di comportamento, rappresenta altresì una chiamata, un appello alla trascendenza, che avvicina gli esseri umani perché li aiuta a collaborare, a fare fronte comune, entro l'orizzonte collettivo della dignità universale, proprio perché ogni essere umano è uguale davanti a Dio. Non importa quale Dio: Egli è unico ed è per tutti, anche se lo si è chiamato e lo si chiama in modo diverso a seconda delle tradizioni religiose a cui si appartiene.

La posizione di Lahbabi è ormai chiara e non stupisce, ma anzi, trova conferma, fino alla rilevazione secondo cui:

Étant porteuse de messages, la révélation rappelle à l'homme qu'il est dignité, valeur en soi, et qu'il a la charge de protéger en lui-même et en ses semblables, cette valeur suprême, par et contre les désirs et autres puissances oppressives, internes et externes. Ainsi, nous sommes toujours convoqués à la fidélité : accueil de soi, et d'autrui, et respect de la parole, pouvoir de communiquer et d'agir dans le monde.⁵⁷

Indipendentemente dall'appartenenza geografica, dalla posizione in cui egli abita o attraversa il confine, la frontiera, o in cui si pone all'interno di una dinamica di dialogo, l'essere umano, in qualsiasi rivelazione, è caratterizzato dalla dignità, da un valore in sé che deve proteggere, che è chiamato a preservare non soltanto in lui, ma anche nei propri simili. In questo senso, secondo Lahbabi, l'essere umano è chiamato alla fedeltà, a essere un fedele, nella misura in cui è chiamato all'accoglienza di sé e dell'altro come essere umano degno e caratterizzato da un intrinseco valore. Ed ecco che,

⁵⁷ *Ibidem*.

Frontiera e dialogo, Francesco Patrone

indipendentemente dalla propria appartenenza religiosa o filosofica, si manifesta l'esigenza lahbabiana di credere, dal momento che: «Croire c'est choisir, opter pour un projet. Celui-ci exige un engagement politico-social, selon l'orientation libératrice de soi et des autres, en vue de transformer en commun la terre, pour la soumettre et la transcender»⁵⁸. Scegliere, schierarsi a favore di un progetto, che, si badi, non vuol dire operare una scelta tra un messaggio e l'altro, tra una religione e l'altra, ma impegnarsi in prima persona, scegliere di agire, di sporcarsi le mani. Questo è ciò che Lahbabi sta cercando di dire in queste intense e significative pagine: la scelta di fronte a cui siamo posti non è quella tra le religioni, tra le rivelazioni, ma è una scelta del se. Se impegnarci o meno, se credere o non farlo, in una parola se vivere o non vivere. La risposta, per Lahbabi, è ovvia ed è affermativa, poco importa in quale direzione lo si farà. Perché:

La révélation se fait foi, force morale pour affronter la vie, malgré les angoisses, malgré la mort. La révélation devenue foi porte un effort particulier à la libération terrestre et lance de plein fouet un défi à la mort. On affronte la mort avec moins d'inquiétude : la rencontre avec Dieu se présente comme une espérance.⁵⁹

Malgrado le angosce, malgrado la morte, per Lahbabi bisogna vivere, impegnarsi, misurarsi con la realtà, perché solamente così possiamo essere in grado di lanciare quella *sfida* alla morte, di cui l'autore ci parla da queste pagine. Solamente tramite un attivo impegno di sviluppo, di personalizzazione, che abbia come centro la sottolineatura

⁵⁸ *Ivi*, p. 82.

⁵⁹ *Ivi*, p. 81.

Frontiera e dialogo, Francesco Patrone

della dignità di ogni essere umano e che lotti concretamente per la liberazione degli uomini, è possibile vivere un'esistenza che sia tale, che sia. Senza dimenticare che, nei numerosi momenti d'inquietudine e di sconforto, possiamo sempre rivolgere uno sguardo verso l'alto, a quello che ognuno di noi chiama e concepisce in modo diverso, ma che è sempre Dio.

Solamente tramite lo scambio con l'Altro, quindi, l'essere umano fa esperienza della propria dignità e della dignità altrui, di ciò che sta alla base della comune condizione di umanità che ci attraversa e ci caratterizza, dal momento che:

on se trouve à la source nourrière d'un véritable engagement, sans peur ni mauvaise conscience, au-delà de l'égoïsme et au plus profond de la personne, en joie de vivre et de survivre. Tout est prêt pour vous assister à dépasser l'individualisme, le pessimisme et l'indifférence. La foi est une invocation à la vocation qui façonne les personnalités de la personne. Une manière d'être. Être un être personnel parmi tous les êtres.⁶⁰

Siamo alla fonte, ci dice Lahbabi ad una forma di *engagement*: se di fronte a quel se si sceglie di rispondere in modo affermativo, esercitando gioia di vivere, senza paura, si arriverà finalmente al superamento dell'individualismo, del pessimismo e dell'indifferenza.

⁶⁰ *Ivi*, p. 91.

From the celestial light to architecture: light and shadow as variables of the spiritual experience of architectural astronomical heritage.

João Duarte Estevão Ramos *

Abstract:

Para além de um fenómeno físico, a luz assume-se como elemento simbólico e espiritual fundamental da arquitectura, sendo capaz de moldar atmosferas, estimular experiências sensoriais e estabelecer uma ligação entre o ambiente construído e o *cosmos*. Este ensaio explora a interacção entre arquitectura, luz e espiritualidade no contexto do património astronómico, evidenciando como as sociedades antigas recorriam à luz na arquitectura como um elemento mediador entre o ser humano e o *cosmos*. Através da exploração de diversos casos do património astronómico arquitectónico, procura-se compreender como o uso da luz na arquitectura se revela num instrumento essencial de interpretação cosmológica, promovendo uma continuidade entre a ciência, a espiritualidade, o Sagrado e a experiência sensível do tempo, onde a luz celeste opera como um elemento de ligação tangível entre a Terra e o céu.

Palavras-chave:

Arquitectura, Património Astronómico, Espiritualidade, Céu, Luz.

* joao.duarte.ramos@edu.ulisboa.pt

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

Abstract:

In addition to being a tangible phenomenon, light is a fundamental symbolic and spiritual element of architecture, capable of shaping atmospheres, stimulating sensory experiences and establishing a link between the built environment and the *cosmos*. The present essay explores the interaction between architecture, light and spirituality in the context of astronomical heritage, highlighting how ancient societies used light in architecture as a mediating element between human beings and the *cosmos*. Through the exploration of various cases of architectural astronomical heritage, this essay aims to understand how the use of light in architecture reveals itself as an essential instrument of cosmological interpretation, promoting a continuity between science, spirituality, the Sacred and the sensitive experience of time, where celestial light operates as a tangible link between the Earth and the sky.

Keywords:

Architecture, Astronomical Heritage, Spirituality, Sky, Light.

1. Introduction.

When we talk about a sense of spirituality in architecture – the possibility of creating places capable of evoking a sense of transcendence and connection with our being, with a higher power or purpose – we understand that there are several design variables that directly influence this experience. As such, regarding astronomical heritage – «the material evidence relating to astronomy and to social uses and representations of astronomy»¹ – and the design variables that are essential for producing the spiritual experience of architectural astronomical heritage, let's look at light and shadow, an architectural characteristic that has been extremely important throughout history. Light offers visibility to our world, and since the creation of the first examples of architecture, the control of light and shadow has been a common practice for the manipulation of the built environment and as a means of transcending its materiality in favour of defining a symbolic link between human beings, the *cosmos* and the Sacred; because the Universe, like everything in it, presents itself as «a vast light show, a vast show of light showing the mysterious divine light»².

In this context, this essay seeks to explore how light and shadow reveal themselves to be one of the fundamental variables in the spiritual experience of architectural astronomical heritage. These structures demonstrate

¹ M. Cotte, C. Ruggles, *Introduction*, in *Heritage Sites of Astronomy and Archaeoastronomy in the Context of the UNESCO World Heritage Convention: A Thematic Study*, International Council on Monuments and Sites, International Astronomical Union, Paris 2010, p. 2.

² J. Turrel, *Works with Light: Seeing the Light That Does Not Illuminate*, in *Arts of Wonder: Enchanting Secularity*, University of Chicago Press, Chicago 2013, p. 103.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

humanity's desire to understand its presence and position in the vast and unknown Universe, and since time immemorial human beings have used light and shadow as a strategy for dialogue between architecture and the *cosmos*, creating places that promote a deep connection with the world and with the cycles of the Earth and the sky. Therefore, by resorting to a multidisciplinary approach based on methods such as theoretical analysis, literature review and the interpretation of historical evidence, we offer a hermeneutic potential that helps us to understand how light and shadow reveal themselves as a variable capable of transmitting a sense of spirituality to human beings through various cases of architectural astronomical heritage; since we believe that these monuments, their motivations and especially their presence in the territory and in the terrestrial and celestial landscape have always supported an essential spiritual function for the human understanding of the *cosmos*.

2. Light, shadow and architecture.

It is through vision that we feel light most intensely, our eyes evolved because there was light; through it we «touch the Sun and the stars», truly revealing itself as a manifestation of «the cosmic breathing of space and the Universe» that connects human beings to the cosmic dimension of life and architecture³. This is not surprising if we consider that the Sun – together with the Moon and the other celestial bodies – is the source of natural light, acquiring a cosmic, Sacred and spiritual symbolism. Since the Sun is responsible for the fertility of the Earth, the passage of time

³ J. Pallasmaa, *Light, Silence, and Spirituality in Architecture and Art*, in *Transcending Architecture. Contemporary Views on Sacred Space*, Catholic University of America Press, Washington D.C. 2015, p. 23.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

and the illumination of the world, natural light is closely linked to the flourishing of life and has therefore been used as a symbolic representation of «being, order, justice, authority, truth» and the Sacred⁴.

It is in this sense that light, as a substance perceived by vision, is interpreted as a manifestation of a superior or divine presence; it is a pure symbol of life and subsistence, as well as an element of purification and exaltation capable of transforming a physical space into a place properly evocative of the *cosmos* and of a sense of transcendence. In this way, we can see that light reveals itself as a mediator of the Sacred and of a spiritual experience of architecture; light is, according to Lobell, «the giver of presence» of architecture, is «this prevailing luminous source» that «can be visualized as becoming a wild dance of flame that settles and spends itself into material»⁵.

On the other hand, light establishes various relationships with the built elements on which it falls, and together with shadow – which appears as the opposite of light – plays an essential role in the visual composition of architecture. In this context, light and shadow are entirely responsible for revealing the geometries, volumes, textures, depth and other characteristics of the built environment. Therefore, as elements that give the third dimension to spaces and objects in the world, light and shadow stand out as fundamental elements for revealing the forms of architecture and places created by human beings. In this way, we can see how light can only exist as long as it creates shadow, which is responsible for generating a fundamental contrast for defining

⁴ M. Steane, *The Architecture of Light: Recent Approaches to Designing with Natural Light*, Routledge, New York 2011, p. 2.

⁵ J. Lobell, *Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*, Shambhala Publications, Boston 1979, p. 20.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

the spatiality of architecture, providing – in parallel with light – a dynamic experience of architectural space. We are faced with an active and meaningful duality, as the «interplay of light and shadow» is capable of subtly connecting architectural space to «the dynamics of the physical and natural world, the seasons, and the hours of the day»⁶. Symbolically, shadow emerges as a representation of the unknown, mystery, silence, and emptiness; however, it also embodies a sense of protection and introspection, being used to create spaces of refuge, contemplation, and rest, where the absence of light allows human beings to take a pause from their surroundings, immersing them in a sense of reflection.

Consequently, as fundamental elements for vision and for the perception of space delimited between the Earth and the sky, light and shadow are not merely physical elements, but powerful symbolic tools that shape the human perception of space, contributing significantly to the definition of architectural atmosphere. Every «landscape and setting, space and place, has its characteristic light» that defines it, and this is often interpreted as the characteristic that most directly conditions the atmosphere of the architecture and the human state of mind in relation to a particular place⁷. In this way, we understand how light plays an elementary role in defining the atmosphere of architecture, and as such, it is generally regarded as one of the most comprehensive elements in determining its emotional character, being capable of profoundly influencing the temperament of the human being. In other words, by interacting with the physical

⁶ J. Pallasmaa, *Light, Silence, and Spirituality in Architecture and Art*, cit., p. 23.

⁷ *Ibidem*.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

and material elements that make up a particular place, light transforms the human perception of it, inevitably giving it a unique and singular emotional meaning. Through architecture, light «can also produce feelings of comfort or discomfort, depending on its intensity, and whether one gradually approaches the luminous or is abruptly plunged into darkness»⁸. In this context, we can see how light can provoke the most varied sensations in human beings: the soft, faint, diffused light of a winter's morning evokes a sense of serenity and introspection, while the intense, powerful light of a summer's day induces a feeling of vitality and energy; the rays of the Sun attract attention and provoke a sense of revitalization, while the beams of starlight in the night sky incite a sense of mystery, fascination and wonder. Therefore, as Pallasmaa states, light is «surely the most subtle and emotive of the means of architectural expression» and «can express equally delicate and deep emotions, ranging from joy to melancholy, ecstasy to grief, bliss to sorrow»⁹.

In turn, in the context of archaeoastronomy, light plays an important role as a symbolic, functional and ritual element rooted in the very interpretations of the *cosmos* by ancient and traditional societies. This symbolism is based on the main sources of natural light: the Sun, the Moon and the stars; and in this context, the *cosmos*, in all its multiplicity, is totally conceived as an overflow of light from the celestial bodies, a divine emanation that proceeds from itself. But natural light doesn't just create things, it does so for the purpose of enabling them, in their existential journey, to

⁸ T. Barrie, *The Sacred In-Between: The Mediating Roles of Architecture*, Routledge, London 2010, p. 45.

⁹ J. Pallasmaa, *Light, Silence, and Spirituality in Architecture and Art*, in *Transcending Architecture. Contemporary Views on Sacred Space*, Catholic University of America Press, Washington D.C. 2015, p. 23.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

return to the transcendent source from which they came, a return that happens through a process of unification with divine light, since «everything is indeed illuminated – and, even more, illuminating: both shining like light and enlightening us»¹⁰.

Furthermore, in the various examples of architectural astronomical heritage, natural light was constantly manipulated by human beings to mark specific moments of the year, such as the solstices and equinoxes, symbolizing the passage of time and the connection of the cycles of the celestial plane with the terrestrial plane. This is exactly why light has always linked architecture to the dynamics of the physical and natural world, marking «the passage of time from the changes of seasons to the daylight hours of the day»¹¹. The changes in the intensity and orientation of light throughout the day and year symbolized the natural cycles and rhythms of the Earth and the *cosmos*, linking architecture to a wider, universal and cosmic context. As such, given its connection to the cycle of the seasons, we can see how the symbolism of light is also related to fertility and the regeneration of nature, being an essential source of heat and energy for agriculture. This factor reinforces its symbolic association with the continuity and revitalization of life and the prosperity of human societies and communities, since light reveals itself as a symbol of eternal life, in contrast to the shadow that represents the domain of darkness and death. Therefore, we can now see how light is interpreted as the ultimate expression of the universal order of the world, of the cycles of the *cosmos* and of the passage of time.

¹⁰ J. Turrel, *Works with Light*, cit., p. 102.

¹¹ P. Tabb, *Thin Place Design: Architecture of the Numinous*, Routledge, New York 2023, p. 74.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

Having said that, it will now be important to realize that light and shadow are revealed as mediating elements between the physical world and the spiritual realm – between the Earth and the sky –, playing an elementary role in the production of places that stimulate both a sensory and ontological experience of architecture and the definition of an atmosphere that facilitates a sense of introspection, meditation and connection with the Sacred. However, it is relevant to note that the interaction of light and shadow in architectural space also leads to the creation of powerful and suggestive *hierophanies* capable of evoking a sense of transcendence, which can often be found in many cases of architectural astronomical heritage.

3. The worship of the Sun and the *hierophanies* of light.

Regarding light and shadow as a transformative element in architecture and as a variable of the spiritual experience of the various examples of architectural astronomical heritage, let's now look at the *hierophanies* of light. In fact, *hierophanies* of light play a fundamental role in countless cases of architectural astronomical heritage, reflecting a link between architecture, astronomy and the symbolic and cultural dimensions of ancient and traditional societies. According to Eliade, the concept of *hierophany* means the manifestation of the Sacred¹²; and as such, these phenomena, which consist of a process of manifestation of the Sacred through the interaction of natural light with architecture at specific moments of the cycle of the celestial vault, are a tangible testimony of the astronomical knowledge, spirituality and the cultural and symbolic

¹² M. Eliade, *O Sagrado e o Profano: A Essência Das Religiões*, Livros do Brasil, Lisboa 1983, p. 36.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

practices of human civilizations. From a cultural and symbolic point of view, *hierophanies* of light give architecture a sense of sacredness and collective identity, and are often associated with founding myths, religious or spiritual narratives and cultural traditions, which can transport human consciousness to a sense of the Sacred. When light is manipulated to create moments of visual and emotional impact, it reinforces the link between architecture, the celestial plane and the transcendent realm of our reality, turning this interaction into a unifying symbolism capable of externalizing both cultural values and spiritual principles throughout space and time.

In this context, we can see how *hierophanies* of light have a unique importance for the spiritual experience of architectural astronomical heritage, and throughout history, many monuments have been designed to capture the light of specific astronomical events, such as the solstices and equinoxes. Of these cases from antiquity, more specifically in the context of megalithic monuments, no example has proved as remarkable – and even «magical» – in the creation of *hierophanies* of light as Newgrange. In Newgrange, as identifies by O'Kelly, the rays of the rising Sun pierce the entrance of this monument during the winter solstice until they rest on a megalith carefully decorated with the engraving of a triple spiral – or triskelion – in its central inner chamber. During the winter solstice, the Sun's rays align with the entrance to the corridor of this monument, projecting a beam of light through the *roofbox* that crosses the 19 metres of the narrow Newgrange passageway and illuminates the clover-shaped inner chamber for around 17 minutes – which is believed to have functioned as a sanctuary, having been used to perform rituals related to the passing of the seasons,

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

the cult of the dead and of the celestial bodies. In fact, this majestic *hierophany* of light occurs due to the monument's careful orientation towards the sunrise during the winter solstice and due to an opening – the *roofbox* – at the top of the Newgrange entrance: «a stone conduit or duct, designed to enable entry of the Sun's light from the exterior of the monument to its interior»¹³; and as such, for a moment, half of Newgrange's inner chamber «would have glowed in stunning sunlight while the other half remained dramatically dark».¹⁴

Professor O'Kelly reports that he stood alone in the dark chamber on December 21, 1967, waiting to see if anything would occur. He was amazed to watch as minute by minute, the long chamber grew lighter; then a bright ray of light entered the roof box and traveled down the passage "lighting up everything as it came until the whole chamber – side recesses, floor and roof six meters above the floor – were all brightly illuminated."¹⁵

In recent years, numerous suggestions have been put forward regarding the meaning of this Newgrange phenomenon, which not only demonstrates an understanding of celestial movements on the part of the communities that built it, but a clear concern to incorporate the cycles of the celestial plane into architecture; transcending the mere astronomical event in favour of exalting a human connection with the *cosmos* and with the cycles of the Earth and the sky.

¹³ R. Hensey, *Rediscovering the Winter Solstice Alignment at Newgrange, Ireland*, in *The Oxford Handbook of Light in Archaeology*, Oxford University Press, Oxford 2022, p. 144.

¹⁴ E. Krupp, *Skywatchers, Shamans & Kings: Astronomy and the Archaeology of Power*, John Wiley & Sons, New York 1997, p. 139.

¹⁵ M. Dolan, *Decoding Astronomy in Art and Architecture*, Springer, Cham 2021, p. 55.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

Additionally, in Newgrange, the connection between sunlight and architecture seems to have had something to do with the revitalisation of the world. As Krupp suggests: «The sunlight and the tomb may have had something to do with revivifying the world, or perhaps the light just put life into the spirits of the dead and made them available for consultation»¹⁶. However, whatever the special significance of this *hierophany* of light may have been, it seems obvious to us that it would have been of enormous importance to the Neolithic peoples, especially in terms of exalting the symbolic link between life, death and the cycles of the celestial vault; acting as a tangible expression of man's cosmological and spiritual conceptions, consolidating this monument as a place of convergence with the Sacred. Furthermore, we understand how in the imagination of Neolithic communities, the Sun played an essential role directly related to fertility, renewal and the cycle of life, death and rebirth, and as such, the subtle entry of sunlight into this burial tomb can be properly interpreted as a powerful and suggestive metaphor symbolising the continuity of life after death, as well as the fertility of the Earth. In a certain way, we are dealing with a metaphorical process of fertilisation of the earth's plane, because when we enter the interior of this funerary tomb, the sunlight symbolically acts as the seed that causes Mother Earth to germinate, guaranteeing the prosperity and vitality of the lives of our fellow human beings and nature. Therefore, in Newgrange, the momentary presence of this *hierophany* of light during sunrise on the winter solstice speaks directly to us about the cycle of renewal of the Earth and of the veneration of the Sun; it is «the story told by Mother Earth», who, «with a little help from the sky», gives us a clear

¹⁶ E. Krupp, *Skywatchers, Shamans & Kings*, cit., p.140.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

message about the revitalisation of the world, about the rebirth of the solar year, of life, and about the renewal of the cycles of the *cosmos*¹⁷.

In this way, we can understand how the presence of *hierophanies* of light in megalithic monuments illustrates a deep integration between astronomical knowledge, symbolic expressions, cosmological and spiritual practices that reflect the cultural complexity of prehistoric societies and their ability to conceive space and time as inseparable dimensions of the experience of the Sacred. These *hierophanies* can be found in countless cases of megalithic monuments beyond Newgrange, namely the funerary tombs and in the prehistoric temples of Malta, as in the case of the Temple of Mnajdar, which, similarly to Newgrange, uses the light of sunrise – but during the spring and autumn equinoxes – as a strategy for creating an atmosphere that carries an immense symbolic charge, reinforcing the sacredness of this place while, at the same time, giving it an exceptional character as a threshold point between the world of the living and the dead, thus acting as a place of connection between human beings, their ancestors and the *cosmos*; a factor that reinforces the symbolism of light as the most powerful of all forces, because in its presence all darkness fades away.

In turn, given the importance of light, especially as an element capable of giving architecture a spiritual atmosphere, we can also see how these *hierophanies* have been developed over space and time in countless cases of architectural astronomical heritage. Another case where we can find the presence of this light phenomenon is the Temple of Ramses II at Abu Simbel in Egypt, built during the reign of the pharaoh Ramses II. According to Krupp – and taking into

¹⁷ *Ivi*, p. 141.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

account that the political and religious power of Ancient Egypt was deeply linked to the cycles of the celestial vault –, the main axis of the Temple of Ramses II at Abu Simbel was carefully planned by the ancient Egyptian architects so that on 22 October and 22 February, the rays of sunlight could enter the temple and illuminate a chamber that housed the statues of Amun-Ra, Re-Horahkty and Ramses II, leaving only the figure of Ptah, a chthonic god directly linked to the realm of the dead, in the shadow.¹⁸ In other words, during dawn on these days of the year – dates that are believed to coincide with the birth and coronation of Pharaoh Ramses II, along with the heliacal rising of the star Sirius in the sky –, the Sun's rays penetrated the entrance to this sanctuary and progressively illuminated the temple corridor until they reached, for approximately 20 minutes, its inner chamber located around 60 metres from the temple's main entrance and where you can find the statues of the gods mentioned and the statue of Pharaoh Ramses II¹⁹. In fact, the illumination of these statues with sunlight is not just a remarkable architectural feat, but a tangible manifestation of the connection between the pharaoh and the divinities, reaffirming his divine legitimacy as an intermediary between the earthly plane and the domain of the gods. In this context, we now understand how this phenomenon of light in the Temple of Ramses II at Abu Simbel symbolises the relationship between the Earth and the sky; being this relationship emphasised through this *hierophany* of light,

¹⁸ E. Krupp, *Light in the Temples*, in *Records in Stone: Papers in Memory of Alexander Thom*, Cambridge University Press, Cambridge, Mass. 1988, p. 483.

¹⁹ G. Magli, *The Beautiful Face of Ra: The Role of Sunlight in the Architecture of Ancient Egypt Giulio*, in *The Oxford Handbook of Light in Archaeology*, Oxford University Press, Oxford 2022, p. 274.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

which duly promotes the pharaoh's connection to the solar deities – a factor that reinforces his legitimacy and divine power down here on Earth.

An astonishing ambience is generated in the temple of Abu Simbel in late February and late October, on the dates when the Sun penetrates into the deep sanctuary of the temple to illuminate the figures of the king and the solar divinities, Amun and Re-Horahkty, leaving in darkness the image of Ptah, god of the underworld.²⁰

This luminous phenomenon in the Temple of Ramses II at Abu Simbel is a unique example of the creation of *hierophanies* of light through the mastery of the cycles of the Sun and architecture, which plays a central role in expressing the sacredness of the place and in the communication of its spiritual significance. Therefore, as Magli states, this *hierophany* of light can be interpreted as the determining factor that governed the planning of the temple's entire architecture²¹. This phenomenon can be observed in other examples of ancient Egyptian architecture, such as the Temple of Amon-Rah in Karnak, where the alignment of the temple towards the sunrise in the winter solstice allows the sunlight to be appreciated over the main axis that organises the temple's architecture, while at the same time making it possible to create a *hierophany* of light when the rising Sun aligns itself with this axis before beginning its progressive ascent into the sky. Furthermore, we should note that the symbolism of the *hierophany* of light in the Temple of Ramses

²⁰ J. Belmonte, *Ancient Egypt*, in *Heritage Sites of Astronomy and Archeoastronomy in the Context of the UNESCO World Heritage Convention: A Thematic Study*, International Council on Monuments and Sites, International Astronomical Union, Paris 2010, p. 124.

²¹ G. Magli, *The Beautiful Face of Ra*, cit., p.275.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

II at Abu Simbel – just like in the Temple of Amon-Rah at Karnak – is still intrinsically linked to the cosmology, worldview and calendars of Egyptian civilisation, since the Sun, the celestial cycles and the cycles of the seasons – and of nature – played essential roles in defining the spirituality of the people of Ancient Egypt and in the legitimisation of the political and divine power of the pharaoh himself – which were ultimately manifested through architecture.

In addition to these examples, it is also worth mentioning the case of the El Castillo in Chichén Itzá, in particular its *hierophany* of equinoctial light and shadow which is suggestively called «the descent of Kukulcan»; an astronomical phenomenon that occurs during the spring equinox. In truth, the architecture of the El Castillo was designed to create an effect of light and shadow that simulates the descent of the god Kukulcan to Earth. This *hierophany* occurs when the sunlight falls on the north staircase of the temple at dusk, projecting seven triangles of light and shadow that align with the sides of the balustrade, thus creating the shape of a serpent that descends from the top of the temple to its base²². In other words, as the sun descends from the sky and approaches the horizon, the luminous triangles create an illusion of movement, conveying the impression that the figure of the serpent is descending from the top of the pyramid, from the sky, towards the earth, where we can find the sculpture of a serpent's head embedded in the temple itself. As such, it is important to realise that this phenomenon is not just a simple architectural

²² I. Montero García, *La Astronomía En Mesoamérica*, iTiO Ediciones, Naucalpan 2022, p. 123.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

and astronomical spectacle, but an event deeply charged with symbolic, spiritual and cosmological significance.

In the equinox season, an undulating, luminous profile forms from seven triangles of sunlight on the north side of the Pyramid of Kukulcan as the sun approaches the western horizon. The head of a feathered serpent, sculpted into stone at the bottom of the stairs, turns the display into a descending snake [...].²³

We can certainly see how this *hierophany* of light and shadow at El Castillo reflects the cosmology and worldview of the Mayan civilisation, thus underpinning the notion that the cycles of the celestial vault and the phenomena of the Earth were intimately interconnected and subordinate to the divine and transcendent realm of the gods – transforming this event into an instrument of revelation of the Sacred. Therefore, the *hierophany* of light and shadow of the «the descent of Kukulcan» can be interpreted as the subtle union between the earth and the sky, between human beings and the gods, and between the mundane reality of our earthly life and the transcendent and sacred domain of the sky. In this way, this phenomenon of light and shadow underlines the Mayan belief in the harmony of the *cosmos* and the need to synchronise human activities with the forces of the world. Furthermore, this *hierophany* of light and shadow can be understood as a divine blessing that guarantees the fertility of the Earth and the prosperity of the community – as at Newgrange – and as a reaffirmation and confirmation of the political and religious power of the elites of the Mayan civilisation – as in the Temple of Ramses II at Abu Simbel –, who possibly used this manifestation of the Sacred to

²³ E. Krupp, *Skywatchers, Shamans & Kings*, cit., p.268.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

legitimise their authority, which, through these phenomena, was allegedly mediated by a privileged connection with the gods.

4. Light and the passage of time.

Regarding the relevance of light and shadow in the spiritual experience of architectural astronomical heritage, it is also important to address a factor directly linked to the conception of the *cosmos* by ancient and traditional societies, the keeping of time and the respective calendaring and marking of the cycles of the Earth and the sky. Many of the cases of architectural astronomical heritage that we have mentioned are related to the dimension of time, a factor that is not at all surprising if we take into account, as Pereira states: «*that most of the time, archaeoastronomy has to do with systems of knowledge, which were aimed at establishing calendars, interpreting the cosmos, maintaining “order” in terms of sacred power or sacralised “temporal” power (pre-monarchies or sacred monarchies)*»²⁴. As such, let's note that time can be mapped through the control of light in architecture, and this element has often been used in countless monuments and sacred spaces throughout history to properly express the presence and flow of time.

So, let's now see that in the context of architectural astronomical heritage, *hierophanies* of light also function as temporal markers, playing an essential role in defining and organising human activities in the world. It is through light that we perceive time, which can be described and understood through the changes in natural light, as we can see through the alternation between day and night or through the

²⁴ P. Pereira, *Lugares Mágicos de Portugal: Espírito Da Terra*, Temas e Debates, Lisboa 2010, p. 67. T.d.A.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

changing positions of the Sun according to the seasons. Therefore, the control of light through architectural space, particularly for ancient and traditional societies, served as an element that properly indicated the seasonal cycles of the Earth and the sky, guaranteeing, by linking the scientific and spiritual aspects of light, the definition of a constant continuity between human beings, architecture and time – especially with the conception of cyclical time.

As such, we can see how many of the orientations and alignments of the examples of architectural astronomical heritage are directly related to the concept of the cyclical time – a conception or interpretation of time as a continuous process marked by a series of cycles that repeat themselves as part of a pattern without a concretely defined beginning or end. As Dolan points out, this feature provides us with concrete evidence that these architectures could have served as «calendar markers» and as places for performing seasonal rituals directly linked to the world's cyclical events and «their cosmic connections»²⁵. In fact, most human beings are naturally familiar with some basic examples of cyclical time, such as the passing of the seasons, the cycle of the Sun's movement, the phases of the Moon, the 24 hours of the day, the 12 months of the year, the female reproductive cycle, the cycles of agriculture and nature, *et al.*. In this sense, we realise how the activities of observing and contemplating the sky were a fundamental factor in defining the individual and collective identity of ancient and traditional societies. However, these activities were also related with the measurement and control of the passage of time and with the phenomena of the sky, serving as a fundamental element for:

²⁵ M. Dolan, *Decoding Astronomy in Art and Architecture*, Springer, Cham 2021, p. 4.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

the delimitation of calendars that were linked to a variety of religious, spiritual and agricultural rituals and celebrations; the definition of beliefs about the human vision of the world; the structuring of historical and mythological narratives; and the creation of strategies for organising space and the cultural and social activities of human communities.

This link between Time and architectural astronomical heritage can be seen from the earliest days of civilisation, especially in the case of megalithic monuments. Stone circles such as Stonehenge or Avebury were remarkably orientated around the light of the Sun, with light serving as a symbolic element that acted as the source of the fundamental energy of life and subsistence for the Earth and human beings. As Ruggles states, Stonehenge's connection with the winter and summer solstices, and in turn with sunlight, should be clearly understood in symbolic terms²⁶; because such symbolism supports the idea of this monument's connection to the annual cycles of the Earth and the sky, portraying a series of seasonal activities related to fertility, the success of harvests and the connection of our fellow human beings to the dead and their ancestors – activities that are deeply related to the passage of time. In this regard, Stonehenge can be understood as a mediation device between human perception and the cosmic rhythms of light and time – as an attempt to understand and control time. Furthermore, its construction reflects a conception of time that transcends mere chronological counting, incorporating ritual and symbolic elements to the extent that this monument involves – through its architecture – a clear understanding of the

²⁶ C. Ruggles, *Later Prehistoric Europe*, in *Heritage Sites of Astronomy and Archaeoastronomy in the Context of the UNESCO World Heritage Convention: A Thematic Study*, International Council on Monuments and Sites, International Astronomical Union, Paris 2010, p. 34.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

cyclical passage of time, which is based on the natural patterns of the *cosmos*; symbolically acting as a «cosmic clock» that, through the light of the Sun, unites the human being with the cycles of the Earth and the sky.

Furthermore, we should note that at Stonehenge, light and time interact with human beings in a deeper and more meaningful way; an interaction that is closely linked to the cycle of life and death. In fact, archaeological research has revealed that this monument was used, in part – like funerary tombs such as Newgrange or even megalithic temples such as Mnajdra – as a place for the burial of the dead from its earliest stages, thus assuming, according to Ruggles, as «“houses” for the dead»²⁷. In this context, the association between light and Time suggests that Stonehenge functioned as a liminal space where the living honoured the dead and strengthened ties with their ancestors – a common practice in the more everyday activities of ancient prehistoric peoples. Therefore, the union between the cycle of light and time in this monument also symbolises the perpetual cycle of life and death, ensuring that the dead were not forgotten, but integrated into the very cosmologies of ancient and traditional peoples, where time was inevitably interpreted as a continuous flow marked by birth, death and rebirth. In addition, the purposeful alignments of this monument at the time of the winter and summer solstices may have acted as a strategy to honour the ancestors and ritualistically mark time through light and, in turn, the shadow cast by it. During the solstices, sunlight «bathes» the stones in a particularly dramatic way, creating a spectacle that reinforces the sacredness of this place and the symbolic presence of the

²⁷ *Ivi*, p.35.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

dead – giving them an eternal resting place that was synchronised with the rhythms of the *cosmos*.

In a certain way, we are dealing with an experience of the *terror of time*, which, according to Harries, presents itself as a universal and eminent fear of human mortality – of the eventual end of life, of oblivion and, in fact, of the end of everything that has been done by human beings – and architecture is seen as one of the most concrete ways in which mankind can deal with this constant fear²⁸. As such, in the specific context of Stonehenge, this connection between light and time not only celebrates the union between the living and the ancestors, but also expresses a sense of pacification and comfort for human beings with the idea of death through the continuity of life and their harmonisation with the cycles of the *cosmos* – it is, in a certain way, a *sublime* experience of time.

[...] as long as we remain unable to make our peace with the fact that we grow older and sooner or later must die, remain unable to make our peace with the passage of time, we also will be unable to make our peace with all that bind us to time – with our bodies, for example, with our sexuality, and with the setting of the sun, with the coming of winter, and with the earth, which so often withholds its gifts.²⁹

However, we should also note that the link between light and time is not limited to megalithic monuments, especially if we take into account that the very link between the various cases of architectural astronomical heritage and the

²⁸ K. Harries, *Building and the Terror of Time, Perspecta* (19). 1982, pp. 58-60.

²⁹ K. Harries, *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1998, p. 160.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

phenomena of the celestial vault – namely their alignment with the cycles of the sky – already represents an attempt to understand and control time through architecture; as we can see in examples such as the Pantheon in Rome, El Castillo, El caracol, Angkor Wat and the Jantar Mantar in Jaipur. In fact, this link between light and time can be achieved through the simplest of built elements, such as *sundials*, *gnomons*, *obelisks* and other objects that help human beings assimilate time and its passage. However, there are other examples of architectural astronomical heritage that deal with the relationship between light, shadow and time in a more direct and obvious way, these are the specific cases of the churches with meridian lines.

The link between light, time and the churches with meridian lines is directly related to calendar reasons and the spring equinox, which arose from the need to regularise the moving day of Easter. As Pereira points out, Easter – which is related to the resurrection of Christ and takes place «a couple of days after Pesach (the Hebrew Passover)» – falls on the first Sunday after the first full Moon following the spring equinox, and this calendar and astronomical event is «fundamental to the Christian Church», having been defined in 1325 that the spring equinox occurred on march 21, and this date was «locked in», even if that wasn't the reality, since the date of the equinox changed as time went on, thus revealing itself as an «astronomical fiction», as a mere reference date ³⁰ – at the very least, it is the «equinox» as the middle day between solstices, and not the true «astronomical equinox». In this context, we understand that the implementation of meridian lines in Christian churches –

³⁰ P. Pereira, *Arte e Ciência: A Descrição Do Cosmo*, Círculo de Leitores, Lisboa 2019, p. 154.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

which consist precisely of lines demarcated on the church floor to represent the local meridian, i.e. the imaginary line that links the North and South cardinal points passing through the zenith of the observer himself, – is presented as a strategy for marking out space and as a direct link between the phenomena of the sky and the experience of the Sacred, using light and time as concrete elements for defining the most important dates in the ecclesiastical calendar, for marking out religious ceremonies and for delimiting the times of the rituals of Christian worship.

The meridian, as it is modernly understood, essentially serves to measure time. However, it can be considered that the establishment of meridians was a way of *organising space* and determining its cosmic orientation, *guiding it* – that is, indicating North and the North Star – and marking midday – the precise point at which the Sun shines vertically on a given point, crossing the meridian without casting a shadow. This is where the central *gnomon* is erected, which functions simultaneously as the *navel of the world*, the *omphalos*, the “official” place of observation of the Sun and the “centre of the world”. It is probable that the establishment of political “centres”, sacred centres too, was one of the first ways of measuring time and terrestrial space, as elementary forms of geodesy.³¹

From an architectural and symbolic point of view, the use of light in the meridian lines in churches united science, faith and time, transforming these sacred spaces into places of scientific research and spiritual contemplation. Moreover, as Heilbron states, it was this calendar interest, the interest in

³¹ P. Pereira, *Lugares Mágicos de Portugal: Espírito Da Terra*, Temas e Debates, Lisboa 2010, p. 73. T.d.A.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

the passage of time itself and the definition of Easter Day, that led to the installation of meridian lines by astronomers and mathematicians in countless Christian churches³²; from the Renaissance to the Enlightenment – especially in Italy – such as in the Palermo Cathedral, in the Cathedral of Santa Maria del Fiore, in the Cathedral of Milan, in the Basilica of San Petronio, in the Basilica Santa Maria degli Angeli and – in the French context – in the Church of Saint-Sulpice. Indeed, the precision required to build the meridian lines and place the gnomons in these churches reflected a deep astronomical and mathematical knowledge, as well as a careful interaction with the spiritual and practical dimensions of time itself; and as such, the entry of light at the top of these Christian temples and its projection on the meridian lines can be symbolically interpreted as an ultimate connection with the divine, with the passage of time and as a union between the Earth and the sky – as well as a tangible connection between the terrestrial plane and the «Christian Heaven». In this way, the churches with meridian lines stand out as testimonies of the human ingenuity and the quest to understand the *cosmos* within a context of spirituality, celebrating the human capacity to decipher the laws of creation and, at the same time, to recognise the transcendent nature of light and time – elements that transcend human existence and transport it to something eternal, divine and ultimately Sacred.

5. Final considerations.

In the context of architectural astronomical heritage, we can see that light and shadow are essential characteristics

³² J. L. Heilbron, *The Sun in the Church: Cathedrals as Solar Observatories*. Harvard University Press, Cambridge, Mass 1999, pp. 3-5.

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

for defining the spiritual experience of architecture. Phenomena such as those we observed in the cases explored throughout this essay illustrate how light, especially sunlight, meticulously integrated into architecture, becomes a powerful means of manifesting the Sacred. In fact, these interactions between light and architecture went beyond their mere utilitarian or aesthetic function in favour of the affirmation of complex cosmological representations that reinforced the sacredness of these architectures and their symbolism as places of connection between the Earth and the sky. Whether as a metaphor for renewal and fertility, as a symbol of the connection between human beings and the divine, or as mechanisms for perpetuating and legitimizing political and religious power, *hierophanies* of light gave architectural astronomical heritage a transcendent and spiritual dimension.

Consequently, as manifestations of the Sacred resulting from the interaction between light and architecture, these *hierophanies* can be seen as structuring phenomena of the spiritual experience of architectural astronomical heritage. These phenomena not only reflect an advanced knowledge of the rhythms of the Earth and the sky, but also the cosmological, spiritual, and cultural conceptions of the civilizations that built them. Additionally, through these cases, we can also see how light and architecture, can establish an intrinsic relationship with time. By marking the movement of the celestial bodies and the succession of the seasons, light acts as a mediating, symbolic and functional element in the organization of these sacred spaces, helping human beings to define rituals and narratives that are essential for structuring their view of the world and their understanding of the *cosmos*. Furthermore, by uniting science, spirituality and

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

art, these architectures reveal human ingenuity in exploring the mysteries of the world and the search for a greater meaning of our reality; and in this context, we can understand how the various cases of architectural astronomical heritage reveal themselves as a timeless testimony of the human desire to understand, control, preserve and celebrate the Sacred, the cycle of time, nature, and the *cosmos*, thus defining our experience as beings who dwell on the Earth and under the sky.

Bibliography.

- Barrie, T., *The Sacred In-Between: The Mediating Roles of Architecture*, London 2010, Routledge.
- Belmonte, J., *Ancient Egypt*, in *Heritage Sites of Astronomy and Archeoastronomy in the Context of the UNESCO World Heritage Convention: A Thematic Study*, International Council on Monuments and Sites, International Astronomical Union, Paris 2010, pp. 117-138.
- Cotte, M., and Ruggles, C., *Introduction*, in *Heritage Sites of Astronomy and Archeoastronomy in the Context of the UNESCO World Heritage Convention: A Thematic Study*, International Council on Monuments and Sites, International Astronomical Union, Paris 2010, pp. 1-12.
- Dolan, M., *Decoding Astronomy in Art and Architecture*, Springer, Cham 2021.
- Eliade, M., *O Sagrado e o Profano: A Essência Das Religiões*, Livros do Brasil, Lisboa 1983.
- Harries, K., *Building and the Terror of Time*, *Perspecta* (19)

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

1982, pp. 58-69.

Harries, K., *The Ethical Function of Architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1998.

Heilbron, J. L., *The Sun in the Church: Cathedrals as Solar Observatories*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1999.

Hensey, R., *Rediscovering the Winter Solstice Alignment at Newgrange, Ireland*, in *The Oxford Handbook of Light in Archaeology*, Oxford University Press, Oxford 2022, pp. 141-163.

Krupp, E., *Light in the Temples*, in *Records in Stone: Papers in Memory of Alexander Thom*, Cambridge University Press, Cambridge, Mass. 1988, pp. 473-499.

Krupp, E., *Skywatchers, Shamans & Kings: Astronomy and the Archaeology of Power*, John Wiley & Sons, New York 1997.

Lobell, J., *Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*, Shambhala Publications, Boston 1979.

Magli, G., *The Beautiful Face of Ra: The Role of Sunlight in the Architecture of Ancient Egypt*, Giulio. in *The Oxford Handbook of Light in Archaeology*, Oxford University Press, Oxford 2022, pp. 267-283.

Montero García, I., *La Astronomía En Mesoamérica*, iTiO Ediciones, Naucalpan 2022.

Pallasmaa, J., *Light, Silence, and Spirituality in Architecture and Art*, in *Transcending Architecture. Contemporary Views on Sacred Space*, Catholic University of America Press, Washington D.C. 2015, pp. 19-32.

Pereira, P., *Lugares Mágicos de Portugal: Espírito Da Terra*, Temas e Debates, Lisboa 2010.

Pereira, P., *Arte e Ciência: A Descrição Do Cosmo*, Círculo

From the celestial light to architecture, João Duarte Estevão Ramos

de Leitores, Lisboa 2019.

Ruggles, C., *Later Prehistoric Europe*, in *Heritage Sites of Astronomy and Archaeoastronomy in the Context of the UNESCO World Heritage Convention: A Thematic Study*, International Council on Monuments and Sites, International Astronomical Union, Paris 2010, pp. 28-35.

Steane, M., *The Architecture of Light: Recent Approaches to Designing with Natural Light*, Routledge, New York 2011.

Tabb, P., *Thin Place Design: Architecture of the Numinous*, Routledge, New York 2023.

Turrel, J., *Works with Light: Seeing the Light That Does Not Illuminate*, in *Arts of Wonder: Enchanting Secularity*, University of Chicago Press, Chicago 2013.

***L'arte, l'uomo e Dio: l'epifania
iconografica quale autentico
spazio di relazione
intermondana nel pensiero di
Pavel A. Florenskij***

*Aurora Guzzetti**

Abstract: Se è vero che l'arte, in quanto «realtà esistenziale», è scomponibile in dati spaziali leggibili attraverso un «approccio dualistico», l'icona è la massima rappresentante di tale possibilità: l'iconostasi diviene dunque luogo fisico non solo e non soltanto della raffigurazione pittorica, bensì soprattutto metafisico del dialogo sempre vivo e presente tra mondo visibile e mondo Invisibile; inoltre, per cercare di arginare il sempre presente rischio idolatrico, la scrittura iconica pone in atto un linguaggio del *paradosso*, nel quale presenza e assenza, luce e ombra, visibilità e invisibilità sono legate al fine di permettere all'icona di rivelare, ma allo stesso tempo non pretendere di circoscrivere, Dio. Luogo privilegiato della comunicazione, l'icona diviene catalizzatore in grado di aprire uno spazio «oggettivo e originale allo sguardo, sia spirituale che fisico».

Keywords: icona, spazio, trascendenza, scrittura, incontro.

* aurora.guzzetti@studenti.unipg.it

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

Abstract: If it is true that art, as an «existential reality», can be broken down into spatial data legible through a «dualistic approach», the icon is the maximum representative of this possibility: the iconostasis therefore becomes a physical place not only and not only of pictorial representation, but above all metaphysical of the always alive and present dialogue between the visible world and the Invisible world; furthermore, to try to stem the ever-present idolatrous risk, iconic writing implements a language of paradox, in which presence and absence, light and shadow, visibility and invisibility are linked in order to allow the icon to reveal, but at the same time do not pretend to circumscribe God. A privileged place of communication, the icon becomes a catalyst capable of opening an «objective and original space to the gaze, both spiritual and physical».

Keywords: icon, space, transcendence, writing, encounter

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

1. Introduzione – Verità come ethos: l'icona come luogo-paradosso e la mistica

Ancora ragazzo, Florenskij adotta un approccio singolare nei confronti dei fenomeni naturali, caratterizzato dalla percezione interiore di una particolare presenza del *mistero*: dall'incontro-confronto con esso e con lo stupore che lo stesso suscita in lui, egli avverte il vertiginoso senso dell'infinità e della trascendenza, nascosto al di sotto della *maschera* ordinaria del visibile.

Tuttavia, Florenskij non è sicuramente un pensatore "spiritualista", nel senso proprio della cultura successiva a Cartesio: difatti il corporeo e lo spirituale non esistono – e non possono esistere – separatamente, bensì coesistono in una continua interazione; difatti l'utilizzo incontrastato di un metodo basato sulla ragione, in ambito religioso, condurrebbe solamente a un abbandono allo scetticismo. L'esperienza spirituale è dunque l'unico espediente in grado di oltrepassare le colonne d'Ercole della fede: il Dio che si prefigura al fine di questo itinerario non è, tuttavia, il Divino della Scolastica o di san Tommaso, bensì un'Unità complessiva, un Soggetto uno e in sé infinito, un'autentica razionalità reale e una realtà razionale.

La ricerca della Verità si fonde così con la contemplazione della bellezza, con il colore e con le dinamiche sensoriali della vista e dell'udito: nel magistrale saggio *La colonna e il fondamento della verità* del 1914, Florenskij afferma che non sappiamo e non possiamo sapere come raggiungere la Verità, poiché l'Eternità stessa è irraggiungibile. Solo Dio è in grado di guidare l'uomo verso questo cammino tortuoso: è nello spazio – fisico e metafisico – aperto dalla comunione mistica fra soggetto umano e Dio che sboccia l'impulso

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

irrefrenabile della ricerca, la quale porta l'uomo a immergersi completamente nel tentativo di colmare una sete di verità implacabile. Nello stesso saggio sopracitato, viene recuperato anche il concetto proprio dei Padri niceni di *omousia*, ricollocandolo al centro della sua trattazione filosofica: scardinando la vuota logica razionalista il filosofo russo mostra la forza dirompente dell'unità nelle diversità, dell'unità concreta delle tre Persone divine – Padre, Figlio e Spirito Santo – e, al contempo, la particolarità di ognuna. È da qui che bisogna ripartire, per ritrovare il principio nuovo della ragione.

La trascendenza e la stessa possibilità di coglierla trovano attraverso l'icona – accuratamente differenziata dall'*idolo* –, quale autentica rappresentazione dell'Invisibile, l'opportunità di convivere con l'immanenza: l'icona è difatti uno spazio che apre a una dimensione sovramondana, una sorta di annunciazione a colori dell'entità trascendente. È un *metaxy*, un ponte in grado di unire e far dialogare autenticamente e proficuamente le due componenti.

L'idolo, derivante dal greco *éidōlon* che significa "figura" o "simulacro", al contrario dell'icona ammalia con la sua visibilità, ma solamente se riesce ad attirare uno sguardo rispettoso: è lo sguardo a rendere un idolo tale, non viceversa; esso colma e appaga lo sguardo limitandolo nello splendore della propria luce abbagliante. Rassomiglia a uno specchio che rinvia allo sguardo l'immagine della sua mira e della portata di quest'ultima: avvicina il divino e lo adatta all'uomo, riducendo completamente la distanza che separa Dio e l'uomo; tuttavia, questo avvicinamento tra i due mondi non deve essere letto in chiave positiva, poiché l'idolo è una falsità che illude l'uomo di poter avvicinarsi a Dio lasciandolo in realtà in possesso di un mero amuleto. Non vi è né

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

tantomeno vi può essere autentico dialogo, bensì un mero algido rimando a un'alterità vuota, inconoscibile e distante.

L'icona, di contro, non appartiene al mondo degli artefatti, del mondo umano: è la finestra che conduce all'Alterità, a Dio; essa coniuga il mondo terreno e quello divino, sopprime le differenze tra fenomeno e noumeno. Come il prigioniero liberatosi del mito platonico, l'icona squarcia il *velo di Maya* della rappresentazione apparente e con esso il suo inganno: «l'icona è un'allusione a un archetipo celeste

»¹. Non una mera *Biblia pauperum* come è solito considerare l'arte religiosa in Occidente, ma una vera e propria *apertura*, un'opportunità di ricongiunzione con la divinità e, per questo, anche di *riconoscimento*.

Nell'icona, inoltre, l'elevazione non è separazione dal corpo: essa passa attraverso il medesimo godimento della vista del corpo di Cristo, il cui volto esprime tutta la sua *Passione*. Essa realizza dunque ciò che i Padri della Chiesa sostennero in sua difesa contro l'iconoclastia: non è e non potrà mai essere comparata all'idolo, poiché rende possibile la restituzione dell'Invisibile attraverso il visibile, senza che quest'ultimo ne diventi copia o imitazione; come Gesù Cristo è la manifestazione terrena di Dio Padre – senza acquisire un carattere blasfemo – così l'icona si fa *tramite* di Dio, spazio prediletto di contemplazione in grado di rendere l'Altissimo partecipe delle gioie e dei dolori del mondo terreno pur non facendone realmente parte. L'icona non è una rappresentazione, bensì una *presentazione* del mistero trinitario: un luogo-*paradosso* – come Gesù stesso del resto – che consente di conoscere la Verità partendo dalla primaria relazione qualificatesi all'interno della Trinità stessa, per poi

¹ P. Florenskij, *Iconostasi: saggio sull'icona*, Medusa edizioni, Milano, 2008, p. 68.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

accedere alla comprensione della Trascendenza quale presenza costante nel mondo.

Proprio questa possibilità di sperimentare il mistero di Dio – Uno e Trino – dall'interno, al fine di contemplarlo autenticamente in tutta la realtà, portò Florenskij a una dimensione mistico-contemplativa che non esaurisce la propria portata in una mera "teoria della mistica": è difatti più corretto parlare di un'*esperienza mistica*, una particolare attitudine che permette di riqualificare l'icona quale «spazio significante» che è al tempo stesso *limite* e *confine* tra mondo visibile e mondo Invisibile. Limite poiché rende atto delle differenze specifiche, confine perché in essa queste convergono ed entrano in contatto. Ecco, dunque, perché in Florenskij non si trovano esperienze mistiche straordinarie, ma piuttosto quella "mistica del quotidiano" che dovrebbe innervare la dimensione esistenziale di ciascun cristiano: la capacità di vedere e sperimentare la presenza divina in ogni circostanza della vita, sia essa pubblica o privata.

Se difatti l'esperienza di Dio, più propriamente detta, è definibile "mistica" – nell'accezione di cui sopra –, Florenskij, con la sua vita e le sue opere, rappresenta l'icona vivente di questo paradigma di santità: quello di vivere Dio fino in fondo, nell'esperienza quotidiana della vita, in tutte le sue circostanze. Il santo, l'asceta e il mistico divengono allora, in tale contesto, non tanto coloro i quali si ritirano dal mondo, quanto piuttosto coloro che si immergono in esso completamente, vivendolo appieno con tutte le sue sfumature: coloro i quali, accettando «la ferita del limite»², entrano autenticamente in contatto con l'Uomo e la

² Cf. M. Marianelli, *Dalla ferita, la bellezza: l'arte e il pensare*, in (a cura di) G. Argiolas, *Sulle tracce della sapienza*, Città Nuova, Roma, 2022, pp. 189-235.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

Trascendenza che in esso trova dimora in quanto *imago Dei*. I luoghi privilegiati della mistica trinitaria sono allora l'amicizia e il culto: grazie alla prima si manifesta l'incontro con Cristo che unisce i due soggetti a sé e al Padre; con il secondo l'incontro dell'immanente con il trascendente eleva l'uomo nel seno stesso della Trinità.

Come ogni autentica mistica cristiana, la mistica di Florenskij è dunque una mistica ecclesiale che avviene *nella, per e con* la Chiesa che si pone, in definitiva, come un confine tra l'umano e il divino: un'autentica *mistica del cuore*, l'organo che, secondo la tradizione orientale, è il centro dell'uomo, tramite cui egli può comunicare con il divino, con gli altri e con il mondo intero.

2. Teologia della materia: la tecnica delle icone

Le icone russe venivano dipinte su tavolette di legno – scelto accuratamente, al fine di assicurarle la solidità e la durata nel tempo –, nel lato interno delle quali veniva praticata un'incisione – denominata *scrigno* o *arca* – formando una cornice avente i bordi in rilievo.

Questa particolarità era utile a due scopi ben precisi: difatti, da un lato proteggeva la pittura e, dall'altro, contribuiva a separare ulteriormente la dimensione terrestre – ovvero l'arca – da quella celeste – l'icona in senso proprio. Il legno maggiormente utilizzato a tal fine era sicuramente non resinoso, per facilitare l'adesione alla tela e tagliato con cura per ricavare la parte del tronco più vicina al centro, garantendo così robustezza e stabilità; dopo l'intaglio, le tavole venivano lasciate seccare per circa un mese e solo successivamente venivano immerse in acqua bollente, a circa 50°. Dopo questa fase venivano nuovamente lasciate

seccare e successivamente purificate dai parassiti con il cloruro di mercurio. La proporzione che era maggiormente utilizzata era di 3:4 o di 4:5, seppur fosse necessario scegliere accuratamente la proporzione anche in base al soggetto da rappresentare.

La cornice è l'elemento che assicura, oltre alla possibilità di modificare le proporzioni della tavola, anche la stabilità, ma il suo ruolo preminente non è dato dalla mera possibilità di circondare la pittura e distinguersi da essa, bensì quello molto più nobile di portare a sé preghiere e iscrizioni. Ecco dunque spiegata la presenza dell'*arca*.

Sulla superficie veniva successivamente incollata una tela di colla di coniglio, utile ad ammortizzare i movimenti del legno sugli strati superiori; in un secondo momento la tela veniva ricoperta con diversi strati di colla e gesso, i quali opportunamente levigati, permettevano all'artista di ottenere una superficie liscia. Sulla tela veniva, a questo punto, steso il colore – *levkas* – e, successivamente, l'oro: solo a questo punto veniva iniziato il disegno vero e proprio, partendo ovviamente da uno schizzo preparatore. I primi elementi che venivano colorati erano i particolari in oro – i bordi dell'icona, le pieghe dei vestiti, le aureole od il nimbo – per poi procedere con i vestiti, gli edifici ed il paesaggio; le ultime pennellate venivano effettuate con la biacca e, al fine di rendere al meglio la tridimensionalità, venivano distribuiti uniformemente tratti più scuri. Grazie alle sue caratteristiche di inalterabilità e durata e per il suo fulgore, l'oro³ era l'elemento più adatto ad esprimere il divino: lo sfondo dorato colloca i personaggi in una dimensione priva di riferimenti spazio-temporali, li

³ Nel nimbo l'uso dell'oro è quasi d'obbligo, soprattutto per il Cristo e per la Madonna, anche se il valore dell'icona non deve essere relegato al semplice utilizzo dell'oro: difatti, alcune icone "povere" di oro, sono molto ricche di spiritualità.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

si sradica dal mondo terreno per consegnarli al mondo divino; una caratteristica propria dell'icona russa fu infatti l'*atemporalità* e l'*aspazialità*, poiché il divino si pone al di là del tempo cronologico mortale ed al di là della terra. La mancanza di uno spazio-fisico all'interno della raffigurazione iconica non deve tuttavia trarre in inganno, poiché la sua assenza non intacca minimamente lo spazio metafisico di cui la stessa icona si fa portatrice.

Il ritmo della colorazione, i colori utilizzati e la superficie su cui l'iconografo lavora, corrispondono alla struttura ontologica dell'icona stessa che trae il suo significato dalla Rivelazione di Dio e che, in quanto parola di Dio *scritta* attraverso le immagini, rappresenta un prototipo della *futura* umanità trasfigurata: l'iconografo non dipingeva prendendo a modello le genti reali, poiché la futura umanità può essere solamente intravista. L'icona non può far altro che rappresentare un'immagine simbolica: i volti e i corpi affusolati dei santi e dello stesso Cristo, macerati nei digiuni e nelle fatiche, attraverso la loro estatica immaterialità ambiscono a contrapporsi al "regno della carne".

Una volta conclusa la fase della pittura, l'iconografo poteva apporre alla tavola l'*iscrizione*, simbolo del suo valore spirituale sacro: questa caratteristica conserva la tradizione orientale – a esempio egiziana o islamica – dove la parola scritta è parte integrante della pittura – anche se è preferibile utilizzare il termine *scrittura*⁴. Secondo l'Antico Testamento, infatti, il nome non è solamente un segno distintivo, ma comunicazione della sostanza, significa diventare ciò che il nome rappresenta⁵.

⁴ Cf. G. R. Poqui, *Come si dipinge un'icona*, Piemme, Casale Monferrato, 1991.

⁵ Cf. D. Pezzini, A. Rusconi, *Il tuo volto io cerco contemplando le icone*, Emi, Bologna, 2002, p. 112.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

Florenskij ritiene che la creazione di un'icona sia paragonabile, per certi versi, alla stessa creazione del mondo: 1. *in principio ci fu la luce*, paragonabile alla stesura del gesso bianco; 2. *ci sia la terra*, equiparabile al momento in cui, grazie allo schizzo preparatore, i contorni delle figure venivano separati in zone ben delineate; 3. *separa la terra dalle acque*, accomunabile alla prima stesura dei colori; 4. *creazione del sole e della luna*, assimilabile alle lueggiate, apportate sui toni scuri; 5. *creazione degli animali*, che nell'icona corrisponderebbe ai bianchetti, ovvero alle linee bianche sul viso, doni di vita e grazia di Dio; 6. *creazione dell'uomo*, che viene chiamato a dare un nome alle piante ed agli animali definendoli, questo istante corrisponde al momento dell'iscrizione; 7. *riposare*, corrispondente al momento della contemplazione di ciò che si è creato.

3. Prospettiva rovesciata: soltanto un espediente artistico?

La prospettiva rovesciata, scritto nel 1919 per il comitato che si occupava della conservazione dei beni storico-artistici del monastero della Santissima Trinità di San Sergio, è uno dei saggi più discussi sulla rappresentazione dello spazio nelle arti figurative e costituirà un punto di riferimento per i corsi di *Analisi dello Spazio nelle opere d'arte figurativa* e di *Analisi della prospettiva* che Florenskij tenne fra il 1921 ed il 1924 presso la Facoltà Poligrafica del Vchutemas⁶ di Mosca.

⁶ Un istituto superiore per la progettazione industriale, analogo al Bauhaus tedesco, fiorito a Mosca tra il 1920 e il 1927; i movimenti che lo ispirarono furono improntati al suprematismo e al costruttivismo.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

Da leggere tenendo presenti le altre due opere magistrali di Florenskij – *Le porte regali* e *Lo spazio e il tempo nell'arte* – *La prospettiva rovesciata* è un capolavoro di esegesi del significato simbolico, religioso e artistico delle icone: soffermandosi sul *non-utilizzo* della visione prospettica diviene uno strumento fondamentale al fine di sondare le differenze tra Occidente e Oriente non soltanto in ambito stilistico, ma soprattutto in ambito teologico.

Florenskij analizza le icone russe partendo dal punto di vista di un osservatore vergine che si avvicina per la prima volta nella sua vita a questo tipo di iconografia molto particolare – specialmente quella dei secoli XIV e XV –; prive di prospettiva – o, per meglio dire, prive della prospettiva come la si conosce in Occidente – le icone colpiscono lo spettatore che si ritrova disorientato accorgendosi di riuscire a vedere parti di edifici, di tavole, di libri e del viso umano che dovrebbero essere esclusi da una rappresentazione correttamente prospettica. Queste imperfezioni dell'unità prospettica vengono lette, tuttavia, non come fatti disturbanti che turbano lo spettatore: al contrario egli ne è entusiasta, tanto da portare l'autore ad affermare che esse siano un «qualcosa di necessario, anzi addirittura piacevole»⁷, ma non solo! Florenskij prosegue nella sua apologia, affermando che, se l'osservatore fosse messo di fronte a due o più icone simili e di pari qualità esecutiva, egli troverebbe più squisitamente superiore l'icona avente maggiori imperfezioni prospettiche⁸.

⁷ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Gangemi Editore, Roma, 2003, p. 74.

⁸ Florenskij propone, come esempio, l'osservazione di due icone molto simili per colore, dimensione, disegno e versione iconica: l'icona del *Salvatore Onnipotente* (tempera su tavola, XVI secolo, Museo Statale di Zagorsk) e un'altra icona sconosciuta, appartenenti entrambe al Monastero di San Sergio presso Sergiev.

Con una chiara polemica nei confronti di quegli iconografi russi⁹ che a partire dalla fine del XVII secolo avevano iniziato ad adeguarsi alla moderna moda occidentale – introducendo nella pittura delle icone la prospettiva –, Florenskij sottolinea come il maggior discostamento dell'icona dalle regole prospettiche sia direttamente proporzionale alla grandezza dell'iconografo che l'ha "dipinta": «[...] le icone che rispondono a un manuale di prospettiva sono noiose e senz'anima» e «[...] appartengono soprattutto a maestri di seconda e terza categoria»¹⁰.

L'autore ravvisa nella prospettiva¹¹ una creazione tutta moderna che affonda le sue radici nel Rinascimento italiano dove gli artisti studiarono e applicarono un sistema di regole in grado di rendere quanto più possibile i loro quadri simili alla realtà: questa fu l'importanza e il valore intrinseco della prospettiva, mentre nel periodo bizantino e durante l'alto Medioevo i problemi connessi alla *mimesis* nella rappresentazione furono quasi completamente trascurati, poiché il fine ultimo delle arti figurative doveva essere quello di evocare il trascendente. Gli artisti antichi non applicarono la prospettiva, dunque, per un fine ben preciso.

Florenskij si spinge ancora oltre, cercando di dimostrare che il suo utilizzo non fu sempre accostato alla maturità artistica del periodo storico preso in questione: presso i babilonesi o gli egizi, difatti, almeno nella produzione pittorica

⁹ La critica mossa da Florenskij sembrerebbe essere diretta a Simon Ušakov, la cui adesione alle riforme introdotte nel rito russo-ortodosso dal patriarca Nikov è seguita da un adattamento del canone pittorico dell'icona alle tecniche prospettiche rinascimentali.

¹⁰ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, cit., p. 74.

¹¹ In questo contesto è importante una precisazione: con il termine *prospettiva* verrà intesa, nell'ambito della presente trattazione, la proiezione centrale o conica, decisamente differente dalla poco utilizzata in ambito artistico, prospettiva parallela o assonometria.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

era assente una prospettiva diretta. Suonerebbe bizzarro ed impreciso sostenere che, questa assenza, sia frutto di un'inesperienza da parte dei pittori egizi, soprattutto se si richiama alla memoria la sublime veridicità delle loro sculture: questo popolo, infatti, possedeva già delle conoscenze geometriche delle rappresentazioni prospettiche, seppur primigenie. In questa cultura, come per certi versi in quella cinese, la mancanza di una prospettiva lineare deve dunque essere interpretata come la dimostrazione di una «fioritura» artistica, piuttosto che come una mancanza di conoscenza della stessa.

Sconosciuta all'arte precedente non per ignoranza, ma per scelta deliberata, fu solo a partire dal Duecento soprattutto grazie all'opera pittorica di Giotto che la restituzione illusionistica della realtà e la corporeità delle figure tornarono ad essere temi cardini dell'arte.

Florenskij sostiene inoltre che l'origine della prospettiva in realtà non debba essere rintracciato all'interno della arte pura, bensì in seno a quella applicata e più precisamente nel campo della tecnica teatrale: il fine ultimo della pittura non è mai stato e mai sarà quello della *mimesis*, della mera imitazione, bensì quello di offrire attraverso l'occhio dell'artista la comprensione «architettonica» della realtà; il teatro con la sua scenografia di contro intende «*sostituire* la realtà con la sua apparenza»¹². L'apparenza, come afferma anche il filosofo tedesco Arthur Schopenhauer, è inganno e menzogna: è il velo di Maya che sottende la vera realtà, di cui l'arte autentica si fa portavoce. Intuitivamente, posti di fronte alla descrizione teatrale, viene alla mente un'analogia con il *Mito della caverna* di Platone: lo spettatore è difatti "incatenato" alla poltrona teatrale e osserva la realtà

¹² P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, cit., p. 82.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

attraverso una sorta di barriera di vetro che gli impedisce di penetrarne l'essenza autentica.

Di conseguenza, perfino la Grecia antica del V secolo a.C. sebbene non la utilizzasse affatto era a conoscenza della prospettiva; d'altronde sarebbe presuntuoso e arrogante – da parte dell'uomo moderno occidentale – ritenere che alcuni dei popoli più raffinati, conoscitori della matematica e della geometria, non avessero colto l'espedito prospettico.

Se è vero che esso nacque come uno stratagemma teatrale per ingannare lo spettatore, è altrettanto vero che esso venne ben presto inglobato nella pittura, al fine di fornire una «rappresentazione sintetica del mondo»¹³ in grado di evitare le inconvenienze di una pittura rigida, inflessibile e grossolana.

Il bisogno di ricorrere allo stratagemma prospettico sembra scomparire misteriosamente durante tutto il Medioevo: «[...] l'illusionismo si sfalda, e sparisce lo spazio prospettico [...] si nota un evidente misconoscimento delle leggi prospettiche, una mancanza di attenzione ai rapporti proporzionali fra i singoli oggetti e addirittura, a volte, fra le loro singole parti». Florenskij si discosta pertanto da una critica negativizzante dell'arte medioevale, rimproverando alla storiografia “delle tenebre” di svilire il Medioevo, di ridicolizzarlo affermando; questa concezione particolarmente negativa e ridondante nella cultura di allora – ma anche odierna – è una conseguenza della mentalità borghese del XIX che rivede e giudica attraverso la propria lente prospettiva la storia universale.

L'accettazione e il riconoscimento che animano l'uomo antico si scontrano così con l'«io voglio» dell'uomo moderno: il Medioevo è il simbolo della vera cultura, priva di illusionismi

¹³ *Ivi*, p. 87.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

e celebrante l'essere-*in-sé* di ogni singola forma vivente avente ciascuna il proprio centro e le proprie leggi; «dunque non è affatto possibile esaminare l'uso della prospettiva o il non uso della prospettiva [...] come qualcosa di equivalente all'abilità o alla non abilità dell'artista [...] in quei periodi storici [...] gli artisti figurativi non è che “non sappiano”, ma *non vogliono usarla*»¹⁴.

E se, giunti a questo punto, la prospettiva fosse semplicemente un costrutto dogmatico? Se essa non fosse un elemento indispensabile per un'arte pittorico-raffigurativa ottimale?

È proprio qui che il pensiero di Florenskij supera il pur encomiabile intento di magnificare la produzione iconografica russa, mettendo in discussione il dogma della prospettiva e invitando il lettore a considerarla «soltanto uno schema (e per di più uno dei possibili schemi di rappresentazione) che corrisponde *non* alla percezione del mondo nell'insieme, ma soltanto ad *una* delle possibili interpretazioni del mondo»¹⁵. Una possibile interpretazione che, come tale, mostra facilmente la propria artificiosità e incoerenza: essa difatti, se da un lato semplifica enormemente la percezione umana presupponendo un osservatore avente un singolo occhio, dall'altro si sforza di assumere lo spazio nella sua definizione euclidea – dunque tridimensionalmente – per poi negarlo in un secondo momento, scegliendo un solo punto privilegiato in base al quale articolare la visione.

La metodologia utilizzata nell'iconografia russa risulta essere invece *rovesciata* o inversa, in quanto conferisce una particolare policentricità alla rappresentazione: il disegno, difatti, è costruito immaginando lo spostarsi dello sguardo

¹⁴ *Ivi*, p. 91.

¹⁵ *Ivi*, p. 79.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

dello spettatore, intento a fruire al meglio l'opera; le parti dei palazzi e degli stessi visi sono dipinte all'incirca in rapporto alle esigenze della consueta prospettiva, ma ciascuna di esse possiede un preciso e particolare punto di vista, un suo specifico *centro prospettico*.

Lo statuto della prospettiva rovesciata – e la sua validità – non si ridurrebbe inoltre al solo espediente figurativo – ritenuto per altro innato –, bensì si caricherebbe di connotati teologici: è la stessa prospettiva antropocentrica in termini di Rivelazione a *rovesciarsi*, giacché non è più la Trinità a donarsi nel Cristo per l'uomo – secondo il modello moderno –, ma l'uomo rinnovato in Gesù a *ri-scoprirsi* immagine di Dio attraverso la veduta dei volti di coloro che sono stati testimoni viventi del Salvatore.

Nel mirare l'icona – e dunque nella stessa possibilità di squarciare per un istante il velo del visibile¹⁶ – l'essere umano può aprirsi all'incontro con Dio e con i suoi «testimoni vivi»¹⁷ nello spazio del culto: in quanto simbolo – data la sua posizione di mediatrice –, l'icona è concreta riconciliazione con la Trascendenza, pura storicizzazione trinitaria e divinizzazione umana a un tempo. E, in quanto *confine-paradosso*, è essenzialmente epifania del Volto¹⁸.

L'intero saggio è un'opportunità per *ri-pensare*, *ri-qualificare* l'icona non solo e non soltanto quale prodotto artistico degno di nota, bensì soprattutto in quanto luogo originario di relazioni tra l'uomo, l'Altro da sé e il mondo intero.

¹⁶ Cf. P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, tr. it. (a cura di) Elémir Zolla, Adelphi, Milano 2007, p. 19.

¹⁷ Cf. P. Florenskij, *Iconostasi: saggio sull'icona*, cit., p. 47.

¹⁸ Cf. N. Valentini, *L'ermeneutica dell'icona in Florenskij*, in «Iconostasi», 1, 1992, p. 9.

4. Il simbolo come “tra”

Florenskij analizza il rapporto fra i due mondi – quello divino e quello terreno – in maniera più approfondita ed esaustiva nel saggio sull'icona *Le porte regali*, il quale si apre con una domanda diretta: dove è situato il *confine* – inteso in termini geometrico-spaziale – tra questi due mondi?

Dove è possibile trovare quegli elementi che permettono di distinguerli, ma al contempo permettono di unirli? Il primo e più comune *luogo* – in grado di unificare i due mondi – è il *sogno*, poiché esso è un evento concepito nelle due coscienze umane, quella notturna e quella diurna:

il sogno è del tutto teleologico ovvero simbolico. Esso ridonda del significato dell'altro mondo [...] che è invisibile, immateriale, non transeunte, benché sia manifestabile visibilmente come se fosse materiale [...]. Il sogno è il limite comune alla serie delle situazioni terrene e alla serie delle esperienze celesti [...]. Il sogno è un segno del trapasso dall'una all'altra sfera è un simbolo.¹⁹

Nonostante l'impostazione culturale neoplatonica, Florenskij non concepisce i due mondi come due realtà differenti e a sé stanti: essi sono difatti due facce complementari della stessa e unica realtà e, seppur il mondo invisibile – proprio di Dio – sia ontologicamente superiore, il mondo visibile non ne risulta affatto annichilito, giacché è anch'esso abitato da energie divine; a riprova di ciò – ovvero dell'innegabile valore gnoseologico accordato al mondo visibile – lo stesso Florenskij si occupò con dedizione allo studio delle scienze matematiche e fisiche.

¹⁹ P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit., p. 32.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

Se Dio, dunque, agisce sul mondo visibile è evidente che ci sia una sorta di relazione tra i due piani, un rimando continuo: questa comunicazione intermondana è appunto il *simbolo*, il sogno, inteso dall'autore nuovamente nei termini *limite-confine*. Il sogno, dunque, è una sorta di zona di transizione, nella quale le differenze tra i due mondi sfumano progressivamente: come in un quadro di Leonardo da Vinci, nel quale i lineamenti dei volti e l'acutezza dei profili delle montagne sono ammorbiditi, l'esperienza onirica è un momento in cui il sognatore entra in contatto con l'Invisibile.

La questione è certamente intrigante per colui il quale abbia a cuore l'arte sacra, che difatti mira a produrre immagini in grado di far trasparire l'Invisibile e l'infinito: Florenskij afferma che l'esperienza terrena è simbolo della vita spirituale, in quanto la realtà Invisibile «è più oggettiva delle oggettività terrestri, più sostanziale e reale di esse; è il punto d'appoggio dell'opera terrestre»²⁰; le implicazioni gnoseologiche di tale affermazione non sono irrilevanti, in quanto il visibile empirico è sì conoscibile, ma tale comprensione deve essere inserita in un'ottica metafisico-religiosa nella quale il simbolo svolge un ruolo pressoché dominante.

Da questa affermazione, Florenskij distingue due tipologie di volto, a seconda del loro valore conoscitivo: lo *sguardo* e la *maschera*; con il primo termine si vuole indicare la manifestazione dell'essenza e della potenziale conoscenza insita nel fenomeno studiato, ovvero Dio ed è per tale, pura manifestazione, che il volto realizza «la dignità della sua struttura spirituale»²¹.

²⁰ *Ivi*, p. 42.

²¹ *Ivi*, p. 44.

Lo sguardo è somiglianza di Dio palesatasi sul volto, il quale ha senso solamente se è sguardo poiché solo così si può porre in una posizione di mediatore tra soggetto conoscente e oggetto conosciuto; al volto come sguardo viene contrapposta la maschera, che «è qualcosa che ha una certa somiglianza col volto [...] ma che dentro è vuoto, sia nel senso materiale, fisico, sia in quanto a sostanza metafisica»²². La maschera, dunque, è inganno e simula un ruolo di mediatrice che in realtà non le è proprio, poiché anziché porre in relazione i due mondi, in realtà li disgiunge. Si potrebbe dunque affermare che lo sguardo sta alla maschera al medesimo modo in cui l'icona sta all'idolo.

La comunicazione tra i due mondi è tuttavia garantita non soltanto dalla fede umana in Dio e dalla potenzialità dell'uomo di ascendere il visibile, bensì anche dall'azione reciproca di entrambe. Per chiarificare al meglio questo doppio movimento – dal mondo visibile al mondo invisibile e viceversa –, Florenskij utilizza i termini nietzscheani di *apollineo* e *dionisiaco*: «l'anima si inebria del visibile e, perdendolo di vista si estasia sul piano dell'invisibile – questa è l'*abolizione dionisiaca dei ceppi del visibile*. Sollevata che si sia in alto, nell'invisibile, essa cala di nuovo nel visibile e a questo punto le vengono incontro ancora le immagini simboliche del mondo invisibile [...]: questa è l'*visione apollinea del mondo spirituale*»²³; Florenskij continua nella sua speculazione, affermando che l'attività della creazione artistica è paragonabile a un sogno sostenuto. Come il sogno è involontario e inconsapevole – ovvero *non* comandato dalla volontà – anche la creazione artistica lo è; l'effettiva azione dell'artista, a questo punto, consiste solamente nella

²² *Ivi*, p. 45.

²³ *Ivi*, pp. 35-36.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

riproduzione a colori della luce divina. Da leggere alla luce della concezione cristiana, l'estasi non deve più essere intesa, dunque, come una mera contemplazione fine a sé stessa, bensì come spazio di contemplazione attiva, autentica relazione funzionale all'azione in grado di tendere non solo verso Dio, ma anche verso il mondo²⁴: Dio stesso trasporta a sé l'artista, conducendolo a un'estasi dionisiaca e riportandolo, in un secondo momento, nel mondo sensibile dove egli può convertire l'esperienza dionisiaca in magnifiche forme apollinee. Magnifiche perché hanno conosciuto la Verità e ne sono *simbolo*.

Florenskij attribuisce maggior importanza al momento della discesa, poiché altrimenti – se l'artista rappresentasse solamente le immagini dell'ascesa – si avrebbe soltanto una *ri-produzione* della sua ispirazione, dal quale deriverebbe una copia illusoria, un'immagine naturalistica, come avviene nei quadri rinascimentali. L'icona invece non è un'opera d'arte o un oggetto artistico risultato di una creazione individuale, bensì un'evocazione di un *archetipo* celeste. È il luogo della rivelazione e della testimonianza diretta di Dio.

L'icona, in virtù della sua natura simbolica e mediana si pone come luogo di puro dialogo tra mondo visibile e mondo Invisibile; come i santi raffigurati non testimoniano passivamente Dio, il fedele può accedere al mondo Invisibile non solo stando meramente di fronte all'icona, ma partecipando attivamente al gioco di sguardi che l'icona

²⁴ Questo cambiamento di prospettiva, rispetto alla precedente concezione plotiniana dell'estasi, venne introdotto affiancando all'amore greco ascensivo dell'*eros*, un amore discensivo dell'*agape* evangelico. L'esperienza estatica viene a configurarsi così come una comunione, una sorta di abbraccio col mondo e l'umanità, al fine di alleviarne le sofferenze e ricongiungerla con Dio.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

invoca. Spazio come luogo fisico dell'iconostasi²⁵, ma non solo dunque.

L'icona è dunque «razionalità concreta» o «concretezza razionale», è pura metafisica che dischiude la possibilità di relazionarsi direttamente con l'Alterità e, di conseguenza, con il mondo tutto. È la finestra²⁶ – come la paragonerà lo stesso Florenskij – che si apre sull'infinito, sulla datità della Verità. Ma una finestra è davvero tale solamente quando raggiunge il suo *telos*, ossia il passaggio della luce: in quel preciso istante la finestra non risulta più un mero, distinguibile, agglomerato di legno e vetro, ma diviene indistinguibile dalla luce e, pertanto, *invisibile*. L'icona è una finestra nel senso in cui si apre sull'infinito, sulla luce divina: la sua essenza diviene inscindibile da questa luce nella sua stessa identità ontologica; altrimenti – se non rinviasse a qualcosa di altro da sé – rimarrebbe solamente una tavola dipinta.

È un dono *per* l'uomo nella misura in cui gli garantisce la possibilità stessa di *ri*-figurare sé stesso e la propria umanità alla luce della Verità, la quale si dona all'interno di un contesto relazionale che, lungi dall'essere unidirezionale e asimmetrico, restituisce piena validità e vitalità a entrambi i termini della relazione. Tale possibilità è attuabile poiché l'astante non si limita a *guardare* l'icona, ma la *vede*: il

²⁵ Deriva dal *templon* delle chiese bizantine dove venivano appese le icone ed è un tramezzo che separa la zona destinata ai fedeli dal presbiterio: nel IX secolo, a seguito della vittoria delle immagini sacre contro l'iconoclastia, l'iconostasi si trasformò in una struttura sempre più complessa, formata da numerosi ordini d'icone collegate tramite delle strutture orizzontali.

²⁶ Tra i molti cf. P. Florenskij, *Iconostasi: saggio sull'icona*, cit., p. 48; G. Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Medusa edizioni, Milano, 2006, pp. 168-170; S. Tagliagambe, *Come leggere Florenskij*, Bompiani, Milano, 2006, p. 116; P. Florenskij, *Il cuore cherubico. Scritti teologici e mistici*, (a cura di) N. Valentini, L. Žák, Piemme, Casale Monferrato, 1999, p. 270.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

“vedere” difatti, non limitando l'azione a un mero movimento oculare, implica una data disposizione dell'animo e della psiche a comprendere e contemplare l'oggetto verso cui si rivolge. Non è un caso se l'apice di tale disposizione coincide con il volto: è nel volto dell'*altro* che ciascun uomo può squarciare la realtà fenomenica e accedere a quella noumenica; il Volto è manifestazione ontologica, ma soltanto se «si tramuta in sguardo»²⁷. Sguardo che diviene trasfigurazione del Volto del Cristo a colori e, dunque, apertura *alla* e *nella* relazione grazie all'iconostasi.

Ecco, pertanto, in quale senso bisogna intendere propriamente l'icona come luogo dell'*entre-deux*, come *confine*, come simbolo che si pone in una posizione mediana tra il mondo Invisibile di Dio e quello visibile dell'uomo: non un rapporto dialettico, bensì un *dialogo* attivo.

L'avvicinamento all'icona deve dunque porsi al di là della descrizione che di essa venne – e viene tutt'ora – fatta nella storia dell'arte, necessitando di un'immersione profonda nell'ermeneutica della vita, inscindibile dalla fede: al contrario di un quadro rinascimentale, infatti, l'icona non deve essere interpretata poiché in essa vi è tutto quello che c'è da vedere. Essa non rimanda a un aldilà di senso oltre sé stessa, ma invita il fedele a soffermarvisi: l'icona non è una *tavola* priva di significato, ma Dio in persona che guarda il fedele non come sbiadito riflesso di una realtà trascendente, ma come un'energia che lo investe e che si fa pienamente presente. È concreta possibilità di *abitare il confine* tra Dio e il mondo.

La *bellezza* che in essa risiede non è dunque – né tantomeno può essere – meramente estetica-contemplativa:

²⁷ N. Valentini, *Pavel A. Florenskij. La lotta tra maschera e sguardo*, in (a cura di) D. Vinci, *Il volto nel pensiero contemporaneo*, Il pozzo di Giacobbe, Trapani, 2010, p. 213.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

essa trascende la mera forma e si pone come luogo indelebile nel quale l'alterità dona costantemente sé stessa all'osservatore e, viceversa, questi si eleva alla Verità. Sempre se si è pronti a coglierla.

5. Conclusioni – Lo sguardo che salva: l'attenzione come atto rivoluzionario

All'uomo contemporaneo che segue il modello artistico basato sulle concezioni del "bello" rinascimentali è dunque chiesta una riqualificazione del più ampio concetto di *attenzione*²⁸, giacché soltanto grazie a questa è possibile una viscerale comprensione dell'Altro da sé in ogni sua forma, anche in quella iconografica. È proprio grazie all'attenzione che l'azione del *guardare* diviene autentico *vedere* ed è sempre grazie a essa che vi è possibilità di vincere l'*illusione della forza*²⁹.

Lo spettatore che *vede* la bellezza della Verità, rompendo il torpore del sonno – della *pesanteur* –, si eleva spiritualmente sino a riuscire a ricongiungere i lembi di quella ferita ontologica che caratterizza l'essere umano in quanto tale:

da un lato dunque il bello ci invita a essere liberi e, poiché ci rifiuta, ci invita a rifiutarlo. Ma, dall'altro lato, noi osserviamo il bello con l'azione di staccarci dall'oggetto. Rifiutiamo l'oggetto e ciò ci insegna a rifiutare l'intero oggetto, a rifiutare l'oggetto in noi,

²⁸ Cf. S. Weil, *Attesa di Dio*, Adelphi, Milano, 2008; R. Esposito, *Categorie dell'impolitico*, Il Mulino, Bologna, 1999.

²⁹ Tra i molti cf. S. Weil, *L'Iliade o il poema della forza*, Asterios Editore, Trieste, 2012; S. Weil, *Venezia salva*, Adelphi, Milano, 1987; S. Weil, *Quaderni*, I, Adelphi, Milano, 1982; R. Esposito, *Categorie dell'impolitico*, cit.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

cioè le nostre passioni, i nostri sentimenti, i nostri pensieri. Con questo la nostra vita diventa bella e simbolo di Dio, anche le nostre stesse passioni e i nostri stessi peccati [...]. Perciò dorme l'uomo che non percepisce le proprie passioni come belle. [...] [Il rifiuto della materia plasmata nel movimento stesso del rifiuto] fa sì che la materia sia l'oggetto – detto altrimenti: la rende bella.³⁰

Se è pur vero, dunque, che solamente Dio – in quanto essere perfetto – può amare e conoscere appieno sé stesso, l'uomo può tuttavia *ri-comprendersi* e *ri-congiungersi* a Dio proprio attraverso il Bello, in quanto esso è inscindibile dal Bene e, pertanto, via privilegiata al *trascendente*³¹.

L'importanza attribuita al *vedere* e, di conseguenza, al *volto* e allo *sguardo* non esaurisce la sua portata nella sola iconostasi, né tantomeno alla *bellezza tout-court*: essa diviene indispensabile nella misura in cui interroga l'uomo non solo e non soltanto sul suo rapporto con Dio, ma soprattutto nei termini dell'incontro con l'*altro-da-sé* relazionale, fisico. È difatti nell'epifania dell'incontro visivo con l'*altro* che è possibile scorgere la rivelazione della trascendenza³².

L'alterità interroga costantemente ciascun essere umano e sulla propria finitezza e sulla responsabilità verso questa: riconoscere la sua insostituibilità e, di conseguenza, la sua necessità, porterebbe ciascun uomo ad accogliere pienamente l'*altro*, legittimando l'esperienza di ciascuno poiché questi ha una propria narrazione degna di *riconoscimento*.

³⁰ S. Weil, *Il Bello e il bene*, Mimesis, Milano, 2013, pp. 29-30.

³¹ Cf. M. Marianelli, *Dalla ferita, la bellezza: l'arte e il pensare*, cit.; S. Weil, *Il Bello e il bene*, cit.

³² Cf. E. Levinas, F. Riva, *L'epifania del volto*, Servitium Editrice, Bergamo, 2010.

Partendo dalla riconsiderazione dell'icona quale *apertura*, passando per la successiva e necessaria riqualificazione del *volto* e giungendo alla legittimazione dell'*altro* è possibile avviare un cammino ermeneutico nel quale sarà possibile riconoscere non soltanto le singole culture, bensì anche le vittime di quei sistemi di valori sulle quali esse si basano³³, al fine di instaurare una via possibile per la Pace.

In un costante e mai esauribile dialogo, trascendenza e reciprocità, soggettività e alterità si richiamerebbero vicendevolmente, dando origine a una mutualità che non esaurirebbe la propria portata in ciò che è meramente *prossimo*, bensì aprirebbe a rapporti incommensurabili con il *diverso*, l'*estraneo*, l'*Uomo*.

Solamente nella *fraternità*, nel riconoscimento della valenza dell'«epifania del volto», sarebbe dunque possibile creare un autentico spazio nel quale troverebbe luogo non soltanto l'uomo in quanto essere *umano*, ma soprattutto la sua *umanità*: nell'*apertura*, nell'*accoglienza* e nella cura dell'*altro-da-sé* potrà dirsi finalmente attuato quel *nuovo Umanesimo* che l'intera comunità umana contemporanea tanto anela.

³³ Cf. U. Galimberti, *L'etica del viandante*, Feltrinelli, Milano, 2023, p. 367.

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

Bibliografia

- Esposito, R., *Categorie dell'impolitico*, Il Mulino, Bologna 1999;
- Florenskij, P., *Iconostasi: saggio sull'icona*, Medusa edizioni, Milano 2008;
- Florenskij, P., *Il cuore cherubico. Scritti teologici e mistici*, (a cura di) N. Valentini, L. Žák, Piemme, Casale Monferrato 1999;
- Florenskij, P., *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Gangemi Editore, Roma 2003;
- Florenskij, P., *Le porte regali. Saggio sull'icona*, tr. it. (a cura di) Elémir Zolla, Adelphi, Milano 2007;
- Galimberti, U., *L'etica del viandante*, Feltrinelli, Milano 2023.
- Levinas, E., F. Riva, *L'epifania del volto*, Servitium Editrice, Bergamo 2010;
- Lingua, G., *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini*, Medusa edizioni, Milano 2006;
- Marianelli, M., *Dalla ferita, la bellezza: l'arte e il pensare*, in (a cura di) G. Argiolas, *Sulle tracce della sapienza*, Città Nuova, Roma 2022;
- Pezzini, D., Rusconi, A., *Il tuo volto io cerco contemplando le icone*, Emi, Bologna 2002;
- Poqui, G., R., *Come si dipinge un'icona*, Piemme, Casale Monferrato 1991;
- Tagliagambe, S., *Come leggere Florenskij*, Bompiani, Milano 2006;
- Valentini, N., *L'ermeneutica dell'icona in Florenskij*, in «Iconostasi», 1, 1992;
- Valentini, N., *Pavel A. Florenskij. La lotta tra maschera e sguardo*, in (a cura di) D. Vinci, *Il volto nel pensiero contemporaneo*, Il pozzo di Giacobbe, Trapani 2010;

L'arte, l'uomo e Dio, Aurora Guzzetti

Weil, S., *Attesa di Dio*, Adelphi, Milano 2008;

Weil, S., *Il Bello e il bene*, Mimesis, Milano 2013;

Weil, S., *L'Iliade o il poema della forza*, Asterios Editore, Trieste 2012;

Weil, S., *Quaderni*, I, Adelphi, Milano 1982;

Weil, S., *Venezia salva*, Adelphi, Milano 1987;

L'erotica dell'arte di Susan Sontag: estetica della superficie e sguardo cinematografico

*Jacopo Ceccon**

Abstract: This essay explores Susan Sontag's aesthetics through her rejection of interpretative violence and her valorization of surface, form, and perceptual intensity. Drawing on key texts such as *Against Interpretation* and *Notes on Camp*, it examines how Sontag challenges the traditional dichotomy between depth and appearance, proposing instead an «Erotics of Art» rooted in immediate, sensuous experience. Particular attention is given to the role of cinema as a privileged medium of Camp aesthetics, where excess, stylization, and irony displace the search for meaning. From *They Live* to *Barbie*, the text outlines a trajectory of images that do not seek to be understood but to be felt, watched, and experienced in their radical visibility.

Keywords: Sontag, Erotics of Art, cinema, interpretation, Camp

* jacopo.ceccon@hotmail.it

Je rêve donc je suis.¹

1. La «sibilla di Manhattan»

Gli anni Sessanta inaugurano una stagione teorica attraversata dalla compresenza di due eredità storiche profondamente eterogenee: l'una legata al trauma della storia recente, l'altra all'emergere di nuove forme espressive in grado di ridefinire l'orizzonte estetico e culturale. La memoria ancora viva delle grandi catastrofi del secolo – Auschwitz e Hiroshima in primo luogo – segna un punto di non ritorno per il pensiero occidentale, rivelando il collasso delle promesse illuminate della modernità e della sua visione razionale. Contestualmente, l'emergere di linguaggi artistici sperimentali e di nuove forme di sensibilità produce una progressiva destabilizzazione delle categorie classiche della rappresentazione, favorendo la proliferazione di modalità alternative di percezione e di produzione di senso. Il secondo Novecento si apre dunque non con un rinnovato ottimismo, ma con un'interrogazione radicale sul significato stesso della cultura, sul ruolo della memoria e sulla validità delle categorie critiche in un contesto segnato dalla crisi della verità e della rappresentazione. In questo quadro si inscrivono dinamiche contrastanti: la Guerra Fredda, la minaccia nucleare, l'equilibrio del terrore tra blocchi contrapposti, ma anche la corsa allo spazio, l'internazionalizzazione dei media e la crescente standardizzazione dei saperi. Mentre il discorso politico tende a

¹ S. Sontag, *The Benefactor: A Novel*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1966; trad. it. di E. Capriolo, *Il benefattore*, Mondadori, Milano 1997, p. 9.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

irrigidirsi intorno a retoriche securitarie, quello culturale si frammenta, rendendo sempre più labile il confine tra sapere alto e cultura di massa. La crisi delle grandi narrazioni moderniste determina il progressivo declino di una concezione prescrittiva dell'arte, fondata sulla sua funzione educativa o rivelatrice, aprendo invece a un sistema di segni dominato dalla centralità dell'immagine.² La fotografia, il cinema, la televisione e la pubblicità partecipano attivamente a questa trasformazione, promuovendo una nuova estetica della visibilità. L'esperienza quotidiana assume una crescente dimensione estetica, mentre l'opera culturale, svuotata della sua aura originaria, si frammenta in una molteplicità di oggetti riproducibili, sempre più integrati nei circuiti della comunicazione e del consumo. Viene meno l'idea di una cultura alta da difendere, mentre si afferma una molteplicità di stili e dispositivi espressivi che interrogano il valore stesso della distinzione tra contenuto e apparenza. Lungi dal rappresentare un'alternativa, la cultura si integra con le logiche del consumo, contribuendo alla formazione di nuove soggettività. In questo clima si diffondono le controculture giovanili, le sperimentazioni performative legate alla *body art* e al teatro dell'assurdo, le poetiche del *nonsense* e le estetiche del silenzio che attraversano tanto la musica quanto le arti visive. Il soggetto moderno – ancora vincolato alla supremazia cartesiana

² Per un'analisi pervicace della crisi della modernità, la rielaborazione del trauma storico e l'emergere di un nuovo orizzonte culturale segnato dalla fine delle grandi narrazioni e dalla frammentazione del sapere, Cf. T.W. Adorno, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1970; E. Traverso, *Melanconia di sinistra. Marxismo, storia e memoria*, Feltrinelli, Milano 2016; R. Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Il Mulino, Bologna 2007; J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

della *res cogitans* sulla *res extensa* – entra in crisi di fronte a un mondo che non chiede più di essere compreso, ma vissuto, attraversato, o, meglio ancora, consumato. In questo contesto prende forma una nuova configurazione estetica, in cui la frammentazione e l'attenzione per la superficie non rappresentano più deviazioni dai canoni tradizionali, ma ne sostituiscono progressivamente i valori fondativi, ridimensionando la centralità della profondità, della coerenza e del significato. La riflessione culturale degli anni Sessanta si muove così lungo il crinale di una tensione tra due direzioni divergenti: da una parte, il tentativo di ricomporre l'unità perduta attraverso nuovi strumenti teorici e pratiche ermeneutiche orientate alla restituzione di un senso condiviso; dall'altra, la scelta consapevole di rinunciare a ogni fondamento interpretativo, assumendo come campo d'azione privilegiato la forma, la discontinuità e l'impatto percettivo dell'opera.³ Da questa tensione si genera uno sguardo critico che, pur diffidando delle abissali profondità racchiuse nel concetto stesso di verità, non rinuncia alla ricerca di un linguaggio estetico all'altezza della complessità del presente, orientandosi piuttosto verso la superficie come spazio legittimo dell'esperienza e della riflessione. È questo lo sguardo sul mondo di Susan Sontag: «una scrittrice proveniente dalla ieratica stabilità del mondo intellettuale newyorkese che si confrontava con la

³ Sulla progressiva “trasformazione” del visibile e la centralità dell'immagine nei nuovi regimi estetici e comunicativi, Cf. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000; G. Debord, *La società dello spettacolo*, Neri Pozza, Vicenza 2002; H. Belting, *Antropologia dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano, 2013.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

contemporanea cultura “bassa” che la generazione più vecchia sosteneva di aborrire. Non aveva un reale modello ispiratore. E sebbene a tanti piacesse l'idea di riconoscersi nella sua immagine, il suo ruolo non sarebbe stato mai più ricoperto in maniera convincente. Ha creato lo stampo, e poi lo ha rotto».⁴

Susan Goldenblatt nasce a New York nel 1933 e cresce tra Tucson e Los Angeles, in un ambiente della media borghesia ebraico-americana. Giovanissima, a soli quindici anni, entra all'Università di Berkeley, per poi trasferirsi a Chicago dove ha modo di approfondire gli studi di filosofia e sociologia, conseguendo il baccalaureato all'età di diciotto anni. Dopo una formazione eclettica che la porta anche a Oxford e alla Sorbona, entra in contatto con il pensiero europeo contemporaneo: Nietzsche, Freud, Sartre, Artaud, Benjamin diventano i punti cardinali della sua scrittura. Negli anni dell'Università conosce Philip Rieff, che sposerà poco dopo. Dal matrimonio, durato otto anni, nasce il figlio David. È in questo stesso periodo che Sontag inizia un percorso di progressiva presa di coscienza della propria omosessualità, che segnerà in profondità la sua vita affettiva e il suo sguardo critico, sempre teso a mettere in discussione le categorie normative, tanto sul piano del desiderio quanto su quello del pensiero. Negli anni successivi intratterrà diverse relazioni sentimentali con figure femminili centrali nella scena culturale del tempo, tra cui una lunga e intensa con la celebre fotografa Annie Leibovitz, che le resterà accanto fino alla fine della sua vita nel 2004.⁵ Tuttavia, pur essendo parte di un

⁴ B. Moser, *Sontag. Una vita*, BUR Rizzoli, Milano 2019, p. 14.

⁵ Annie Leibovitz (nata nel 1949) è una delle più influenti fotografe statunitensi contemporanee. Ha lavorato per riviste come *Rolling Stone*,

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

ambiente culturale sempre più aperto e attraversato dalle trasformazioni dei movimenti femministi e di liberazione sessuale, Sontag non ha mai vissuto con piena serenità la propria omosessualità. A differenza di altre figure della sua generazione, non la tematizza pubblicamente né la rivendica politicamente, mantenendo un riserbo che riflette, forse, tanto una forma di pudore personale quanto una tensione irrisolta tra il desiderio di affermazione intellettuale e l'impossibilità di riconoscersi in qualsiasi identità fissa, compresa quella sessuale. Per questa connaturata reticenza nel parlare apertamente della sua sessualità, per quanto non l'abbia mai nascosta o negata a nessuno, non risulta difficile cogliere una punta d'invidia nella sua celebrazione del noto scrittore e intellettuale Paul Goodman, nel suo saggio *Su Paul Goodman* del 1972.

Ammiravo la sua diligenza, la sua disponibilità a rendersi utile. Ammiravo il suo coraggio, che ha dimostrato in tanti modi - e uno dei più ammirevoli è stata la sincerità a proposito della propria omosessualità in *Five Years*, cosa per cui è stato molto criticato dai suoi amici tutti d'un pezzo dell'ambiente intellettuale di New York; era sei anni fa, prima che il movimento per la liberazione dei gay rendesse chic uscire allo scoperto. Mi piaceva quando parlava di se stesso e mescolava i suoi tristi desideri sessuali col suo desiderio per una «polis». Come

Vanity Fair e *Vogue*, imponendosi per uno stile visivo riconoscibile, spesso costruito, capace di fondere ritratto e messa in scena. Tra le sue mostre più importanti si ricordano *Annie Leibovitz: A Photographer's Life, 1990-2005*, al Brooklyn Museum (20 ottobre 2006 – 21 gennaio 2007), e *Annie Leibovitz Photographs 1970-1990*, alla National Portrait Gallery di Washington, D.C. (19 aprile – 11 agosto 1991).

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

André Breton, a cui può essere paragonato sotto molti aspetti, Paul Goodman era un intenditore della libertà, della gioia, del piacere. Leggendolo, ho imparato moltissimo su queste tre cose.⁶

Figura poliedrica del Novecento, difficilmente inquadrabile soltanto come filosofa, intellettuale, critica d'arte o scrittrice, Sontag ha sempre dimostrato una certa riluttanza nei confronti delle etichette. Rifiutava di essere inserita in antologie riservate esclusivamente a scrittrici donne, opponendosi a ogni forma di classificazione identitaria che rischiasse di ridurre l'opera a espressione di un'appartenenza. Per questo motivo, infatti, consigliò allo scrittore afroamericano Darryl Pinckney di non lasciarsi definire unicamente dal colore della propria pelle, così come ammonì Edmund White a non farsi imprigionare dall'identità *queer*. Per Sontag, lo scrittore autentico deve mirare a un livello di singolarità così profonda da transcendere ogni etichetta e toccare una dimensione realmente universale.⁷ In

⁶ S. Sontag, *Su Paul Goodman*, in Ead. *Under the sign of Saturn*, Ferrar, Straus & Giroux, New York 1980; trad. it. di S. Bertola, *Sotto il segno di Saturno*, Einaudi, Torino 1982, p. 8. Sulla sua difficoltà nel concepirsi omosessuale, si riporta un estratto dei diari privati dell'autrice, datato 25 dicembre 1948: «Che cosa, mi chiedo, mi spinge verso questo turbamento? Come posso fare una diagnosi su me stessa? Tutto ciò che provo, nel modo più immediato, è un angosciosissimo bisogno di *amore fisico* e di compagnia intellettuale – sono molto giovane, e forse l'aspetto inquietante dei miei desideri sessuali sarà superato con l'età. [...] Così come un tempo ero nevroticamente e timorosamente religiosa, e pensavo che un giorno sarei diventata cattolica, adesso sento di avere tendenze lesbiche (con quanta riluttanza lo scrivo)» (S. Sontag, *Reborn. Journals and Notebooks 1947-1963*, David Rieff 2008; trad. it. di P. Dilonardo, *Rinata. Diari e taccuini 1947-1963*, nottetempo, Milano 2024, p. 25).

⁷ Cf. B. Moser, *Sontag. Una vita*, cit., p. 39.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

questa insofferenza verso ogni forma di classificazione, si può riconoscere una profonda affinità tra Sontag e Walter Benjamin, figura a cui l'autrice dedica uno dei suoi ritratti più intensi e partecipati. Come Benjamin, anche Sontag si muove attraverso molteplici domini del sapere, rifuggendo l'univocità della posizione ideologica o dell'appartenenza culturale. Scrivendo di lui, osserva: «Benjamin si piazzava agli incroci appassionatamente ma anche ironicamente. Per lui era importante tenere sempre aperte le sue molte "posizioni": quella teologica, quella estetico-surrealista, quella comunista».⁸ È una descrizione che potrebbe valere anche per Sontag, che ha fatto della mobilità intellettuale e della resistenza all'identificazione i tratti distintivi della sua postura critica. Entrambi incarnano un'idea di pensiero come attraversamento, come gesto che non si fissa ma si sposta, che non stabilisce confini ma li dissolve. Non si tratta solo di rifiutare le etichette imposte dall'esterno, ma di rendere l'identità stessa una pratica inquieta, mai del tutto pacificata con se stessa. Nella fedeltà all'essere plurale e all'assenza di un inquadramento specifico si trova forse la loro vicinanza più prossima.

Questa stessa fedeltà all'instabilità, che si manifesta nella sua resistenza agli assoluti imposti dalle definizioni, trova un

⁸ S. Sontag, *Sotto il segno di Saturno*, in Ead., *Sotto il segno di Saturno*, cit., p. 109. Interessante notare che Sontag e Benjamin sono entrambi nati sotto il segno del capricorno, tradizionalmente governato da Saturno. Su questo tema e per una introduzione al pensiero di Sontag, cf. L. Bottacin Cantoni, *Susan Sontag*, in A. Loché, A. Peroni, L. Sanò (a cura di), *Leggere le filosofe*, Ibis, Como-Pavia 2024, pp. 213-232; Ead., *Blowing up kairos. Photography as a trigger for moral action in Susan Sontag*, «Paradosso», 1/2024, il Poligrafo, Padova 2024.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

corrispettivo profondo nella sua sensibilità estetica: anche l'immagine, come l'identità, è per Sontag qualcosa che non si lascia fissare una volta per tutte. Il rapporto dell'autrice con l'immagine – e in particolare con la fotografia – non nasce da una fascinazione teorica tardiva, ma affonda le sue radici nella parte più intima e privata della sua biografia.⁹ Suo padre, morto quando lei aveva appena cinque anni, le è rimasto sconosciuto come presenza tangibile, fatta di carne e ossa, ma familiare come figura impressa nella cellulosa. È, infatti, attraverso una fotografia che lo incontra e lo ricorda: un'immagine muta, fissa, immutabile, che segna il suo ingresso precoce nel mondo delle rappresentazioni visive e della loro ambiguità. Questo dato, apparentemente marginale, diventa per Sontag la cifra di un'esperienza dell'arte fondata sulla distanza, sull'assenza e su ciò che si ferma in superficie. La fotografia, in questo senso, non è solo un mezzo tecnico o un oggetto di studio, ma un'esperienza esistenziale primaria, che informa a più riprese la sua intera concezione dell'estetico. In quella prima immagine silenziosa si annida già una forma di sapere che non passa per il concetto, ma per la percezione, per il gesto visivo che trattiene senza dover necessariamente spiegare. È da lì, forse, che prende forma tanto il rifiuto di ogni superfetazione interpretativa quanto l'attrazione per ciò che si mostra e si consuma in superficie. L'opera d'arte, come la fotografia del padre, non chiede di essere compresa, ma semplicemente guardata. Non va interrogata alla ricerca di un senso nascosto, bensì fruita nella sua pura e semplice evidenza. Sontag diffida profondamente

⁹ Sulla centralità della fotografia in Sontag, cf. S. Sontag, *On Photography*, Ferrar, Straus & Giroux, New York 1973; trad. it. di E. Capriolo, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2004.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

della distinzione rigida tra apparenza e verità, tra superficie e profondità: una dicotomia centrale nella tradizione critica occidentale che, a suo avviso, merita di essere radicalmente messa in discussione. Tale prospettiva implica l'elaborazione di una teoria incentrata sulla forma che attraverserà l'intero impianto della sua riflessione: non la ricerca di una verità ulteriore, ma una cura dell'espressione che riconosce nella misura, nell'intensità e nel silenzio i luoghi privilegiati della significazione. A partire da questo primo legame visivo si sviluppa anche il suo interesse per altre forme di espressione dell'immagine, tra cui il cinema, che Sontag non interpreta come una semplice arte della narrazione, ma come una modalità percettiva autonoma, fondata su una combinazione di luce, forma e movimento. Come per la fotografia, anche nel cinema l'essenziale non è ciò che si dice, ma ciò che si mostra: il vedere resta un atto primario, irriducibile e, per questo, mai subordinato al bisogno d'essere interpretato. Non si tratta di cercare un senso nascosto dietro le immagini, ma di imparare a sostare nella loro superficie, nella loro presenza opaca e autonoma. È in questo contesto che il cinema diventa per Sontag uno spazio privilegiato per riflettere sul potere della forma e sull'equivoco – sempre ricorrente – di confondere ciò che appare con ciò che si cela.

2. L'erotica dell'arte

Al centro della riflessione estetica sontagiana vi è un rifiuto netto dell'idea che l'opera d'arte debba essere considerata alla stregua di un codice da decifrare. L'interpretazione, nella sua forma dominante, rappresenta per lei una violenza simbolica che sottrae all'opera la sua autonomia formale e ne neutralizza la

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

carica percettiva. In questo quadro, comprendere il senso di un'immagine non significa cercare ciò che essa nasconde, ma soffermarsi su ciò che essa mostra. Una simile posizione si colloca in netto contrasto rispetto a molte produzioni artistiche e culturali del secondo Novecento, che continuano a riproporre la centralità di un contenuto latente. Il cinema stesso, pur essendo un linguaggio fondato sull'apparenza, si presta spesso a operazioni di decodifica ideologica che fanno della visibilità una soglia da oltrepassare. Un esempio emblematico è il film *They Live* (1988) di John Carpenter, tra le espressioni più compiute della tradizione critica e anticonformista della sinistra hollywoodiana.¹⁰ Esponente di un cinema critico verso il capitalismo, la cultura di massa e le forme occulte del potere, Carpenter si colloca in quella tradizione autoriale che, pur operando all'interno dell'industria cinematografica d'élite, ne contesta radicalmente i presupposti fondativi. *They Live* mette in scena in modo esemplare questa posizione *sui generis*, traducendo la critica sociale in un linguaggio visivo diretto e carico di significati allegorici. La pellicola, ambientata nei sobborghi urbani della Los Angeles reaganiana, ha come protagonista John Nada, un lavoratore senza tetto che, per caso, trova negli anfratti di una chiesa abbandonata una scatola piena di occhiali da sole. Non si tratta però di semplici lenti protettive: questi occhiali speciali permettono di vedere la realtà per quello che è, smascherando il sistema di inganni attraverso cui degli alieni dalle sembianze umane tengono l'umanità sotto scacco. Il loro strumento di dominio è il sistema capitalistico. Una volta indossati gli occhiali, Nada scopre che dietro i cartelloni

¹⁰ *They live*, J. Carpenter, USA 1988.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

pubblicitari si nascondono comandi imperativi – «obbedisci», «consuma», «sposati e riproduciti» – e che sulle banconote campeggia la scritta: «questo è il tuo dio». Il messaggio del film va oltre la semplice denuncia del potere economico; come in una versione postmoderna della caverna platonica, Carpenter mostra quanto sia seducente l'illusione e quanto, al contrario, sia doloroso e violento il processo di risveglio. Il culmine del film è rappresentato dalla lunga e brutale lotta tra Nada e il suo migliore amico che si rifiuta di indossare gli occhiali. La scena, con la sua costruzione volutamente iperbolica, sottolinea come la verità non si imponga mai in modo neutro o pacifico: riconoscerla comporta una frattura, una soglia di violenza, l'esperienza di un trauma. L'amico sa che ciò che lo circonda è una bugia e intuisce che la visione "autentica" sfocerà nel dolore. La liberazione si rivela una forma estrema di violenza, e non tutti sono disposti ad affrontarla. Meglio allora fermarsi in superficie, accettare il velo delle apparenze, e scegliere – come Cypher in *The Matrix* (1999) – la comodità dell'inganno. Nella celebre scena in cui negozia con l'agente Smith il proprio reinserimento nella realtà virtuale, Cypher afferma: «lo so che questa bistecca non esiste. So che quando la infilerò in bocca, Matrix suggerirà al mio cervello che è succosa e deliziosa. Dopo nove anni, sa che cosa ho capito? Che l'ignoranza è un bene». ¹¹

¹¹ *The Matrix*, A. e L. Wachowski, USA 1999. Sulle interpretazioni di *The Matrix* la bibliografia è molto vasta. Cf., per esempio, S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinema e fantasma nella guerra al terrorismo*, Meltemi, Milano 2002; W. Irwin (a cura di), *The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real*, Open Court, USA 2002; G. Yeffeth (a cura di), *Taking the Red Pill: Science, Philosophy and the Religion in The Matrix*, BenBella Books, USA 2003; F. Vittorini, *La verità di Matrix. Filosofia, metafisica e postmoderno*, Meltemi, Milano 2005.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

Il gesto critico di *They live* è chiaro: mostrare che la realtà è una maschera, e che la verità si annida sotto l'inganno delle immagini. Ma è proprio questo schema – così seducente nella sua semplicità – che Sontag rifiuta con decisione. Il presupposto secondo cui ogni forma celerebbe un contenuto da svelare le appare una deriva interpretativa, legata a modelli critici ormai obsoleti. Nella sua prospettiva, l'esperienza estetica non è un processo di smascheramento né una ricerca di significati nascosti, ma un modo di sostare sulla superficie, di abitare l'opacità delle immagini senza nostalgia per una profondità perduta o inaccessibile. La verità non è un principio stabile in grado di definire il mondo che ci circonda, ma, disseminandosi in una moltitudine di frammenti, dimora nelle cose stesse, nella loro evidenza sensibile. L'insistenza nel rinviare l'opera a un significato altro può diventare un atto di riduzione concettuale che compromette la sua autonomia formale e la riconduce entro un orizzonte di senso predeterminato. In questa prospettiva, la dicotomia irrisolvibile tra verità e illusione, che costituisce il nocciolo critico di *They Live*, viene completamente ribaltata. Non è l'immagine a ingannare, ma è lo sguardo interpretativo a deformare ciò che vede, nel tentativo di ricondurre ogni forma a un senso recondito. Il problema, dunque, non è soltanto estetico, ma riguarda una postura culturale più ampia, un'abitudine radicata che investe il nostro modo di avvicinarci al dato artistico. Come scrive Sontag nel 1964, nel celebre saggio *Contro l'interpretazione*, anche le avanguardie, pur dichiarandosi contrarie alla centralità del contenuto, finiscono spesso per reiterare la stessa logica interpretativa. Non è nelle opere che si annida questa tendenza, ma nel modo in cui continuiamo ad accostarci ad esse.

Per quanto possa sembrare che i recenti sviluppi di molte arti ci abbiano distolto dall'idea che un'opera d'arte sia primariamente il suo contenuto, questa idea continua a esercitare una straordinaria egemonia. Ciò accade, a mio giudizio, perché è perpetuata nella forma di un certo approccio alle opere d'arte, profondamente radicato in tutti coloro che prendono sul serio l'arte. L'eccessivo risalto attribuito all'idea di contenuto, infatti, comporta il perenne, e mai concluso, progetto dell'*interpretazione*. E, per converso, l'abitudine di accostarsi alle opere d'arte per *interpretarle* alimenta l'illusione che abbiano realmente un contenuto.¹²

La priorità del contenuto sulla forma è un inganno che si è consolidato con la nascita della teoria mimetica, la quale ha imposto all'arte la necessità di dover giustificare sempre se stessa. Per Sontag, l'idea che l'arte debba veicolare un contenuto rappresenta una deviazione relativamente recente nella storia della sensibilità umana. In origine, infatti, l'arte non aveva affatto la funzione di comunicare qualcosa. Il suo ruolo era incantatorio, rituale, magico: le immagini e i gesti artistici servivano a evocare, a rendere presente l'invisibile per produrre un effetto sensibile sul corpo e sulla mente.¹³ L'opera non era concepita come portatrice di significati da decifrare, ma, al pari di un rito, agiva direttamente sulla realtà sensibile, producendo

¹² S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, in Ead. *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1966; trad. it. di P. Dilonardo, *Contro l'interpretazione e altri saggi*, nott tempo, Milano 2022, p. 19.

¹³ Cf. *ivi*, p. 17.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

effetti concreti sul corpo e sull'esperienza percettiva. A questa funzione originaria, profondamente legata all'azione simbolica e trasformativa del gesto artistico, si è progressivamente sostituita la concezione mimetica, fondata sull'idea che l'arte consista nell'imitazione verosimile del mondo esterno. A partire da Platone e Aristotele il valore dell'opera viene misurato in base alla sua capacità di imitare la realtà o di promuovere valori normativi condivisi. È in quel momento che il contenuto prende il sopravvento sulla forma, e l'arte è costretta a legittimarsi subordinando il proprio valore alla trasmissione di conoscenze o alla promozione di norme etiche. Per Sontag, questa svolta ha avuto conseguenze decisive. Non solo ha spostato l'attenzione dal modo in cui un'opera ci tocca al messaggio che dovrebbe trasmettere, relegando l'esperienza estetica a semplice mezzo per un fine ulteriore; ha anche prodotto una frattura epistemologica tra ciò che si dice e il modo in cui lo si dice. Tale definizione mimetica, scrive, «ha generato sia la singolare concezione secondo cui quello che abbiamo imparato a chiamare "forma" è separato da ciò che abbiamo imparato a chiamare "contenuto", sia la benintenzionata strategia che rende essenziale il contenuto e accessoria la forma».¹⁴ Questo slittamento dal visibile all'invisibile, dall'esperienza all'esigenza di una spiegazione, ha finito per imporre una postura critica aggressiva, che Sontag non esita a denunciare. Lo stile interpretativo moderno non si accontenta di vedere, ma vuole scavare, dissotterrare e smascherare ciò che sempre viene occultato. È un gesto che pretende di rivelare un "vero" significato nascosto dietro le apparenze e che, proprio per

¹⁴ *Ivi*, p. 18.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

questo, finisce per distruggere ciò che tocca. Il testo, l'immagine, l'opera vengono considerati insufficienti in quanto tali, ridotti a semplici involucri da decifrare. In questa prospettiva le due grandi dottrine che hanno segnato il pensiero moderno – il marxismo e la psicoanalisi – si impongono, nel panorama del pensiero novecentesco, come sistemi ermeneutici pervasivi, fondati sull'idea che dietro ogni realtà osservabile si celi una verità profonda da portare alla luce. Elaborati da quelli che Ricœur ha definito i «maestri del sospetto», questi approcci condividono una struttura interpretativa che riconosce nella superficie un semplice contenuto manifesto, destinato a essere decifrato per rivelare un contenuto latente, non visibile a occhio nudo.¹⁵ Per Marx, le strutture evidenti della società celano rapporti di forza e meccanismi economici invisibili; per Freud, i gesti quotidiani, i sogni e i sintomi nevrotici sono espressioni distorte della fitta rete di pulsioni inconsce. Nulla è mai ciò che sembra: l'apparenza inganna mentre la verità è sempre differita, si trova altrove. Da qui la dura recriminazione di Sontag: «Comprendere è interpretare. E interpretare è riformulare un fenomeno e, di fatto, trovarne uno equivalente. [...] l'interpretazione è la vendetta dell'intelletto sull'arte. [...] Interpretare vuol dire depauperare, svuotare il mondo – al fine di istituire un mondo d'ombra di "significati". Vuol dire trasformare il mondo in *questo* mondo».¹⁶

¹⁵ Cf. P. Ricœur, *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano 2020, in particolare p. 47ss; J. Ceccon, *Le influenze freudiane nel pensiero del primo Ricoeur: dal cogito cartesiano al cogito "spezzato"*, «InCircolo», «rivista di filosofia online», 12, 2021.

¹⁶ S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, cit., p. 22.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

L'arte moderna deve caratterizzarsi per una precisa volontà di fuggire dall'interpretazione. Questa scelta, per l'autrice, non è un gesto evasivo, ma una presa di posizione tanto teorica quanto estetica. È il rifiuto di una tradizione critica che ha subordinato l'opera al suo presunto contenuto, trattandola come un oggetto da interpretare, sempre subordinato a un significato che ne garantirebbe il valore. L'interpretazione, secondo Sontag, nasce da una diffidenza nei confronti dell'esperienza estetica immediata. È un modo per neutralizzare l'opera, per renderla compatibile con una razionalità che ha bisogno di ridurre ciò che non controlla. In questa logica, la forma è considerata un elemento accessorio, mentre il piacere estetico viene guardato con sospetto, in quanto estraneo alla funzione interpretativa. Sontag reagisce a questa postura con una proposta radicale: sostituire all'azione ermeneutica un'«erotica dell'arte» per rimarcare che l'elemento centrale non è il significato, ma l'intensità dell'esperienza.¹⁷ Sentire, percepire e vivere ciò che ci è di fronte è più importante di qualsiasi contenuto latente che si presume celato dietro la forma. L'opera deve essere avvicinata come un corpo, non come un enigma da risolvere ad ogni costo. Va guardata, ascoltata, attraversata e non studiata o analizzata. L'erotica dell'arte che Sontag auspica è un esercizio di attenzione che rinuncia al controllo interpretativo per entrare in relazione con l'opera sul piano della sola esperienza sensibile. In questo senso, l'arte non è più riconducibile alle dinamiche imposte dal significato: non va decryptata, ma vissuta in forma ek-statica. È proprio questo tipo di relazione, fondata sulla presenza e sull'efficacia percettiva,

¹⁷ *Ivi*, p. 31.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

che l'interpretazione sistematica tende a neutralizzare. Contro l'ossessione per l'interpretazione e l'idea che ogni opera debba essere decifrata e ricondotta a un messaggio occulto, Sontag propone una diversa forma di percezione. L'erotica dell'arte implica un altro tipo di sguardo: non analitico o inquisitorio, ma recettivo. L'obiettivo non è quello di negare l'esistenza del senso, ma di sospendere l'impulso a dominarlo, scegliendo invece di rimanere nella superficie dell'opera, nella sua forma e nella sua presenza, senza forzarla in una direzione interpretativa che pretenda di svelarne un significato ulteriore. In questo rifiuto del discorso totalizzante, Sontag si colloca in sintonia con una figura per lei fondamentale: Roland Barthes. Come Sontag, anche Barthes denuncia l'eccesso di interpretazione come una forma di violenza simbolica. Nella celebre formulazione della «morte dell'autore», quest'ultimo non è più l'origine sovrana del significato, e il testo non è più un contenitore da svuotare, ma una trama aperta, un *textum* fatto per essere percorso e attraversato in ogni direzione. In questa prospettiva, il senso non deve essere ricostruito, ma lasciato accadere. Sontag si appropria di questa riflessione portandola alle estreme conseguenze: il pensiero critico non deve cercare di spiegare l'arte, ma imparare a sostare in essa, senza ridurla a un altro linguaggio. Molte delle esperienze artistiche del Novecento riflettono questa esigenza di sfuggire all'interpretazione: dalle forme geometriche e impersonali del minimalismo alle immagini sospese del cinema di Antonioni, dalle coreografie essenziali di Lucinda Childs alle superfici mute della pittura monocroma, l'opera non chiede di essere capita, ma attraversata senza alcuno sguardo indagatore. Anche la musica di John Cage – si pensi a *4'33"* – rovescia ogni aspettativa di significato, invitando

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

a un ascolto che non interpreta, ma che si limita ad accogliere e a registrare. In tutti questi casi emerge il dato evenemenziale dell'arte che non vuole comunicare, ma, semmai, semplicemente accadere. L'erotica dell'arte che Sontag invoca è, in questo senso, una specie di etica dello sguardo. Non si fonda sull'appropriazione del significato, ma sull'esperienza della forma. Si tratta di un atteggiamento critico che rinuncia a ridurre l'opera a una formula interpretativa, evitando di tradurla o possederla concettualmente. È una forma di disponibilità percettiva, che si misura non nella ricerca immediata di un significato, ma nella fedeltà alla forza della sua sola presenza.

Questa stessa esigenza di sottrarsi alla logica del significato viene ribadita nel 1967, nel saggio *L'estetica del silenzio*.¹⁸ In questo testo, che apre la raccolta *Stili di volontà radicale*, Sontag osserva come molte esperienze artistiche del Novecento abbiano scelto il silenzio non come forma ascetica di ritiro passivo, ma come gesto di resistenza attiva. Il silenzio rappresenta una forma estrema di opposizione all'interpretazione, intesa come tentativo di assorbire l'opera entro una rete di riferimenti esterni. Non si tratta di un vuoto da colmare, ma di una soglia in cui l'opera cessa di offrire appigli concettuali per affermare la propria autonomia percettiva. In questo contesto, il silenzio non è l'opposto della comunicazione, ma un altro modo di porsi della presenza. È un'interruzione della domanda di senso, una sospensione del bisogno di spiegare le intenzioni degli artisti: «la scelta del silenzio definitivo non

¹⁸ S. Sontag, *L'estetica del silenzio*, in Ead. *Styles of Radical Will*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1969; trad. it. di P. Dilonardo, *Stili di volontà radicale*, nottetempo, Milano 2024.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

vanifica la loro opera. Al contrario, conferisce retroattivamente una forza e un'autorevolezza aggiuntive a ciò che è stato interrotto – il ripudio dell'opera diventa una nuova garanzia di validità, un attestato di serietà incontestabile». ¹⁹ Donando tutta se stessa al silenzio, l'opera si sottrae alla decifrazione e restituisce all'esperienza estetica una dimensione di opacità che la critica tradizionale tende continuamente ad evitare. Per Sontag, tale opacità non rappresenta un ostacolo da superare, ma una condizione da accogliere come parte integrante dell'esperienza estetica. Solo così è possibile pensare un rapporto con l'arte che non si fondi sulla trasparenza del contenuto, ma sulla densità della forma. In questa prospettiva, il silenzio diventa una condizione di possibilità per una fruizione estetica che rinuncia a interpretare per iniziare, semplicemente, a vedere. Questa logica della sottrazione, che trova una delle sue espressioni più radicali nel silenzio, si manifesta anche in altre espressioni artistiche dello stesso periodo, come gli *happening*, pratiche sviluppatesi a partire dagli anni Cinquanta, che mirano a dissolvere la triangolazione classica tra opera, artista e spettatore. Gli *happening* non propongono un messaggio da comprendere, ma un evento da attraversare. ²⁰ La loro struttura è aperta, spesso non ripetibile, e non si fonda su uno svolgimento narrativo o simbolico. Essenziale non è il significato, ma ciò che accade nell'incontro tra corpi, gesti, materiali e spazi d'esposizione. In questo senso, essi rappresentano una risposta radicale alla centralità dell'interpretazione. L'opera non esiste più come dato

¹⁹ *Ivi*, p. 14.

²⁰ Cf. S. Sontag, *Gli happening: un'arte di giustapposizioni radicali*, in Ead., *Contro l'interpretazione*, cit., pp. 349-363.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

analizzabile, ma come situazione da vivere. La componente di sorpresa, l'indeterminatezza, il coinvolgimento sensoriale del pubblico contribuiscono a rompere le coordinate tradizionali della fruizione estetica. Negli *happening* l'arte rinuncia alla rappresentazione per affermarsi come presenza, non chiede di essere compresa, ma unicamente esperita. Queste forme artistiche non illustrano un contenuto, istituendo piuttosto una relazione – temporale e gestuale – che si consuma nella sua stessa occorrenza. In questo modo, l'arte si allontana definitivamente dalla logica del messaggio per farsi evento puro. E proprio in questa sottrazione interpretativa si manifesta la sua capacità di agire, di produrre effetti non codificabili, e di restituire allo spettatore la responsabilità del proprio sguardo.²¹

3. Il *Camp* nel cinema

L'idea di un'arte che rinuncia alla profondità per rivendicare il valore della superficie trova una sua declinazione emblematica nella categoria del *Camp*. Lungi dall'essere una semplice

²¹ Il termine *happening* viene coniato da Allan Kaprow, considerato uno dei principali promotori di questa forma d'arte. Nel suo *18 Happenings in 6 Parts* (1959), tenutosi alla Reuben Gallery di New York, Kaprow organizza una serie di azioni simultanee in diversi spazi, coinvolgendo il pubblico in modo non convenzionale e rompendo la linearità temporale. Un altro esempio emblematico è *Store Days* (1961) di Claes Oldenburg, che trasforma una galleria in una sorta di negozio-performance dove oggetti d'arte e oggetti quotidiani si confondono. Cf. A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1993; J. Rodenbeck, *Radical Prototypes: Allan Kaprow and the Invention of Happenings*, MIT Press, Cambridge 2011; M. Kirby, *Happenings: An Illustrated Anthology*, E.P. Dutton, New York 1965; trad. it. di M. Volpi, *Happening. Antologia illustrata*, Gabriele Mazzotta, Milano 1999.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

provocazione, il *Camp* «è la sensibilità – inconfondibilmente moderna, una variante della ricercatezza, con cui però non va confusa – nota sotto un nome di culto»; e rappresenta per Sontag una proposta estetica pienamente coerente con la sua critica all'interpretazione.²² Più che un concetto sistematico, il *Camp* si configura come una forma di sensibilità che riconosce valore all'artificio, all'eccesso e alla stilizzazione, opponendosi alla retorica dell'autenticità e a ogni esigenza di profondità morale. In tal senso, il *Camp* costituisce la risposta più personale e culturalmente situata che Sontag elabora per affermare un diverso regime percettivo, capace di sottrarsi alla serietà del senso e di affermare, al suo posto, un'estetica della forma.

Per quel che mi concerne, adduco a mia difesa lo scopo dell'auto-edificazione e il pungolo di un aspro conflitto interno alla mia stessa sensibilità. Sono profondamente attratta, e quasi altrettanto profondamente offesa, dal Camp. Per questo voglio, e posso, parlarne. Chi condivide appieno una certa sensibilità, infatti, non può analizzarla; può soltanto, quali che siano le sue intenzioni, metterla in mostra. Per dare un nome a una sensibilità, tracciarne i contorni e raccontarne la storia, è necessaria un'intensa sintonia temperata dalla repulsione.²³

Il *Camp* si presenta come una forma di estetismo radicale, in cui la ricerca dell'autenticità o della profondità cede il passo all'affermazione dell'artificio, della stilizzazione e dell'eccesso. Non si tratta di una semplice eccentricità visiva, ma di una modalità percettiva che si sottrae alla serietà dei contenuti e

²² S. Sontag, *Note sul "Camp"*, in Ead., *Contro l'interpretazione*, cit., p. 365.

²³ *Ibidem*.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

riconosce valore a ciò che è costruito, improbabile, deliberatamente teatrale. In questa prospettiva, un oggetto non vale per ciò che significa, ma per come si mostra, per la distanza che riesce a marcare rispetto alle convenzioni estetiche e culturali dominanti. Il *Camp* non richiede adesione né propone un qualche tipo di verità; offre piuttosto un regime di visibilità che privilegia l'intensità formale e la libertà dello sguardo. La sua attrazione per l'artificiale non va intesa come semplice vezzo stilistico, ma come gesto consapevole di opposizione a ogni forma di naturalismo. «Ciò risulta evidente nell'uso gergale della parola *Camp* come verbo, *to camp*, per indicare una maniera di comportarsi. *To camp* è un modo di comportarsi che si avvale di vistosi manierismi». ²⁴ È per questo che il *Camp* si manifesta con particolare forza là dove le forme appaiono più rarefatte, esagerate, ambigue. Figure come quella dell'androgino, ad esempio, non valgono per il loro contenuto simbolico, ma per la loro carica estetica: incarnano una rottura visibile delle opposizioni codificate, una tensione interna alla forma che destabilizza le categorie identitarie. Tuttavia, Sontag insiste nel definire il *Camp* come una sensibilità essenzialmente apolitica. Il suo sguardo non si propone come critica esplicita o ideologica, ma come una postura estetica consapevole, che attraverso la celebrazione dell'artificio mette in discussione i codici dominanti e sposta l'attenzione dalla profondità del contenuto alla visibilità della forma. Il *Camp* non mira a trasformare la realtà, ma a moltiplicarne le forme attraverso l'ironia e l'artificio. La sua lontananza dal contenuto include anche ogni progetto di emancipazione diretto: non è uno strumento di rivendicazione,

²⁴ *Ivi*, p. 373.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

ma una modalità di esistenza estetica che sovverte gli schemi non attraverso la contestazione, ma attraverso il gusto. In questo quadro si comprende anche il legame, spesso richiamato, tra la sensibilità *Camp* e la cultura omosessuale. Non si tratta di una relazione lineare o identitaria, ma di un incrocio di sguardi: il *Camp* mette in discussione le gerarchie del gusto dominante, agisce come forma di dissidenza ironica e affettiva e costruisce un orizzonte alternativo in cui tutto ciò che è eccentrico o marginale assume una rilevanza del tutto inedita. La sua forza non risiede nella denuncia, ma nell'evidenza con cui rovescia la norma attraverso la predilezione per l'eccesso e il caricaturale. Sulla scorta dell'affermazione di Sontag: «Il Camp è la glorificazione del "personaggio"», a nostro avviso, un esempio particolarmente emblematico di questa sensibilità è rappresentato dalla figura di Valentino Liberace.²⁵ Pianista e showman, Liberace costruì la propria immagine pubblica sull'esagerazione decorativa, sulla teatralità ostentata e su un'estetica del lusso spinto ai limiti dell'assurdo. I suoi costumi scintillanti, i candelabri sul pianoforte, i mantelli di pelliccia e le dita coperte da anelli vistosi erano parte integrante di una messa in scena perfettamente consapevole. Nulla cercava di apparire autentico o naturale: tutto era deliberatamente artificiale, intensamente performativo. La bellezza della sua musica si

²⁵ *Ivi*, p. 378. Valentino Liberace (1919-1987) fu un pianista e intrattenitore statunitense celebre per la spettacolarità dei suoi concerti, l'estetica kitsch e l'ostentazione del lusso. Il suo stile, segnato da un forte senso dell'artificio e da un'esuberanza formale costante, lo ha reso una figura iconica della cultura pop americana del secondo Novecento. Per una restituzione narrativa e visiva della sua personalità, si veda il film *Behind the Candelabra*, regia di Steven Soderbergh, 2013, con Michael Douglas nel ruolo di Liberace e Matt Damon in quello del suo compagno Scott Thorson.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

fondeva con la vistosità della sua presenza scenica, dando vita a un'esperienza estetica in cui forma e contenuto risultavano inseparabili. È proprio in questa sovrabbondanza di stile, in questa esasperazione del gesto e dell'immagine, che si manifesta la qualità *Camp* della sua figura. La musica diventava il pretesto per mettere in scena una spettacolarità che rovesciava le gerarchie del gusto, celebrando il *kitsch* con consapevolezza e autoironia. In tal senso, Liberace non è solo un'icona *Camp*: è, a pieno titolo, una delle sue incarnazioni più coerenti e spettacolari.

Uno dei territori privilegiati della sensibilità *Camp* è senza dubbio il cinema: «uno dei candidati possibili per il ruolo di arte totale». ²⁶ Per Sontag, il cinema nasce da «quella meraviglia che la realtà possa essere trascritta con tale immediatezza». ²⁷ L'intreccio tra immagine, gesto, costume e messa in scena rende il linguaggio cinematografico particolarmente adatto a esibire quell'eccesso formale, quell'artificio visibile e quella teatralità esagerata che definiscono l'estetica *Camp*. A differenza delle arti visive o della letteratura, il cinema dispone di una pluralità di elementi — il movimento, la luce, il suono, la fisicità degli attori — che, interagendo tra loro, consentono un livello di stilizzazione e di esagerazione formale difficilmente raggiungibile in altri linguaggi artistici. Per Sontag, il piacere *Camp* nel cinema non deriva dal contenuto narrativo né da eventuali intenzioni autoriali, ma da un uso eccedente e consapevole della forma. È

²⁶ S. Sontag, *Un approccio ad Artaud*, in Ead. *Sotto il segno di Saturno*, cit., p. 27.

²⁷ S. Sontag, *The Decay of Cinema*, «The New York Times», 25 febbraio 1996 (trad. nostra).

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

un cinema che si guarda non per ciò che vuole dire, ma per come appare. In *Note sul Camp*, Sontag cita numerosi esempi cinematografici, spesso tratti da produzioni hollywoodiane del secondo dopoguerra, nei quali lo stile sopra le righe, l'artificio dei costumi, la recitazione volutamente enfatica o l'eccesso scenografico trasformano film convenzionali in oggetti di culto. Uno degli esempi più radicali di *Camp* cinematografico è *Pink Flamingos* (1972) di John Waters.²⁸ Film oltraggioso, autoprodotta, girato con mezzi minimi e attori non professionisti, *Pink Flamingos* porta l'eccesso a un livello estremo, trasformando il cattivo gusto in una dichiarazione di stile. La trama grottesca, il ritmo volutamente disordinato e l'uso del corpo come strumento di provocazione rendono il film un'esperienza che sfida ogni parametro normativo. Divine, la protagonista, è una figura *Camp* per eccellenza: la sua performance non è solo teatrale, ma eccessiva, caricaturale e deliberatamente contro ogni verosimiglianza. Il piacere estetico che il film produce non ha nulla a che vedere con la qualità formale o con l'emozione: è un piacere legato alla rottura degli schemi convenzionali, alla trasformazione dell'eccesso in stile.²⁹ In questa logica, il *Camp* si fa gesto consapevole, strategia affermativa di un'estetica che rifiuta ogni misura. *Pink Flamingos* rappresenta un caso emblematico di cinema che non si limita a proporsi come oggetto di visione, ma coinvolge lo spettatore in modo diretto, scuotendone la sensibilità e mettendone alla prova le soglie percettive e culturali. La forza del film non risiede unicamente nella composizione visiva, ma si esprime attraverso

²⁸ *Pink Flamingos*, J. Waters, USA 1972.

²⁹ Sul concetto di cinema come "aggressione" dello spettatore, cf. S. Sontag, *Teatro e cinema*, in Ead., *Stili di volontà radicale*, cit., pp. 123-151.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

una dimensione fisica e perturbante, che interrompe le aspettative estetiche e interroga i limiti della rappresentazione. Una declinazione più ironica e collettiva della sensibilità *Camp* si ritrova in *The Rocky Horror Picture Show* (1975), diretto da Jim Sharman.³⁰ L'elemento centrale non è tanto il film in sé, quanto il suo destino culturale: divenuto oggetto di culto, ha generato una serie di rituali spettatoriali che ne hanno esaltato l'aspetto partecipativo e performativo. La contaminazione di generi – musical, horror, fantascienza – l'uso di costumi sopra le righe, la sessualità ambigua dei personaggi e la teatralità delle performance fanno del film un manifesto dell'identità *Camp* come esperienza estetica e sociale. Il protagonista Frank-N-Furter, scienziato travestito e seduttore androgino, incarna la figura dell'eccesso performativo che destabilizza le categorie identitarie. Anche qui non è il messaggio a contare, ma tutto ciò che si presenta come apertamente artificiale. L'interazione tra spettatori e schermo, che per decenni ha caratterizzato la fruizione collettiva del film, costituisce a sua volta una pratica riconducibile alla sensibilità *Camp*, fondata su un'esperienza comunitaria, volutamente eccessiva e consapevolmente distante dalle norme culturali dominanti. Più di recente, *Barbie* (2023) di Greta Gerwig ha riportato in primo piano alcuni tratti fondamentali del *Camp*, aggiornandoli al contesto della cultura pop contemporanea.³¹ Il film, pur non rinunciando a una riflessione metatestuale su genere e identità e a una critica nei confronti della società patriarcale, costruisce un universo visivo dominato dalla plastificazione dell'ambiente, dall'anacronismo

³⁰ *The Rocky Horror Picture Show*, J. Sharman, USA 1975.

³¹ *Barbie*, G. Gerwig, USA 2023.

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

stilizzato dei costumi e da una recitazione volutamente enfatica. La *Barbie Land* in cui si muovono i personaggi è un mondo artificiale, autoreferenziale, dove ogni oggetto e ogni gesto esibisce la propria natura costruita e il tempo è scandito giorno dopo giorno dal «ciao, Barbie!» che Ken, il fidanzato eunuco, rivolge alla sua amata. Il film gioca con l'eccesso in modo affettuoso e autocosciente, e in questo senso si apre a una lettura *Camp* che non annulla la dimensione politica, ma la colloca su un piano estetico-critico non discorsivo. La potenza del film risiede proprio nel suo sottile equilibrio tra esibizione e ironia, tra artificio e affetto, tra distanza critica e immersione visiva. In tutti questi casi – dalla provocazione estrema di *Pink Flamingos* al culto comunitario di *The Rocky Horror Picture Show*, fino all'ironia iper-stilizzata di *Barbie* – il *Camp* agisce come forma di accesso alla dimensione estetica che rifiuta di concedere alla profondità il ruolo di valore assoluto. Il *Camp* si configura come una modalità di attenzione che sposta l'accento dalla ricerca di significati profondi alla valorizzazione dell'effetto percettivo, dell'emergenza formale e della presenza visiva. In questa prospettiva, il cinema non è più concepito come un linguaggio chiamato a trasmettere contenuti o a produrre verità, ma come uno spazio in cui l'arte può affermarsi nella propria autonomia, nel suo potere di apparire e di imporsi come esperienza estetica autosufficiente.

In conclusione, il percorso attraverso il pensiero di Susan Sontag ha messo in luce come la sua riflessione sull'arte sia attraversata da una tensione costante verso la sottrazione: una sottrazione non intesa come rifiuto dell'intelligibilità, ma come sospensione della pretesa di attribuire all'opera un senso

L'erotica dell'arte di Susan Sontag, Jacopo Ceccon

univoco, una profondità obbligata o una funzione esplicativa. La sua proposta non consiste in un disimpegno teorico, ma in una diversa modalità di attenzione, capace di sostare nella superficie e di cogliere l'intensità della forma senza doverla necessariamente convertire in un significato. Contro l'eredità mimetica e contro il paradigma interpretativo dominante, Sontag oppone un'etica dello sguardo fondata sull'erotica dell'esperienza estetica. In questo orizzonte, il *Camp* non rappresenta né una semplice eccentricità né una provocazione marginale, ma l'espressione più coerente e consapevole di una sensibilità che rifiuta la centralità del contenuto per valorizzare la forma come spazio autonomo di significazione. Il *Camp* non si limita a rinunciare al senso, ma trasforma questa rinuncia in un gesto stilistico che, attraverso l'artificio e l'eccesso, sovverte i codici dominanti senza ricorrere a una denuncia esplicita. Il cinema si rivela così lo spazio ideale in cui questa postura può manifestarsi pienamente attraverso le immagini, i costumi e i gesti che non chiedono di essere interpretati, ma accolti in tutta la loro superficialità. I film analizzati sono solo alcuni degli infiniti esempi di pellicole in grado di mostrare come il *Camp* non sia un tratto anacronistico, ma una possibilità estetica sempre attuale. Una possibilità che, ancora oggi, ci invita a ripensare il nostro modo di guardare, a sospendere il bisogno di senso, e a restituire alla forma il diritto di esistere senza doversi giustificare con nessuno.

Maine de Biran e la percezione dello spazio.

Il ruolo del tatto e del senso muscolare

*Denise Vincenti**

Abstract: The aim of this paper is to analyze Maine de Biran's position on the perception of space. While in the various studies devoted to Biran's thought it is not uncommon to find analyses of his theory of touch, it is rather difficult to find insights into his conception of spatial perception. The purpose of this article is therefore to revisit the theme of touch in Biran, but to place it within a different interpretive framework, that of spatial perception and of Molyneux problem. Such a thematic repositioning has several advantages. Not only does it allow Biran's name to be included in a history of the reception of the Molyneux problem that has so far failed to take into account the role of his reflections in this debate, but it also makes it possible to address certain aspects of Biran's philosophy – such as the problem of the innate or acquired origin of knowledge, the question of the relationship between visual and tactile data, and the question of the transition from the *corps vivant* to the *corps propre* – that have often been overlooked.

Keywords: Maine de Biran; Molyneux's problem; spatial perception; empiricism/rationalism; touch; muscular sense.

* denise.vincenti@unipg.it

Introduzione

Negli svariati studi dedicati alla riflessione di Maine de Biran non è raro imbattersi in accenni alla sua teoria del tatto. La storiografia ha già ampiamente esplorato questo aspetto della filosofia biraniana, così come non ha mancato di passare in rassegna il modo in cui Biran ha saputo articolare la peculiare relazione tra tatto attivo e tatto passivo. L'obiettivo del presente articolo non è dunque quello di ritornare su un tema ben noto del pensiero di Biran, quanto piuttosto di collocarlo entro un quadro interpretativo differente: quello della percezione spaziale e del problema di Molyneux. Un simile riposizionamento tematico presenta diversi vantaggi. Esso consente non solo di iscrivere il nome di Biran nella storia della ricezione del problema di Molyneux – la quale, fino ad oggi, ha taciuto i contributi del filosofo di Bergerac –, ma offre anche la possibilità di gettare luce su alcuni tratti spesso rimasti sottotraccia della sua filosofia, quali il problema dell'origine innata o acquisita della conoscenza e il tema del rapporto tra dati visivi e tattili. La scarsa presenza di ricerche consacrate ai contributi biraniani al dibattito sulla percezione spaziale non è, d'altronde, particolarmente sorprendente, dato che Biran menziona raramente una simile *querelle* o lo fa in modo indiretto. Alcuni passaggi del suo *corpus* possono ciononostante rivelarsi estremamente utili per chiarire la sua posizione di fondo e richiamare l'attenzione sulla sua concezione dello spazio. In particolare, è possibile rinvenire tracce di questa discussione in due opere: *il mémoire sull'Influence de l'habitude sur la faculté de penser* (premiato

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

dall'Académie des sciences morales et politiques nel 1802) e un breve scritto intitolato *Réponses aux objections contre la dérivation de l'idée de corps* (1815).

A partire da questi testi, il presente articolo si propone di discutere la posizione di Biran sulla questione della percezione spaziale, articolando l'argomentazione in tre parti: una prima sezione sarà dedicata alla presentazione del problema di Molyneux e alle diverse implicazioni teoriche che ne derivano; la seconda discuterà la riflessione di Biran sull'immediatezza o non immediatezza dell'apprensione spaziale, mettendola a confronto con alcune soluzioni empiriste e innatiste. Infine, la terza sezione esaminerà la posizione biraniana sullo spazio – inteso come *percezione complessa* – attraverso le sue due principali declinazioni: l'estensione del corpo proprio e l'estensione dell'oggetto esterno.

1. Il problema di Molyneux e le sue implicazioni

Sebbene le discussioni sull'origine della percezione spaziale abbiano a lungo segnato la storia della filosofia e della scienza, è soprattutto in età moderna, e grazie all'esperimento mentale presentato dal pensatore irlandese William Molyneux al padre dell'empirismo britannico John Locke, che un tale interrogativo riceve un'ampia e cruciale diffusione. Il problema di Molyneux, che consiste nello stabilire se un cieco dalla nascita, una volta riacquistata la vista, sia in grado di distinguere un cubo da una sfera, ha infatti saputo catalizzare il dibattito filosofico tra XVIII e XIX secolo, andando a incarnare un punto di riferimento costante

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

per svariate prospettive teoriche¹. Diderot stesso ricorda che «preparare e interrogare un cieco dalla nascita non è stata un'occupazione indegna dei talenti riuniti di Newton, di Cartesio, di Locke e di Leibniz»². Le testimonianze dei ciechi dalla nascita sulla percezione dello spazio sollecitavano così l'attenzione di una filosofia impegnata a comprendere i meccanismi della percezione, aprendo al contempo la strada a nuovi problemi e a nuove questioni.

Alla luce di questa ricca storia, è possibile domandare se, e in quale misura, Maine de Biran – interprete raffinato del proprio tempo – abbia preso parte a tale dibattito, e quale sia la sua posizione a riguardo. La ricezione del problema nella riflessione biraniana è, invero, complessa. Benché egli sia entrato in contatto piuttosto precocemente con il problema di Molyneux – come attestano i rinvii a questo celebre esperimento mentale presenti in *L'influence de l'habitude*³ –, è opportuno notare una quasi totale assenza di riferimenti nelle opere successive

¹ Per approfondire la ricezione del problema di Molyneux, si vedano ad esempio: M. Degenaar, *Molyneux's Problem. Three Centuries of Discussion on the Perception of Forms*, Kluwer, Dordrecht-Boston-London, 1996; B. Glenney, *Leibniz on Molyneux's question*, in «History of Philosophy Quarterly» 29, 3 (2012), pp. 247-264; M. Chottin, *Le Partage de l'empirisme: une histoire du problème de Molyneux aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Champion, Paris 2014; J. R. Loaiza, *Molyneux's Question in Berkeley's Theory of Vision*, in «Theoria», 32, 2 (2017), pp. 231-247; G. Ferretti, B. Glenney (a cura di), *Molyneux's Question and the History of Philosophy*, Routledge, London 2020.

² D. Diderot, *Lettre sur les aveugles*, in *Œuvres complètes de Diderot*, 1, Garnier frères, Paris 1875, p. 314.

³ Maine de Biran, *Œuvres*, 2, tomo: *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, a cura di G. Romeyer-Dherbey, Vrin, Paris 1987, pp. 307, 385-386.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

dell'autore⁴. A una simile scarsità di riferimenti testuali va aggiunto un ulteriore elemento di carattere storiografico: Biran entrò probabilmente in contatto con questo luogo teorico grazie alla lettura dei *Mémoires* su Molyneux composti dal filosofo svizzero Jean-Bernard Mérian⁵ (o fu, perlomeno, fortemente influenzato dalla prospettiva di Mérian)⁶, ereditando così un'interpretazione alquanto specifica e a tratti deformante della questione stessa. Nel trattare la ricezione di questo problema in Biran è dunque fondamentale tenere a mente due aspetti fondamentali: se, da un lato, la comprensione biraniana non può che risultare mediata e distorta dal resoconto di Mérian, dall'altro, che ciò che è realmente in gioco qui non è tanto l'interesse diretto di Biran per il problema di Molyneux, quanto piuttosto la collocazione della riflessione biraniana all'interno di una rete di interrogativi di portata più ampia. Detto altrimenti, il problema di Molyneux deve essere considerato un simbolo e un indice di un dibattito assai più complesso, al quale Biran apporta contributi teorici rilevanti. Fatte queste opportune premesse,

⁴ Ad eccezione di: Maine de Biran, *Œuvres*, 4, tomo: *De l'aperception immédiate*, a cura di I. Radrizzani, Vrin, Paris 1995, p. 258.

⁵ Johann Bernhard Mérian, o Jean-Bernard Mérian (1723-1807), filosofo svizzero che ebbe un ruolo fondamentale all'interno dell'Accademia Reale delle Scienze di Berlino. È stato inoltre traduttore di Hume in Francia. Negli anni Settanta del Settecento ha pubblicato una serie di relazioni sul problema di Molyneux nei *Mémoires* dell'Accademia di Berlino – relazioni oggi raccolte in J.-B. Mérian, *Sur le Problème de Molyneux: suivi de Mérian, Diderot et l'aveugle*, a cura di F. Markovits, Flammarion, Paris 1984. In questo articolo faremo riferimento all'edizione originale. Su Maine de Biran e Mérian, cf.: F. Azouvi, *Maine de Biran lecteur de Mérian*, in *Maine de Biran et la Suisse*, a cura di B. Baertschi e F. Azouvi, Losanna-Neuchâtel 1985, pp. 9-21.

⁶ Maine de Biran, *Œuvres*, 2, tomo: *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, cit., p. 385.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

risulta necessario partire ora dall'esperimento mentale formulato dal filosofo irlandese, al fine di chiarirne alcune implicazioni teoriche e preparare così il terreno per l'analisi della posizione biraniana.

In una lettera del 1693, William Molyneux sottopone a John Locke un «problema giocoso» (*jocose problem*) sull'origine della percezione dello spazio. L'esperimento mentale da lui proposto è il seguente:

Supponiamo che un uomo cieco dalla nascita, ormai adulto, abbia imparato mediante il tatto a distinguere un cubo e una sfera dello stesso metallo e pressappoco della stessa grandezza, in modo da poter dire, quando li tocca entrambi, quale sia il cubo e quale la sfera. Supponiamo dunque che il cubo e la sfera vengano posti su un tavolo e che il cieco sia messo in condizione di vedere: *quaere*, se, mediante la sola vista, prima di toccarli, egli sia ora in grado di distinguerli e di dire quale sia il globo e quale il cubo⁷.

A partire da queste poche righe della seconda edizione dell'*Essay concerning human understanding*, si può osservare come l'esperimento mentale di Molyneux sollevi una pluralità di questioni. In primo luogo, il problema riguarda l'interscambiabilità dei dati visivi e tattili, ossia la possibilità di concepirli come strettamente connessi, al punto da rendere

⁷ J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), 1, W. Sleater, H. Chamberlaine, and J. Potts, Dublin 1786, pp. 107-108. Si veda anche: J. Locke, *The Correspondence of John Locke*, Clarendon Press, Oxford 1978, p. 483; W. Molyneux, *Dioptrica Nova: A Treatise of Dioptricks, in Two Parts*, Tooke, London 1692. Quando non è precisata l'edizione italiana del testo, le traduzioni devono essere considerate ad opera dell'autrice.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

possibile l'applicazione automatica alle immagini visive delle nozioni acquisite mediante il senso del tatto. In altri termini, si tratta di stabilire se la figura visibile e la figura tangibile siano la medesima figura, se siano semplicemente simili (non identiche), oppure se esista un termine medio che consenta al ragionamento di dedurre la coincidenza tra la figura vista e la figura toccata⁸.

Da questa prima questione deriva una seconda implicazione, di portata più generale: il carattere innato o acquisito della percezione dello spazio. L'ipotesi secondo cui un cieco dalla nascita – riacquisita la vista – sia in grado di distinguere immediatamente un cubo da una sfera può infatti essere spiegata supponendo che una medesima nozione astratta di cubicità o di sfericità venga attivata tanto dalle impressioni sensoriali della vista quanto da quelle del tatto. La figura cubica percepita visivamente e la figura cubica percepita tattilmente sarebbero dunque entrambe capaci di risvegliare una stessa idea astratta di cubicità, rendendo possibile la traduzione immediata di un'impressione nell'altra. Secondo questa prospettiva, la nozione di spazio è data immediatamente sotto forma di *idea astratta*, la quale costituisce una *proprietà innata* della mente. Al contrario, l'incapacità del cieco dalla nascita di distinguere i due oggetti può spiegarsi ricorrendo all'ipotesi che la figura cubica visiva e la figura cubica tattile siano eterogenee e non rinviino ad alcuna idea astratta di cubicità. Mancando allora una corrispondenza immediata tra la percezione tattile di

⁸ Questo aspetto è ben esplicitato da Mérian: J.-B. Mérian, *Sur le problème de Molyneux. Premier mémoire*, in *Nouveaux mémoires de l'Académie royale de sciences et belles-lettres*, Chrétien Frédéric Voss, Berlin 1770, pp. 258-267, qui p. 258.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

una superficie cubica e l'impressione di cubicità fornita dalla gradazione dei colori, l'associazione di queste due serie di impressioni può avvenire solo attraverso l'esperienza, l'apprendimento e il giudizio. Questa tesi è ulteriormente rafforzata dalla constatazione che il cieco dalla nascita ha imparato a distinguere un cubo da una sfera perfezionando progressivamente il proprio senso del tatto. E poiché non è mai stato addestrato a riconoscere configurazioni spaziali mediante la vista, l'idea che egli possa distinguere immediatamente queste due forme risulta priva di senso.

Questo secondo nodo del problema di Molyneux può essere idealmente considerato il punto di partenza della lunga controversia tra empirismo e razionalismo (/innatismo) in merito all'origine della conoscenza⁹. Se filosofi come John Locke, George Berkeley o John Stuart Mill hanno propeso per una soluzione empirista della questione, sostenendo che la nozione di spazio è sempre derivata dall'esperienza e dall'apprendimento, altri, come Leibniz o William Hamilton, hanno invece difeso l'idea che lo spazio sia un'idea innata, la

⁹ Una controversia che avrà una lunga storia e che continuerà a persistere (benché con alcune, significative, variazioni) fino alla fine dell'Ottocento. Il resoconto del 1867 di Hermann von Helmholtz sullo stato dell'arte del coevo dibattito sulla percezione dello spazio – in termini di opposizione tra nativismo (non più innatismo) ed empirismo – è, a tal proposito, illuminante (H. von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, Leopold Voss, Leipzig 1867). Per un approfondimento del dibattito sulla percezione dello spazio nella fisiologia e psicologia tedesche ottocentesche, mi permetto di rimandare al mio contributo: *Touch a priori? Tactile Perception of Space in Nineteenth-century Physiology and Psychology*, in C. Beneduce, M. Mantovani, D. Vincenti (a cura di), *The Sense of Touch. Medieval and Modern Debates in Philosophy and Science*, Springer, Dordrecht, in corso di pubblicazione.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

quale necessita tuttavia di impressioni tattili o visive per essere attivata.

In Locke, ad esempio, la vista e il tatto forniscono al soggetto due idee distinte di cubicità. Affinché queste due sensazioni si associno e diventino inseparabili, è necessario l'esercizio della facoltà del *giudizio*¹⁰. Il collegamento tra dominio visivo e tattile può dunque realizzarsi solo con il tempo e attraverso l'acquisizione di esperienze ripetute, il che esclude la possibilità che un cieco dalla nascita possa distinguere immediatamente un cubo da una sfera. Ciò detto, è opportuno rilevare che, sebbene Locke respinga senza esitazione l'opzione innatista secondo cui la capacità di distinguere tra le due forme geometriche dipenderebbe dal possesso di idee astratte di sfericità o di cubicità, la sua posizione sul rapporto tra dati tattili e visivi risulta piuttosto ambigua. Pur essendo per lui impossibile una traduzione immediata dei dati tattili in dati visivi, resta nondimeno vero che entrambi i sensi offrono, in modo egualmente valido, un accesso alla *forma* come proprietà primaria dello spazio¹¹. In generale, tutte le determinazioni spaziali – quali l'estensione, la forma, la grandezza, e così via – sono per Locke cognitivamente date tanto dal tatto quanto dalla vista. Esse corrispondono a ciò che la dottrina aristotelica definiva il *sensibile comune*, vale a dire a quel tipo di qualità che è “comune” in quanto percepibile da più modalità sensoriali. A differenza dei colori, che costituiscono l'oggetto specifico (*sensibile proprio*) della vista, degli odori che sono l'oggetto specifico dell'olfatto, e così via, le

¹⁰ J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, cit., p. 108.

¹¹ Ivi, pp. 90, 127.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

determinazioni spaziali non rappresentano il materiale cognitivo privilegiato di un solo senso.

È a partire da questo dilemma relativo al rapporto tra dati tattili e visivi che Berkeley decide di abbandonare l'idea dei dati spaziali come *sensibili comuni*, negando così l'ipotesi di un accesso multisensoriale alle idee di estensione, forma, distanza, ecc. Per Berkeley, lo spazio non è un oggetto condiviso dal tatto e dalla vista, data la loro eterogeneità radicale. Tutte le determinazioni spaziali sono il risultato di un processo percettivo complesso, che può prodursi solo quando i dati visivi e quelli tattili sono divenuti *segni* gli uni per gli altri¹². Questo aspetto è di importanza cruciale, poiché indica che non vi è alcun accesso diretto alle determinazioni spaziali, ma sempre una mediazione cognitiva. Una simile mediazione è assicurata dalla costruzione progressiva di una rete di relazioni tra i dati tattili e i dati visivi (i *segni*), tale da far sì che una certa impressione visiva possa richiamare un'impressione tattile senza che tra esse sussista una relazione biunivoca. In John Stuart Mill, l'unione dei dati visivi e tattili nella costruzione dell'idea di spazio avviene infine attraverso un'operazione intellettuale che egli denomina *chimica mentale*¹³.

L'idea dell'immediatezza della nozione di spazio, connessa all'esistenza di strutture razionali che precedono e fondano la percezione degli oggetti, è invece caratteristica del razionalismo

¹² G. Berkeley, *An Essay Towards a New Theory of Vision*, Aaron Rhames, Dublin 1709.

¹³ J. Stuart Mill, *A System of Logic: Ratiocinative and Inductive. Being a Connected View of the Principles of Evidence, and Methods of Scientific Investigation* (1843), Longman, Greens, and Co., London 1930, libro VI, cap. 4, pp. 555-562.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

o innatismo. La posizione di Leibniz è, sotto questo profilo, paradigmatica: secondo il filosofo tedesco, il cieco dalla nascita, grazie ai principi della propria ragione e alle conoscenze acquisite mediante il tatto, è in grado di distinguere il cubo dalla sfera, poiché constata che nella sfera non vi sono punti e angoli distinti, mentre nel cubo essi sono presenti. Se così non fosse, i ciechi non potrebbero apprendere la geometria. Per Leibniz, le due geometrie – quella dei vedenti e quella dei ciechi – si fondano sulle medesime idee, pur non condividendo immagini sensibili comuni¹⁴. In una prospettiva analoga, sebbene con alcune variazioni significative, William Hamilton difende la natura innata dell'idea di spazio, affermando che occorre «attribuire esclusivamente al senso della vista il potere di fornirci le nostre nozioni empiriche dello spazio», ma che nulla impedisce di concepire quest'ultimo come una «forma del pensiero»¹⁵. I ciechi possiedono dunque l'idea di spazio, come dimostra la loro capacità di apprendere la geometria¹⁶, ma non possono riempire questa forma vuota, poiché sono privi di dati empirici visivi.

La questione che viene così a porsi al centro della nostra indagine è la seguente: in che modo Maine de Biran si posiziona rispetto al carattere acquisito o innato dello spazio? E quale posizione assume circa l'interscambiabilità e l'interconnessione dei dati tattili e visivi?

¹⁴ G. W. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (1765), Flammarion, Paris 1921, libro II, cap. 9, pp. 90-96.

¹⁵ W. Hamilton, *Lectures on Metaphysics and Logic*, 2, Blackwood and sons, Edinburg-London 1861, p. 179. Si veda inoltre la critica di Stuart Mill a questa posizione di Hamilton: J. Stuart Mill, *An Examination of Sir William Hamilton's Philosophy*, Longman, Greens, and Co., London 1889.

¹⁶ W. Hamilton, *Lectures on metaphysics and logic*, cit., p. 179.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

2. Innatismo ed empirismo. Immediatezza e mediazione. La scelta di Biran

Si può partire dal primo punto e domandare se, secondo Biran, lo spazio sia una proprietà innata della mente oppure una nozione acquisita attraverso l'esperienza. Considerato lo stretto legame filosofico che unisce Biran alla tradizione empirista – in particolare nei suoi scritti giovanili –, è facile supporre che la prima soluzione sia da escludere. La teoria biraniana dello spazio non è infatti né razionalista né innatista. Occorre tuttavia chiarire perché lo spazio non possa essere una proprietà innata della mente e quale sia, più nello specifico, la posizione di Biran a riguardo.

Come si è osservato in precedenza, uno dei principali pilastri della posizione razionalista sullo spazio è l'idea che una simile nozione sia immediatamente data nella sensazione, sia essa tattile o visiva. L'immediatezza dello spazio deriva dal fatto che tale qualità non è propriamente una proprietà intrinseca della sensazione, ma appartiene alla ragione stessa e precede l'esperienza sensibile del mondo. Non si tratta dunque di una sensazione, bensì di un'idea astratta, di una proprietà razionale che costituisce la condizione stessa della percezione sensoriale. È per questo motivo che, secondo l'innatismo, il cieco dalla nascita sarebbe in grado di distinguere l'immagine visiva di una sfera da quella di un cubo: la nozione di spazio, già posseduta razionalmente, si applicherebbe immediatamente a entrambe le figure, senza che sia necessario un vero e proprio apprendimento.

Ora, ne *L'influence de l'habitude*, Biran non colloca la sua riflessione sullo spazio nella sezione dedicata all'influenza

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

dell'abitudine sulla sensazione, bensì in quella relativa all'influenza dell'abitudine sulla percezione¹⁷. A una prima lettura, tale scelta pare richiamare la posizione assunta da Locke nell'*Essay*. È infatti proprio nella sezione intitolata *Percezione* che Locke risponde alla questione di Molyneux, sostenendo che il cieco dalla nascita (divenuto vedente) è incapace di distinguere il cubo dalla sfera, poiché la traduzione dei dati tattili in dati visivi richiede sempre un *giudizio* fondato sulla ripetizione dell'esperienza¹⁸. Tuttavia, un ulteriore elemento merita di essere preso in considerazione. Biran mutua dal filosofo scozzese Thomas Reid la distinzione tra sensazione e percezione¹⁹, affermando che, se la sensazione è immediata e passiva, la percezione implica al contrario una mediazione, o meglio una combinazione di elementi passivi (le impressioni) con elementi attivi (lo sforzo, la resistenza e il movimento volontario)²⁰. È questo il caso dello spazio, che non è una semplice nozione derivante dal nostro primo contatto passivo con il mondo esterno, ma qualcosa che implica una combinazione di svariati fattori. Esso appartiene pertanto alla sfera percettiva dell'individuo e deriva dall'esperienza e dall'apprendimento.

Ciò che risulta particolarmente interessante è il fatto che Biran non opponga tanto questa idea della non-immediatezza e complessità dello spazio all'innatismo, quanto piuttosto

¹⁷ Maine de Biran, *Œuvres*, 2, tomo: *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, cit., pp. 175-189.

¹⁸ J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, cit., p. 108.

¹⁹ M. Piazza, *Maine de Biran e l'illuminismo scozzese*, in «Rivista di Storia della Filosofia» 60, 1 (2005), pp. 47-53.

²⁰ Maine de Biran, *Œuvres*, 2, tomo: *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, cit., pp. 177-186.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

all'empirismo stesso. Agli occhi di Biran, infatti, una forma surrettizia di immediatezza è presente in molte ricostruzioni empiriste della spazialità, inducendo così tale tradizione di pensiero a tradire i propri presupposti teorici²¹. Sostenendo che la sensazione sia all'origine della nostra conoscenza dell'oggetto esterno, l'empirismo approderebbe, per Biran, a conclusioni erronee.

L'idea secondo cui l'empirismo britannico fondi la propria nozione di spazio su una sensazione immediata, piuttosto che su una percezione mediata, pare derivare, come si accennava in precedenza, dalla lettura dei *Mémoires* di Mérian sul problema di Molyneux. Nel primo di questi scritti, Mérian sostiene infatti che la soluzione proposta da Locke a tale esperimento mentale è ambigua:

In generale, sebbene Locke risponda negativamente alla questione, come Molyneux, egli non manca di esprimersi con alcune precisazioni. Egli ritiene infatti che il cieco dalla nascita non sia in grado, *a prima vista*, di dire *con certezza* quale sia il globo e quale il cubo.

Ma cosa bisogna intendere con ciò?

Vuole dire che, alla semplice vista e senza il ricorso al tatto, il cieco dalla nascita non saprà discernere i due oggetti?

Intende forse insinuare che, osservandoli più a lungo o più attentamente, pur senza toccarli, il cieco possa arrivare a distinguerli?

O vuole dire infine che egli potrà distinguerli mediante la riflessione e il ragionamento, senza la necessità di confrontare vista e tatto?

²¹ *Ivi*, pp. 307-308.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

E quando Locke aggiunge che il cieco dalla nascita non potrebbe dire *con certezza* quale sia il globo e quale il cubo, pensa che egli possa almeno sospettarlo con una certa probabilità?

Qualunque sia la risposta, Locke, su questo tema, appare molto meno perentorio di Molyneux.

Fatico a persuadermi che Locke intendesse sostenere che per il suo cieco dalla nascita non vi sarebbe assolutamente alcun modo di riconoscere il globo e il cubo, poiché una simile affermazione entrerebbe in contraddizione con i principi da lui stessi enunciati²².

La soluzione proposta da Locke presenta, a uno sguardo più attento, un ampio margine di ambiguità, che si innesta sulla definizione di spazio che il filosofo inglese aveva offerto altrove nell'*Essay*. Sebbene egli risponda negativamente alla questione di Molyneux – affermando che il cieco dalla nascita *non può* distinguere un cubo da una sfera a prima vista e con certezza, se non ricorrendo al giudizio –, lo spazio viene descritto nella sua opera come un dato in certa misura immediato, poiché tanto la vista quanto il tatto possono accedervi direttamente. D'altro canto, egli definisce senza mezzi termini lo spazio come un'*idea semplice di sensazione*²³. E infatti sono solo le configurazioni spaziali più articolate (come la distanza, lo spazio circoscritto, ecc.) a poter essere definite *idee complesse*, in quanto derivate da variazioni specifiche del *modo semplice* dello spazio²⁴. Questa equivocità del pensiero lockiano – definitivamente sciolta da Berkeley a favore di una teoria totalmente costruttivista dello

²² J.-B. Mérian, *Sur le problème de Molyneux. Premier mémoire*, cit., pp. 264-265.

²³ J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, cit., p. 127.

²⁴ *Ivi*, pp. 127-140.

spazio – risuona con forza nella sua risposta a Molyneux, come rilevato da Mérian.

A partire da questa lettura, Biran formula un verdetto senza appello contro l'empirismo: la tradizione empirista, considerando lo spazio come sensazione e non come percezione, è condannata a concepire le proprietà spaziali come immediate e non come il risultato di uno stato psicologico complesso. Una posizione che, si potrebbe aggiungere, non è molto diversa da quella innatista e razionalista. È per questo che la risposta al problema di Molyneux appare spesso ambigua. Per Biran, l'origine dell'errore non risiede tanto in Locke quanto in Berkeley. A suo avviso, non pochi empiristi sono caduti nei sofismi di Berkeley, finendo per credere che lo spazio sia una sensazione e non una percezione²⁵. Una tale interpretazione può e deve apparire sorprendente a chi conosce la filosofia di Berkeley e la sua idea, già citata, dello spazio come costruzione mentale. Biran adotta qui una visione semplificata del pensiero berkeleiano, ma che rivela molto della sua comprensione del problema. L'immediatezza della spazialità nella sensazione è un lascito berkeleiano che si collega a due sotto-questioni fondamentali: il ruolo del tatto nella conoscenza dello spazio e la credenza nell'esistenza di oggetti esterni.

Partendo dalla prima sotto-questione, si può osservare che, secondo Biran, Berkeley è il principale responsabile del fraintendimento empirista della questione dello spazio, a causa del ruolo centrale attribuito al tatto nella conoscenza immediata della spazialità. La storiografia contemporanea tende a mettere

²⁵ Maine de Biran, *Œuvres*, 2, tomo: *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, cit., pp. 307-308.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

in dubbio l'idea che Berkeley abbia effettivamente conferito al tatto uno statuto prioritario rispetto agli altri sensi – presentandolo come accesso immediato e privilegiato allo spazio – e propende pertanto verso una soluzione del problema interamente costruttivista²⁶. Rimane tuttavia vero che Berkeley pare suggerire, in alcuni passaggi, che il tatto giochi effettivamente un ruolo differente rispetto alle altre modalità sensoriali²⁷. Una certa tensione attraversa il suo pensiero, e Biran sembra orientarsi verso un'interpretazione piuttosto classica della questione. Numerosi pensatori si collocano così lungo la scia di Berkeley. In primo luogo Maupertuis, citato da Biran in una nota del *mémoire* sull'abitudine:

Tocco un corpo. Il sentimento di durezza sembra già appartenergli più di quanto non accada per i sentimenti di odore, suono o gusto. Lo tocco ancora e acquisisco un *sentimento* che mi sembra *ancor più* suo... è l'*estensione*. Tuttavia, se rifletto attentamente su che cosa siano la *durezza* e l'*estensione*, non vi trovo nulla che mi induca a credere che siano di un *altro genere* rispetto all'odore, al suono o al gusto; [...] e nulla mi porta a pensare che questo sentimento appartenga più al corpo che tocco che a me stesso²⁸.

²⁶ Si veda, ad esempio, M. Atherton, *Berkeley's Revolution in Vision*, Cornell University Press, Ithaca 1990.

²⁷ Più precisamente, si tratta di capire se l'eterogeneità tra tatto e vista, per come è presentata in *An Essay Towards a New Theory of Vision*, stabilisca una gerarchia percettiva tale per cui il tatto percepirebbe la realtà esterna, mentre la vista non lo farebbe. Su questo punto, si veda D. Bertini, *Note al testo*, in G. Berkeley, *Trattato sui principi della conoscenza umana*, Bompiani, Milano 2004, pp. 460-461. L'idea di una superiorità gerarchica del tatto è sostenuta, ad esempio, da M. M. Rossi, *Saggio su Berkeley*, Laterza, Bari 1985.

²⁸ Pierre-Louis Moreau de Maupertuis (1698-1759) è stato un matematico, fisico, filosofo e naturalista francese. A lui si deve l'introduzione delle idee

Ora, secondo Biran, l'errore principale di questo ragionamento risiede nell'applicazione dello stesso termine – *sentimento*, *sensazione* – a tutti i prodotti delle operazioni dei nostri sensi, il che conduce a non percepire «alcuna differenza tra i modi in cui acquisiamo le percezioni di estensione e solidità e il modo in cui sentiamo un odore»²⁹. In altre parole, seguendo Maupertuis, l'estensione appare come una sensazione la cui natura non può differire da quella dell'olfatto o del gusto. Per tale ragione, la sensazione di estensione appartiene al soggetto e non all'oggetto toccato: si tratta, si potrebbe dire, di una qualità secondaria e non di una qualità primaria.

La prospettiva di Condillac differisce da quella di Maupertuis solo in apparenza. Sebbene Condillac non consideri il tatto come comparabile agli altri sensi – giacché quest'ultimo gode di uno statuto particolare nell'apprensione dello spazio –, egli descrive a sua volta lo spazio come una sensazione e non come una percezione complessa. Inoltre, la riflessione condillachiana sul tatto si complica ulteriormente, andando a integrare la seconda sotto-questione menzionata, ossia il problema dell'esistenza degli oggetti esterni³⁰. Il problema può essere formulato nel

di Newton in Francia. La citazione (riportata da Biran in *Œuvres*, 2, tomo: *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, cit., p. 182) è fedele – Biran aggiunge semplicemente il corsivo e non segnala tutte le omissioni effettuate sul testo originale – ed è tratta da: Maupertuis, *Lettres*, 2, in *Œuvres de Maupertuis*, Jean-Marie Bruyset, Lyon 1768, lettera IV, p. 231.

²⁹ Maine de Biran, *Œuvres*, 2, tomo: *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, cit., p. 182.

³⁰ La questione è ben analizzata in P. P. Hallie, *Maine de Biran. Reformer of Empiricism 1766-1824*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1959, pp. 22-26.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

seguente modo: poiché le sensazioni sono modificazioni dell'anima e non ci informano direttamente su ciò che si trova al di fuori di essa³¹, come può la conoscenza derivata dalle sensazioni riguardare l'esterno? Per risolvere questo enigma, Condillac postula un dualismo dei sensi, secondo cui tutte le modalità sensoriali³², ad eccezione del tatto³³, sono incapaci di giudicare dell'esistenza degli oggetti esterni. È infatti il *tatto*, e il tatto soltanto, che insegna agli altri sensi – in particolare alla vista – a dedurre l'esteriorità degli oggetti³⁴. Ma non il tatto semplice, ossia quello delle qualità del dolore, del piacere, del caldo, del freddo, ecc., bensì una sua applicazione specifica: il *doppio tatto*. Quando una persona pone una mano sul proprio petto, essa percepisce due sensazioni: una sulla mano, l'altra sul petto. Da qui nasce l'idea di *corpo proprio*³⁵. Al contrario, quando avverte una pressione sulla mano senza percepire una seconda sensazione, deduce che ad essere toccato è un *corpo esterno*. Da ciò deriva l'idea complessa di corpo in generale e di oggetto esterno³⁶. Come si comprende facilmente, il ragionamento di Condillac porta alla conclusione che soltanto le idee di corpo in generale e di oggetto esterno sono idee complesse, mentre l'idea di spazio, immediatamente data dal doppio tatto, è un'idea semplice. Il doppio tatto è infatti una sensazione e non una percezione. È per questo che Biran può

³¹ É. Bonnot de Condillac, *Traité des sensations* (1754), in *Œuvres complètes de Condillac*, 3, Ch. Houel, Paris 1798, p. 177.

³² *Ivi*, pp. 56-165.

³³ *Ivi*, pp. 181-191.

³⁴ *Ivi*, pp. 258-348.

³⁵ *Ivi*, pp. 186-189.

³⁶ *Ivi*, pp. 197-204.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

affermare che «Condillac dice più o meno la stessa cosa di Maupertuis»³⁷.

Il principale difetto del ragionamento empirista e sensista consiste, per Biran, nella possibilità di concepire idee complesse – quale, ad esempio, l'esistenza degli oggetti esterni – come derivate dall'esperienza sensoriale stessa. In Condillac, lo si è visto, una *catena di verità*, che va dalle sensazioni ai giudizi, permette di raggiungere le idee complesse di corpo esterno e di corpo proprio. Biran ritrova in Reid un percorso simile, ma capovolto dal punto di vista dell'ordine logico. Se a Reid deve essere riconosciuto il merito d'aver distinto sensazione e percezione, non bisogna per questo tacere il fatto che la sua teoria dello spazio appare compromessa da numerosi sofismi ed errori. In una nota scritta a margine della sezione sulla percezione dello spazio del *mémoire* sull'abitudine, Biran discute l'idea di Reid relativa alla credenza umana nell'esistenza di un mondo esterno. Si tratta di una questione strettamente connessa, come in Condillac, all'idea di spazio, poiché è proprio l'apprensione spaziale di un oggetto che, secondo Reid, fornisce in primo luogo l'idea della sua esistenza esterna. Ecco ciò che afferma in *Inquiry into the Human Mind*:

La connessione tra le nostre sensazioni e la concezione e la credenza nell'esistenza di oggetti esterni non può essere derivata dall'abitudine, dall'esperienza, dall'educazione o da uno qualsiasi dei principi della natura umana finora ammessi dai filosofi. D'altro canto, è indiscutibile che queste sensazioni siano inevitabilmente collegate alla concezione e alla

³⁷ Maine de Biran, *Œuvres*, 2, tomo: *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, cit., p. 307.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

credenza nell'esistenza di oggetti esterni. [...] Si deve dunque concludere che tale connessione è un effetto della nostra costituzione e che dovrebbe essere considerata un principio originario della natura umana³⁸.

Agli occhi di Biran, una simile prospettiva cela una concezione innatista dello spazio e dell'esistenza dei corpi esterni³⁹. L'osservazione biraniana non è del tutto peregrina. Vale, infatti, la pena ricordare che per Reid e altri filosofi della scuola di Edimburgo le sensazioni in generale sono concepite come *signi naturali* che la natura ha legato alla percezione dell'esistenza di oggetti esterni. E tale concezione può implicare un giudizio innato su tali esistenze.

In *Réponses aux objections contre la dérivation de l'idée de corps*, Biran ritorna alla nozione di sensazioni come segni naturali di Reid e afferma:

Th. Reid ha fatto un'analisi troppo leggera e troppo superficiale delle sensazioni. Se l'avesse svolta con maggiore esattezza, avrebbe visto che molte sensazioni che egli considera semplici, sebbene siano segni di proprietà o qualità diverse, sono composte di più elementi, alcuni dei quali possono spiegare ciò che egli considera inspiegabile, e che attribuisce perciò alla natura⁴⁰.

³⁸ T. Reid, *An Inquiry into the Human Mind. On the Principles of Common Sense* (1764), Cadell, Longman, Kingaid, and Bell, London-Edinburg 1769, pp. 91-92.

³⁹ Maine de Biran, *Œuvres*, 2, tomo: *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, cit., p. 333.

⁴⁰ Maine de Biran, *Œuvres*, 11-3, tomo: *Commentaires et marginalia: dix-neuvième siècle*, a cura di J. Ganault, Vrin, Paris 1990, p. 31.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

Secondo Biran, Reid è in certa misura “costretto” a ricorrere a un principio innato della natura umana per spiegare le nozioni di spazio ed esistenza dei corpi esterni, giacché ritiene che queste ultime derivino da una semplice sensazione⁴¹. In particolare, dalla *sensazione semplice del tatto*. Reid spiega che è sufficiente far scorrere la mano lungo un tavolo affinché il tatto – semplice a prima vista – ci consenta di apprendere diverse qualità: durezza, ruvidità, freddezza, estensione, ecc. La difficoltà, come è evidente, è che sensazioni multiple producono l’idea di un tavolo che occupa uno spazio e possiede estensione⁴². La sintesi di queste diverse sensazioni in un’unica sensazione, supposta semplice, è dunque garantita non da un’associazione *a posteriori* delle sensazioni tattili, ma da un *giudizio a priori* proprio della natura umana. Il giudizio consiste, per Reid, non solo nel considerare le sensazioni come segni naturali di un’esistenza esterna, ma anche, nel caso delle sensazioni tattili, nel sintetizzarle in un’unica sensazione univoca di un oggetto spazialmente esteso.

Le osservazioni di Biran mirano a dimostrare che empirismo e innatismo non propongono soluzioni radicalmente differenti riguardo alla percezione spaziale. In entrambi i casi, infatti, l’immediatezza dello spazio – sia essa dovuta alla presentazione di un’idea astratta, come nell’innatismo, o ad una semplice sensazione, come nell’empirismo – fa sì che l’apprensione spaziale escluda mediazione, esperienza e apprendimento. Biran cercherà di ovviare a questo difetto fondamentale ricorrendo alle nozioni di percezione, motilità e abitudine.

⁴¹ Maine de Biran, *Œuvres*, 2, tomo: *Influence de l’habitude sur la faculté de penser*, cit., p. 294.

⁴² T. Reid, *An Inquiry into the Human Mind*, cit., pp. 94-98.

3. Spazio e tatto. Elogio della percezione cinestetica

Nelle pagine biraniane, empirismo e innatismo condividono lo stesso difetto interpretativo, dal momento che entrambi concepiscono lo spazio come una nozione immediatamente data. Ciò detto, Biran resta fedele all'empirismo e all'idea che non esista una conoscenza spaziale innata e *a priori*. L'empirismo ha inoltre il merito di aver correttamente indicato il tatto come via privilegiata di accesso alla spazialità, sebbene, come si è osservato, le descrizioni del legame tatto-spazio si siano rivelate insufficienti. Il "peccato capitale" dell'empirismo non è tuttavia irreversibile e può essere facilmente emendato se si ammette, come Biran intende fare, che «il tatto non è semplice»⁴³. Aristotele stesso, nel secondo libro del *De anima*, aveva esplicitamente riconosciuto che «è un problema stabilire se il tatto sia un senso unico o un insieme di sensi»⁴⁴. Il criterio per definire che cosa costituisca in sé il tatto non è, d'altronde, facilmente individuabile. Come osserva Aristotele, le modalità sensoriali sono ordinariamente identificate a partire dai loro oggetti intenzionali (i suoni per l'udito, i colori per la vista, ecc.), ma gli oggetti tattili non costituiscono una classe naturale⁴⁵.

⁴³ Maine de Biran, *Œuvres*, 11-3, tomo: *Commentaires et marginalia: dix-neuvième siècle*, cit., p. 31.

⁴⁴ Aristote, *De anima*, II.11, 422b20. Per comprendere meglio il complesso intreccio di questioni teoriche riguardanti il tatto, si rinvia a: F. de Vignemont, O. Massin, *Touch*, in *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*, a cura di M. Matthen, Oxford University Press, Oxford 2015, pp. 294-313.

⁴⁵ Aristote, *De Anima*, II.11, 422b17-424a16.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

Infatti, gli oggetti propri e primari del tatto sono molteplici: durezza, solidità, consistenza, peso, massa, pressione, tensione, contatto, temperatura, umidità, vibrazione, dolore, ecc. Allo stesso modo, se si tenta di definire il tatto secondo un criterio biologico, ossia in base agli organi a esso propri e primari, ci si imbatte in un'eterogeneità fondamentale: pelle, nervi, recettori anatomici e funzionali, ecc. Quando Biran afferma che il tatto è tutt'altro che semplice, probabilmente (o almeno implicitamente) fa riferimento a questa intricata rete di questioni, rimproverando agli empiristi di non averne tenuto adeguatamente conto.

Qual è dunque la risposta biraniana all'enigma del tatto? Essa consiste nell'abbandonare ogni pretesa di semplicità e immediatezza, per riconoscere il tatto come modalità essenzialmente complessa:

Il tatto non è semplice, poiché comprende l'esercizio di due sensi differenti: il senso muscolare, che è l'unico a conoscere durezza, resistenza, estensione solida e mobilità, e il tatto propriamente detto, che percepisce la levigatezza, il caldo, ecc.⁴⁶

Il tatto non è un senso unico, ma la collaborazione di due facoltà differenti, che si potrebbero chiamare *tatto attivo* – poiché legato alle sensazioni muscolari, da cui derivano motricità, cinestesia, resistenza, volontà e sforzo – e *tatto passivo*, che concerne le qualità tattili propriamente dette, come il caldo, la levigatezza, il dolore, ecc.⁴⁷ È proprio questo tatto, insieme

⁴⁶ Maine de Biran, *Œuvres*, 11-13, tomo: *Commentaires et marginalia: dix-neuvième siècle*, cit., p. 31.

⁴⁷ Maine de Biran, *Œuvres*, 2, tomo: *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, cit., p. 340.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

passivo e attivo, che, secondo Biran, si pone all'origine della nostra comprensione dello spazio.

Il doppio tatto postulato da Condillac non è che una formulazione ancora sommaria e inadeguata della questione, poiché si riferisce soltanto al lato passivo dell'apprensione tattile dello spazio. Se Condillac riconosceva un certo ruolo alle sensazioni cinestetiche e di resistenza, egli si concentrava comunque esclusivamente sugli organi periferici (principalmente la mano in movimento) e tendeva a sottovalutare il contributo delle sensazioni cinestetiche rispetto alle qualità tattili propriamente dette⁴⁸. L'idea di una modalità complessa del tatto non può dunque essere rinvenuta nella riflessione di Condillac. Come Biran afferma⁴⁹, si tratta di una felice intuizione dell'*idéologie* di Destutt de Tracy:

Perché – chiede Tracy – il semplice sentimento di una puntura, di una bruciatura, di un solletico, di una pressione qualsiasi mi darebbe più conoscenza della sua causa di quanto non faccia quello di un colore, di un suono o di un dolore interno? Non vi è alcun motivo per crederlo. [...] Ecco dunque che anche il tatto passivo si riconosce incapace, come gli altri sensi, di farci sospettare l'esistenza dei corpi. [...] Supponiamo per un momento di avere la facoltà di muoverci come facciamo, ma senza che i movimenti delle nostre membra producano in noi alcuna sensazione interna [...]. Sento, se si vuole, da parte di questo corpo [esterno], l'effetto che chiamiamo *resistenza*; ma

⁴⁸ P. P. Hallie, *Maine de Biran. Reformer of Empiricism 1766-1824*, cit., p. 26.

⁴⁹ Maine de Biran, *Œuvres*, 11-3, tomo: *Commentaires et marginalia: dix-neuvième siècle*, cit., p. 13; Maine de Biran, *Œuvres*, 2, tomo: *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, cit., pp. 135-136.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

questa resistenza non è per me un'opposizione a ciò che chiamiamo *movimento* [...]. Se aggiungiamo a questa facoltà di muoverci la circostanza che ogni movimento delle nostre membra produce in noi una sensazione interna, vedremo nascere un nuovo ordine di cose [...], una sensazione che abbiamo chiamato *sensazione di movimento*. [...] È già molto, ma non è tutto [...]. Per rendere questa scoperta inevitabile, occorre quindi appellarsi ancora a un'altra delle nostre facoltà; ed è la facoltà di volere⁵⁰.

La nozione di senso muscolare – o, meglio ancora, di «sensazione del movimento»⁵¹ – formulata da Tracy, non ha nulla a che vedere con la conoscenza o la visione esterna del nostro corpo in movimento, ma consiste piuttosto in ciò che l'individuo prova muovendo volontariamente il proprio corpo. Si tratta di una sensazione muscolare pura e intenzionale, che riguarda esclusivamente l'interiorità del soggetto.

In *L'influence de l'habitude* all'interno del capitolo già citato sull'influenza dell'abitudine sulle percezioni, Biran presenta un'esposizione esaustiva del tatto come composizione di impressioni tattili, sensazioni di movimento e volontà. È proprio in queste pagine che egli spiega come avvenga il passaggio dalla sensazione alla percezione riguardo all'apprensione dello spazio, rompendo in maniera decisiva con le posizioni empiriste sulla percezione spaziale. Secondo il filosofo di Bergerac,

⁵⁰ A. L. C. Destutt de Tracy, *Éléments d'idéologie. Première partie. Idéologie proprement dite* (1801), Courcier, Paris 1804, pp. 129-133.

⁵¹ La storia del senso muscolare è particolarmente articolata e interessante. A questo riguardo, si rimanda a: R. Smith, *The sixth sense: Towards a history of muscular sensation*, in «Gesnerus», 68, 1 (2011), pp. 218-271; R. Smith, *The Sense of Movement. An Intellectual History*, Process Press, London 2019.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

questo passaggio si realizza quando gli organi sensoriali iniziano a sviluppare la propria motilità. Ad esempio, i neonati imparano a distinguere visivamente gli oggetti soltanto quando acquisiscono la capacità di controllare i movimenti degli occhi; capacità che rende così la visione non più confusa, ma distinta⁵². L'osservazione dei neonati rivela inoltre che il senso del tatto attivo e cinestetico è ancor più importante della vista stessa nella percezione dello spazio. Questo tipo di tatto presenta una priorità logica ed evolutiva:

I bambini imparano prima, abbastanza lentamente, a distinguere alcuni oggetti alla vista; è necessario che l'organo abbia acquisito il grado di consistenza necessario per poter fissare e che eserciti poi i diversi movimenti richiesti dalla visione distinta. Tale periodo coincide con quello in cui il tatto stesso comincia ad avere abbastanza forza e destrezza per afferrare i corpi e percorrerne le superfici; e certamente non vi sono percezioni nette a diverse distanze, né giudizi su queste distanze, se non dopo che il bambino ha camminato da sé o è stato spesso trasportato verso i vari oggetti⁵³.

Durante le prime esplorazioni del mondo, secondo Biran, si osserva uno «sviluppo simultaneo della motilità semplice e della facoltà percettiva»⁵⁴, il che rivela che queste due facoltà condividono la stessa origine. Le nozioni di superficie estesa, figura, distanza, ecc., sono percezioni e non sensazioni, poiché implicano l'esercizio congiunto dell'impressionabilità dell'organo

⁵² Maine de Biran, *Œuvres*, 2, tomo: *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, cit., pp. 177-178.

⁵³ *Ivi*, p. 177.

⁵⁴ *Ivi*, p. 178.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

dei sensi (soprattutto del tatto, ma anche della vista) e della motilità.

Se l'adulto non è conscio dello strettissimo legame che sussiste tra impressioni e movimenti, è perché l'abitudine, pur rendendo la percezione sempre più distinta, tende ad oscurare la componente attiva del processo⁵⁵. La sensazione dei movimenti, essenzialmente implicata nella percezione dell'oggetto esterno, passa così inosservata, rendendo opaca la reale natura di tale percezione. Contrariamente a questa erronea credenza (prodotta dall'abitudine), le percezioni del mondo esterno sono, a ben vedere, doppie: da un lato costituite da impressioni, dall'altro da sensazioni di movimento.

A differenza di altri pensatori empiristi che si erano occupati del problema di Molyneux prima di lui, Biran ha l'opportunità di fondare la propria analisi della percezione spaziale su un'evidenza sperimentale. Nel 1728, il medico e chirurgo inglese William Cheselden aveva operato con successo un cieco dalla nascita affetto da cataratta, restituendogli così la vista in età adulta. Grazie a Cheselden, l'esperimento mentale di Molyneux diventava finalmente realtà. E poiché il cieco operato, una volta recuperata la vista, dichiarava di vedere tutti gli oggetti come se si trovassero sullo stesso piano⁵⁶, la sua testimonianza non solo sembrava avvalorare le posizioni di coloro che avevano risposto negativamente alla questione posta da Molyneux, ma pareva anche implicare che l'apprensione dello spazio derivasse sempre dall'esperienza e non fosse mai percepita

⁵⁵ *Ivi*, pp. 178-9.

⁵⁶ W. Cheselden, *An account of some observations made by a young gentleman, who was born blind*, in «Philosophical Transactions of the Royal Society», 35, 402 (1728), pp. 447-450.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

immediatamente dai sensi. Biran condivide tale opinione e aggiunge inoltre:

È, senza dubbio, principalmente per l'assenza delle abitudini di movimento proprie dell'organo [della vista], che i ciechi dalla nascita, poco tempo dopo l'operazione della cataratta, non possono ancora vedere se non molto confusamente; essi devono compiere un certo sforzo [...] quando vogliono muovere o dirigere i propri occhi⁵⁷.

Ora, se questo connubio di impressionabilità e motilità è proprio di tutte le percezioni, solo il senso del tatto ci consente di accedere a una conoscenza primitiva dell'oggetto esterno e alla nozione di spazio. Infatti, muovendo il nostro corpo, afferma Biran, incontriamo due forme di resistenza: 1/ l'organo resiste alla nostra volontà (i muscoli del braccio, ad esempio, ci impediscono di muovere liberamente il braccio in tutte le direzioni); 2/ l'oggetto resiste al nostro organo (il tavolo, ad esempio, impedisce al mio braccio di proseguire il movimento)⁵⁸. Queste due forme di conoscenza derivano da un movimento e da una resistenza corrispondente percepita dal soggetto, sia nella volontà sia nell'organo. Ciò significa che la nozione di estensione spaziale è sempre derivata dall'esperienza. Tuttavia, un'altra conseguenza che discende naturalmente da questa idea è che esistano due differenti nozioni di spazio derivate dall'esperienza: l'estensione degli oggetti esterni e l'estensione

⁵⁷ Maine de Biran, *Œuvres*, 2, tomo: *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, cit., p. 181.

⁵⁸ *Ivi*, p. 180.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

del corpo proprio. Vale la pena soffermarsi brevemente su queste due forme distinte.

3.1 Lo spazio del corpo proprio: la localizzazione delle sensazioni

Secondo la prospettiva di Biran, esiste una comprensione immediata e primordiale dell'estensione interna del nostro corpo, ossia il sentimento soggettivo dell'esistenza che si realizza nell'appercezione interna immediata⁵⁹. Questa sorta di autocoscienza corporea, che non implica ancora la coscienza chiara né il ragionamento – manifestandosi piuttosto come una sorta di sfera inconscia dell'essere umano – è ciò che Biran chiamerà, in alcune opere, *cénesthésie* (*cenestesia*)⁶⁰, richiamando in certo modo quel «sentimento confuso dell'esistenza» già evocato da Condillac⁶¹. Tuttavia, questo «spazio interno» non è ancora un vero e proprio spazio, poiché si presenta sotto forma di sensazione (e non di percezione) e poiché manca di una condizione necessaria per l'apprensione della spazialità: l'articolazione dello spazio in regioni, figure e luoghi. Per rappresentare oggettivamente l'estensione del corpo è necessario localizzarne le parti, e tale localizzazione implica inevitabilmente la motilità, cioè il tatto attivo.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 54-57.

⁶⁰ Per approfondire questo aspetto, si veda A. Aloisi, *Coenesthesia or the Immediate Feeling of Existence: Maine de Biran and the Problem of the Unconscious between Physiology and Philosophy*, in «Perspectives on Science», 32, 1 (2023), pp. 47-69.

⁶¹ É. Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*, cit., pp. 23, 115, 173.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

A tale riguardo, l'osservazione di un medico dell'École de Montpellier, Rey Régis, assume un ruolo non trascurabile nella definizione dello spazio corporeo ed è citata più volte da Biran⁶². Nella sua *Histoire naturelle et raisonnée de l'âme*, Régis scrive:

Avendo osservato un malato che appariva paralizzato nella metà del corpo, dopo un recente attacco apoplettico, fui curioso di sapere se gli restasse qualche sentimento e qualche movimento nelle parti interessate: per questo presi la sua mano sotto la coperta del letto; piegai e pressai con forza una delle dita, il che gli fece emettere un grido: facendo lo stesso con ogni dito, sentii ogni volta un dolore molto vivo, ma non sapeva a cosa riferirlo. [...] Questa osservazione mi fece sospettare che, in questi tipi di paralisi, l'anima perde la conoscenza o il ricordo della sua forza motrice, della proporzione del suo sforzo al movimento richiesto; dimentica soprattutto il modo in cui applicare lo sforzo precisamente all'organo che ha in vista⁶³.

Là dove il corpo ha perso la motilità ma non la sensibilità, l'anima perde la conoscenza della propria forza motrice e dello sforzo necessario all'azione. Biran è consapevole dell'affinità che sussiste tra la riflessione di Régis e la propria, e non manca

⁶² Per esempio, Maine de Biran, *Œuvres*, 3, tomo: *Décomposition de la pensée*, a cura di F. Azouvi, Vrin, Paris 2000, pp. 139-140; 4, tomo: *De l'aperception immédiate*, cit., pp. 126-8; 5, tomo: *Discours à la société médicale de Bergerac*, a cura di F. Azouvi, Vrin, Paris 1984, pp. 24-25, 89, 174. Secondo Paul Janet, Régis può essere considerato un autentico precursore della teoria della volontà biraniana (si veda: P. Janet, *Un précurseur de Maine de Biran*, in «Revue philosophique», 14 [1882], pp. 368-390).

⁶³ Rey Régis (Cazillac), *Histoire naturelle et raisonnée de l'âme*, 1, London, 1789, pp. 26-28.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

di sottolinearlo. Se l'esperimento medico narrato da Régis può effettivamente insegnargli qualcosa, è non solo che esiste un legame strettissimo tra sensibilità e motricità, ma anche e soprattutto che la motilità gioca un ruolo fondamentale nella localizzazione delle sensazioni. Biran cita per la prima volta l'esempio di Régis nel *Mémoire sur la Décomposition de la pensée*, dove scrive, in una nota a piè di pagina, che

La necessità di un'influenza motrice, o di uno sforzo attuale esercitato su parti sensibili affinché le impressioni prodotte su tali parti possano essere direttamente riferite ad esse, mi sembra confermata da un fatto curioso riportato in un'opera poco conosciuta [...] da M. Rey Régis. [...] L'autore conclude che, in paralisi di questo genere, l'anima perde la conoscenza o il ricordo della propria forza motrice, [...] il che equivale a dire che il soggetto di questo sforzo perde l'idea o il sentimento immediato dei termini particolari della sua applicazione che risultano organicamente lesi. E se tutti i termini parziali, o il corpo nella sua interezza, fossero nello stesso stato, non sarebbe forse completamente sospesa ogni appercezione, come nel sonno, sebbene la capacità di ricevere impressioni passive potesse persistere?⁶⁴

Il caso dell'emiplegico, illuminando il ruolo della motricità nella localizzazione delle sensazioni, mostra come si passi dallo spazio indistinto del *corpo vivente* (*corps vivant*) alla comprensione dello spazio reale del *corpo proprio* (*corps*

⁶⁴ Maine de Biran, *Œuvres*, 3, tomo: *Décomposition de la pensée*, cit., pp. 139-140.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

propre)⁶⁵. L'estensione corporea, con le sue articolazioni e parti, diventa un oggetto di percezione per il soggetto nella misura in cui questi è dotato non solo di sensibilità, ma anche di motilità. Secondo Régis, la localizzazione è possibile soltanto mediante l'esercizio congiunto e simultaneo delle impressioni e delle sensazioni di movimento. È per questo motivo che, per Biran, lo spazio è sempre il risultato di un'esperienza, non è mai immediato e diventa familiare nel momento in cui l'abitudine oscura il ruolo del movimento volontario nell'apprensione dello spazio.

3.2 Lo spazio dell'esteriorità: la relazione tra impressioni visive e tattili

La nozione di spazio esterno permette di approfondire la questione sollevata all'inizio dell'articolo in merito alle implicazioni teoriche del problema di Molyneux, ossia la relazione tra dati visivi e tattili. La domanda, posta da diversi pensatori e risolta da ciascuno in maniera differente, era la seguente: nella percezione spaziale, è possibile concepire queste due serie di impressioni come strettamente collegate, al punto da poter applicare automaticamente le nozioni acquisite tramite il senso del tatto alle immagini visive e viceversa?

Biran si dedica a sua volta, ne *L'influence de l'habitude*, al difficile compito di comprendere il rapporto tra vista e tatto nell'apprensione dello spazio. Più precisamente, il problema da lui posto si iscrive nella questione della percezione degli oggetti

⁶⁵ Si veda: F. Azouvi, *Genèse du corps propre chez Malebranche, Condillac, Lalarge de Lignac et Maine de Biran*, in «Archives de philosophie», 45, 1 (1982), pp. 85-107.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

tridimensionali: le tre dimensioni di un oggetto esterno sono conosciute immediatamente dal senso del tatto o soltanto dalla vista, oppure dipendono dall'associazione tra vista e tatto?⁶⁶ La prima opzione, molto più vicina alla posizione innatista, si fonda sulla convinzione che le sensazioni tattili e visive, considerate indipendentemente l'una dall'altra, possiedano proprietà estensive e contengano dunque fin dall'inizio una certa idea di spazio⁶⁷. Come ricordato in apertura, la posizione innatista di Leibniz sosteneva che il cieco dalla nascita fosse in grado di distinguere immediatamente il cubo dalla sfera, poiché osservava che nella sfera non vi erano punti né angoli distinti. Questi punti e angoli sono concepiti come elementi di estensione, già portatori di un'idea di spazio, e tuttavia capaci di offrire subito alla ragione un indizio sulla figura dell'oggetto tridimensionale. Da qui deriva la possibilità di una traduzione immediata delle impressioni visive in impressioni tattili e viceversa, resa possibile dall'esistenza di una relazione

⁶⁶ Maine de Biran, *Œuvres*, 2, tomo: *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, cit., pp. 184-186.

⁶⁷ È opportuno precisare che questa formulazione del problema della percezione spaziale in termini di possesso di proprietà intensive o estensive da parte delle sensazioni individuali non appartiene al dibattito dell'età moderna. Una simile modalità di affrontare la questione dello spazio è piuttosto tipica del dibattito successivo e segnatamente della controversia ottocentesca tra empirismo e nativismo (soprattutto Helmholtz, Lotze, Stumpf, ecc.). Per approfondire l'evoluzione della discussione sulla percezione spaziale, si vedano: G. Hatfield, *The Natural and the Normative: Theories of Spatial Perception from Kant to Helmholtz*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1990 e D. Vincenti, *Touch a priori? Tactile Perception of Space in Nineteenth-century Physiology and Psychology*, cit. Abbiamo tuttavia deciso di applicare queste categorie al tema di cui ci stiamo occupando, poiché particolarmente utili per mettere in evidenza le implicazioni del dibattito.

biunivoca tra le due serie di elementi estensivi. La seconda opzione, più vicina alla posizione empirista, si basa sull'idea che le sensazioni visive e tattili siano intensive, e quindi non possiedano alcun riferimento immediato alla spazialità. In assenza di tale riferimento, le due serie di impressioni risultano essenzialmente eterogenee, e la loro traducibilità richiede un elemento aggiuntivo che possa fungere da intermediario. Esse diventano estensive solo se associate tra loro mediante una qualche forma di mediazione cognitiva.

Biran non esita a sostenere quest'ultima opzione, pur formulando un'osservazione interessante. Egli ritiene infatti che le nozioni di forma, solidità e peso (le qualità primarie di un oggetto) derivino unicamente dal senso del tatto. Ma, ancora una volta, non dal senso del tatto in generale, bensì da quella forma specifica e attiva del tatto collegata al senso muscolare e alla motilità. I movimenti successivi compiuti attorno all'oggetto ci permettono di comprenderne la forma e la solidità; allo stesso modo, la sensazione di resistenza, implicata nel tatto attivo, ci fornisce l'idea di pesantezza, leggerezza, ecc.⁶⁸

Ora, anche se le qualità primarie sono percepite unicamente tramite il tatto, è evidente che la vista fornisce comunque una certa conoscenza dell'estensione spaziale. Un adulto vedente sa distinguere un oggetto sferico da un cubo, anche senza toccarlo, ed è in grado di fare previsioni abbastanza precise sul suo peso, leggerezza, ecc. Tuttavia, secondo Biran, tale conoscenza non è immediatamente fornita dalla vista, ma solo dal tatto attivo. È per questo motivo, sostiene, che la risposta al problema di

⁶⁸ Maine de Biran, *Œuvres*, 2, tomo: *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, cit., pp. 180-181.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

Molyneux non può che essere negativa: il cieco dalla nascita, la cui vista è improvvisamente recuperata, non sarà in grado di distinguere con certezza e immediatamente un cubo da una sfera.

Esiste tuttavia un legame stretto tra vista e tatto. Se è vero che, per Biran, la vista non possiede qualità estensive proprie, è altrettanto vero che essa può accedere alla percezione dello spazio associandosi al tatto attivo. Ma qual è la natura di questa associazione? Si tratta di una combinazione chimica, come quella che sarà ipotizzata alcuni anni dopo da Stuart Mill? Oppure di un'associazione mentale puramente *a posteriori*, più vicina al pensiero di Hume? Nessuna delle due. Biran parla in questo caso di due sistemi di segni, associati tra loro mediante rapporti naturali, ossia attraverso l'abitudine:

Gli organi del tatto e della vista sono essenzialmente legati l'uno all'altro dai rapporti naturali della motilità; ed è da qui che dipendono soprattutto la coincidenza perfetta e la trasformazione reciproca delle loro impressioni. Dal concorso originario e non interrotto delle due percezioni, visiva e tattile, nasce una terza percezione che attinge da entrambe, ma che non è né l'una né l'altra isolatamente. [...]

Quando l'occhio, affidandosi [...] alle lezioni ricevute dal tatto, comincia a volare con le proprie ali, e va a cogliere il colore all'estremità dei raggi dove la mano aveva già incontrato la resistenza, questa impressione semplice e isolata di colore basta per generare nel centro cerebrale [...] l'idea di resistenza. [...] Così come la vista crede da sola di cogliere la resistenza nel colore, la mano a sua volta crederà di abbracciare il colore nella resistenza. Le due impressioni si

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

servono dunque dei segni reciproci [...], confusi dall'abitudine in una percezione indivisibile⁶⁹.

Quando si parla della traduzione delle impressioni tattili in impressioni visive in termini di sistemi di segni interconnessi dall'esperienza, è inevitabile pensare immediatamente a Berkeley. Concepite in questo modo, le riflessioni di Biran appaiono, in effetti, di ispirazione berkeleiana. Al di là dell'immaterialismo e dell'idealismo che sottendono il pensiero del filosofo irlandese (e che sono assenti in Biran), sembra che questo accostamento non sia del tutto azzardato e che la definizione di spazio proposta da Biran si collochi nel solco delle riflessioni sulla motilità e sui segni proposte ripetitivamente da Destutt de Tracy e Berkeley. Biran, tuttavia, non sembra condividere questa interpretazione:

L'abitudine ci ha fatto trasferire sulla resistenza queste immagini colorate che fluttuano davanti ai nostri occhi, identificando il mondo visibile con quello tangibile. [...] L'immagine visibile qui svolge la funzione di segno, e noi passiamo da questa immagine a ciò che essa rappresenta [...] con la stessa rapidità con cui l'abitudine ci fa arrivare, leggendo i segni scritti, all'idea. [...] In una parola, il linguaggio che la natura esterna indirizza ai nostri occhi viene quasi sempre fedelmente tradotto, per effetto dell'abitudine, nel linguaggio diretto che si rivolge al tatto. Uso il termine *tradotto* perché si tratta di passare da un sistema di segni a un altro, e non c'è quell'analogia che Berkeley aveva creduto di trovare tra linguaggio scritto e linguaggio parlato⁷⁰.

⁶⁹ *Ivi*, pp. 185-186.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 308-309.

Il tipo di traduzione osservato da Biran nella percezione della spazialità visivo-tattile non è dunque una traduzione per analogia, come sosteneva Berkeley, ma si fonda su una relazione naturale tra vista e tatto. La differenza è forse più di sfumatura che di sostanza, ma mette in luce la distanza che Biran percepisce rispetto alla posizione berkeleiana⁷¹. Per Berkeley, l'eterogeneità delle impressioni visive e tattili è pressoché assoluta, e richiede una mediazione cognitiva che impone, si potrebbe dire, una traduzione tra i due sistemi di segni. In Biran, al contrario, la traduzione avviene naturalmente e genera una percezione indivisibile, capace di combinare effettivamente i dati visivi e tattili. Se permane una certa asincronia tra i due sistemi – nella misura in cui il giudizio e l'immaginazione devono spesso intervenire per ristabilire la corrispondenza tra ciò che la vista vede e ciò che il tatto tocca⁷² –, la loro unione attraverso l'abitudine resta comunque naturale. A dimostrarlo è lo sviluppo evolutivo delle facoltà: la facoltà percettiva comincia a svilupparsi nel momento stesso in cui l'individuo esercita la propria motilità. La percezione complessa – simultaneamente visiva e tattile, sensoriale e motoria – dello spazio si fonda dunque, secondo Biran, su una complessità che

⁷¹ Va notato che sarebbe altrettanto errato far coincidere la soluzione di Biran con quella di Reid riguardo alla nozione di "segni naturali". Come abbiamo già osservato, secondo Biran, l'idea di Reid per la quale le sensazioni sarebbero segni naturali degli oggetti esterni si fonda su una credenza basata su giudizi *a priori* presenti nella mente umana. Quando Biran parla di una relazione naturale tra i segni, fa sempre riferimento a una relazione che si stabilisce nel tempo, attraverso l'esperienza e l'abitudine, e che non è mai data aprioristicamente

⁷² *Ivi*, p. 309.

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

non è mai artificiale, cognitiva o intellettuale, ma essenzialmente naturale.

Conclusione

La posizione di Biran sulla percezione spaziale può essere definita, senza troppe esitazioni, una posizione *empirista*. Egli si allinea infatti all'empirismo quando afferma che l'estensione spaziale è una nozione acquisita attraverso l'esperienza, non immediatamente data nella sensazione, e quando esclude l'intervento di idee o categorie *a priori* nella genesi dell'apprensione spaziale del corpo proprio e dell'oggetto. Tuttavia, la sua soluzione non coincide pienamente con l'approccio empirista, nella misura in cui non si iscrive nell'insieme delle risposte che questa tradizione ha fornito al problema dello spazio. Il debito nei confronti della riflessione di Destutt de Tracy sul senso muscolare segna, a questo riguardo, una cesura con le interpretazioni classiche del problema fornite da Locke o Berkeley. Questo fatto implica forse che gli argomenti di Biran non sono intrinsecamente innovativi? O che Biran sia stato un mero epigono della prospettiva di Tracy? Rispondere affermativamente a questa domanda rischierebbe di non rendere giustizia ai sottili argomenti biraniani sul tema dello spazio. L'identificazione di una doppia modalità del tatto rappresenta certamente un'eredità dell'*idéologie* di Tracy, ma l'utilizzo che Biran fa di questo nuovo concetto resta originale. È infatti grazie al *doppio tatto* e alla sua applicazione al problema dello spazio che si delinea l'autentico campo d'azione del pensiero biraniano. Un campo d'azione che, partendo

Maine de Biran e la percezione dello spazio, Denise Vincenti

dall'empirismo, si sposta in altre direzioni, in particolare verso la filosofia della volontà e della sfera iperorganica dello sforzo volontario. La riflessione sullo spazio può allora essere considerata come una tappa di questo percorso e come uno dei momenti che hanno permesso a Biran di convertirsi definitivamente al biranismo.

Chiasmus in chorology – encounter in the interval. A Choral Interface of Heuristic Coincidence and Transparency

Nicoletta Isar*

Abstract: This article argues for a chorological reinscription of the fathomless Platonic *chôra* in what I call the field of contemporary ‘cultural intersectionality’. It aims to define a dynamic and generative space of heuristic coincidence and transparency to address important intercultural issues or emerging tasks in the contemporary.

According to Agamben, the full meaning of chorology is revealed in the medial position (*metaxú*) of *chôra* as «three in three forms» (*tria triché*). If the *chôra* is a third genre (*genos*) and the medium (*medio*) that holds together the intelligible and the sensible, there should inevitably result a ‘fourth’ from this union, argues Agamben. This fourth has the structure of *chiasmus*. Although Agamben does not develop further the implication of the chiastic disposition in chorology, his introduction of *chiasmus* as the fourth term is crucial as rooted in the *chôra*. The term helps refine his reading of the specificity of ‘coincidence’ between the apparently split categories; it is a response to their division (*chorismos*). The mediality of the *chôra* allows Agamben to define «the thing in the medium of its knowability» and to admit that politics cannot be anything other than chorology. «True philosophy, like true politics, is a chorology».

* isar@hum.ku.dk

The contribution of this paper resides in that it takes further to explore *chiasmus* in chorology as a generative dynamic principle. It postulates that the chiastic coincidence between the intelligible and the sensible detected by Agamben could be imagined as a point of intersection that prefigures the potentiality of convergence of ideas that would bring together a world of division and create a bridge of tolerance and reconciliation. Taking further Anca Vasiliu's view of the middle point of *chiasmus* as «an encounter in the interval», this paper proposes that *chiasmus* could become the auspicious ground or interval (*metaxú*) for a chorological encounter to reveal, through the transparency/diaphaneity of its discourse, how the things are «in their own *chôra*», thus reaffirming what scholars, since Plato, problematized how to look at the ultimate vision and see the thing not in its appearance, but as «the thing itself in its own *chôra*». As it came out, our view, as well as Agamben's, joined John Sallis's view, as well as Anca Vasiliu's stand, especially when she claims that *chiasmus* can be regarded as a double event that marked once the birth of the World Soul, as well as the birth of the visible. In promoting *chiasmus* in chorology, we dedicate this encounter in the interval to the Other and Othering as fundamentally distinct, unique, and even sometimes opposing.

Keywords: *chôra*; chorology; *chiasmus*; *metaxú*; Agamben

Exposing once again the ontological-political machine of the West and its historical power with the partition of reality into essence and existence, possibility and actuality, which has led to the splitting of being into conflicting fragments, Giorgio Agamben's recent book *L'Irrealizzabile* (2022)¹ sets the floor for new questions and new situations. In point is the theory of the philosopher-king that Plato expounds in a famous passage from *Republic* Book V (473d), an issue on which Foucault and Benjamin reflected before, and that Agamben reiterates in his book as a starting point:

Unless, either philosophers become kings in our states or those, whom we now call our kings and rulers, take to the pursuit of philosophy seriously and adequately (*philosophêsôsi gnêsiôs te kai ikanôs*), and [unless] they are united in one and the same (*eis tautôn sympésê*), the political power (*dýnamis te politikê*) and philosophy [...] will not diminish the evils for the city and for the human race, and the politics itself of which we have now spoken will not be born (*phyei*), as far as it is possible, nor will it see the light of day (Rep Book V 473d).²

At stake is «the identity between *the way of being* (my emphasis) of the philosophizing subject and *the way of being* of the subject who practices politics».³ Taking Foucault's thought further, Agamben reckons that it is not simply a

¹ G. Agamben, *Irrealizzabile per una politica dell'ontologia*, Einaudi, Torino 2022.

² G. Agamben, *Irrealizzabile*, cit., p. 10.

³ M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, Seuil-Gallimard, Paris 2008, p. 274. Apud Agamben, G. Agamben, *Irrealizzabile*, cit., p. 11.

question of making philosophical knowledge coincide with political rationality: what is in question is rather *a way of being* or, more precisely for the individual who does philosophy, «a way of constituting himself as a subject on a certain way of being».⁴ In the philosopher-king paradigm from Plato's *Letter VII*, «the possibility of philosophy and that of politics coincide, "by a divine fate," in a single subject».⁵ The coincidence of the two powers, argues Agamben, is the reality and the truth of both terms for Plato. The Platonic issue came about when all political activity had become impossible in the polis, and «the possibility of philosophy coincided with the impossibility of politics».⁶ In his *Letter VII*, Plato explicitly warns against the idea that the philosopher can become the king's advisor without the king changing his way of being. As Agamben argues, philosophy must not seek to realize itself in politics: «Philosophy must not try to realize itself in politics: if it wants the two powers to coincide (*coincidano*) and the king to become a philosopher, it must, on the contrary, become *the guardian (custode) of its own unrealizability (irrealizzabilità)* each time».⁷ But how is it possible that the realization is also its negation – the resistance to its realization, to preserve its own *irrealizzabilità*? The question revolves around thinking of a reality that is not the result of realization, but an attribute of being. The Platonic issue of how philosophy can be 'realized' in politics leads Agamben to Plato's *Timaeus* and his *chôra* in the second chapter of his book suggestively entitled *The Ancient Forest. Chora Space Matter (L'antica selva. Chora Spazio Materia)*. At the end of a fine analysis, in a short

⁴ G. Agamben, *Irrealizzabile*, cit., p. 11. My translation from Italian to English throughout the whole paper.

⁵ *Ivi*, p. 12.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

sentence Agamben concludes: «True philosophy, like true politics, is a chorology».⁸

This paper takes up as a starting point Agamben's intricate analysis of chorology, especially on *chôra*'s abscond knowability and its medial position. Combining ideas from different theorists of the *chôra* and different theoretical perspectives, this paper searches to bring its contribution in creating a vocabulary to enrich the theoretical apparatus of chorology and eventually clarify some of the *aporias* that are at the heart of Platonic thinking. This article argues for a chorological reinscription of the fathomless Platonic *chôra* in what I would call the field of 'cultural intersectionality'. It aims to define a dynamic and generative space of heuristic coincidence and transparency to address important intercultural issues or emerging tasks in the contemporary that require an authentic dialogue and communication to ponder, meditate, and deliberate over the right judgement useful in legal studies. Ultimately, it aims to shape a discourse that makes human action creative and innovative, ingenious and imaginative – truly demiurgic.

1. The spurious 'knowability' of the *chôra*

I start by shortly recalling the essence of what John Sallis terms *chorology*⁹ in Plato's dialogue *Timaeus*. Chorology or chorological discourse unfolds in the dialogue from lines 48e up to 53c, which reopens the discourse of cosmogony, after the failure of the first dualist frame of a sensible cosmos based on an eternal paradigm. This

⁸ *Ivi*, p.123.

⁹ *Chorology* is Sallis' term: see J. Sallis, *Chorology. On Beginning in Plato's Timaeus*, Indiana University Press 1999, pp. 96-97.

discourse, which is a veritable Platonic *pharmakon*, names for the first time *chôra* making thus possible that «we must begin the discourse anew» (48e). Pointing out to Derrida's interpretation of Plato's shift from dualism to *chôra* as, what he calls, the 'Platonic *pharmakon*', Gregory Shaw comments: «Derrida's examination of the Platonic *pharmakon* and the *chôra* strips us of our unconscious habit to acquire discursive certitude in Platonic text».¹⁰ Speaking of *chôra* and «the beginning of all things—or their beginnings, or whatever else might seem appropriate» (48c).¹¹ *Timeaus* declares that three kinds of reality are now on stage, not two, to participate in the cosmogony. The chorological discourse refers to the deepest, most 'archaic', and most 'abysmal' part of the entire dialogue that reveals the most troublesome and obscure *eidos* engaged in the making of the cosmos. This unusual narrative of the Platonic cosmogony requires not only a shift from dualism, but also a shift from time, a time before time itself, «before the birth of heaven» (Tim. 52d), the archaic time which is for Plato the origin of time itself. As Sallis argues: «The turn back will thus be a turnout of time, not from time to eternity, but to the cosmos in a condition which neither time nor eternity has any pertinence».¹² Turning away from reason, as well as from time, one finds oneself in the middle

¹⁰ G. Shaw, *The Chôra of the Timaeus and Iamblichean Theurgy*, in «HORIZONS», 3,2, (2012), p. 108. J. Derrida, *Plato's Pharmacy*. In Dissemination Trans. Barbara Johnson, Athlone, London 1981, pp. 61-171.

¹¹ He will not speak now about it because he is undecided about what name to call it. As clarifies Timaeus in the dialogue, «there is difficulty in setting forth (Gr. δειξοδος: showing, making manifest) how things seem by the present mode of passage » (48c), apud. J. Sallis, *Chorology*, cit., p. 97.

¹² *Ivi*, p. 95.

of *chôra*'s *aporia*: *chôra* can scarcely be thought at all except through a bastard kind of reasoning (Tim. 52b).

In connection with this antinomy in the apprehension of the *chôra*, Agamben proposes in his *L'Irrealizzabile* three modalities of knowledge that pertain to each being engaged in the cosmogony. The knowability of the intelligible is not perceptible with sensation, it is *anaistheton*, while the sensible is instead perceptible with sensation (*met' aistheseos*). The third genre, «the *chôra* contracts the two modes of knowledge onto one another and perceives itself, so to speak, with an absence of sensation, or 'nonsensation', (*met' anaisthesias*)». ¹³ «The knowledge of the *chôra* is bastard» – writes Agamben – «because it experiences not an intelligible reality, nor a sensible object, but its own receptivity, it suffers its own anaesthesia (*anestesia*)». ¹⁴ As a third genre (*genos*) – as that into which it becomes (*tò d'en hoi gignetai*) – the *chôra* is fundamentally generative. It is, according to Plato's *Timaeus* (50d), in the medial position (*metaxú*) between that which becomes (*tò mén gignómenon*), and that in the likeness of which that which becomes is born (*tò d'other aphomoioúmenon phyýetai to gignómenon*). As Agamben sustains, in the «three in three forms (*tria triché*, 52d)» the full meaning of chorology is revealed. If the *chôra* is the medium (*medio*) that holds together the intelligible and the sensible, there should inevitably result a 'fourth' from this union. ¹⁵ The fourth remains so far unnamed until the antinomy is solved, when it becomes «the true figure of the cosmos». ¹⁶ Any association with temporal succession must be excluded from this reasoning. The fourth should not be

¹³ G. Agamben, *Irrealizzabile*, cit., p. 107, with reference to Tim. 52b2.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 122.

¹⁶ *Ibidem*.

understood as a «measurable chronology» (*una cronologia misurabile*), or as an «ecstatic cairology» (*un'estatica cairologia*).¹⁷ This fourth is revealed at the end of the dialogue, when the discourse will reach its *telos*, and «this cosmos has taken the living mortal and immortal together and has reached its fullness».¹⁸ Plato reveals in the figure of a «sensible god (*theos aisthetos*) the image of the intelligible, the greatest, the most beautiful and the most perfect, a single monogenital heaven» (92c).¹⁹ Wrapping up his demonstration, Agamben recalls the Socratic vision from Plato's *Republic* 516b, the passage in which the vision of the sun appears, a vision remarkably similar to the one at the end of *Timaeus*'s first discourse that opens eventually to *chôra*.²⁰ The Platonic passage in question reads: «Then finally I suppose he would be able to look upon the sun – not in its appearance (*phantásmata*) in water or in some alien abode (*edra*), but the sun itself by itself in its own place (*chôra*) – and to behold how it is» (Rep. 516b). Agamben's response to the Platonic vision of the sun is exemplary for his chorology. He states: «The sensible god is the sensible intelligible, that is to say, the thing in the middle of its knowability: the sun – the idea of the good – in its *chôra*. True philosophy, like true politics, is a chorology».²¹ Agamben's chorology propels us into a special kind of 'knowability'. It shows that in the *chôra* the intelligible and the sensible are precisely one and two.²² When we perceive neither the sensible nor the intelligible, it

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p.122-123.

¹⁹ *Ivi*, p.123.

²⁰ J. Sallis, *The Place of the Good*, in Id., *The Verge of Philosophy*, The University of Chicago Press 2009, p. 44.

²¹ G. Agamben, *Irrealizzabile*, cit., p.123.

²² *Ivi*, p. 111.

is however possible to acknowledge – but with a bastard kind of knowability with nonsensation (*'met' anaesthesias*) – «their realization, their indoctrination and their being one in the other».²³ At this point, «the intelligible and the sensible coincide (my emphasis) in some way they fall together».²⁴ This space of 'coincidence' of terms, where the intelligible and the sensible, once separated, fall together, opens up to a new interesting reading of chorology that reveals a dynamic interface of heuristic transparency. «Heuristic transparency» is an innovative term that I put forth in order to define the shifting moment of coincidence governed by the logic of *heuretics*, that is, the logic of invention developed by Gregory L. Ulmer in his book *Heuretics: The Logic of Invention*.²⁵ This vocabulary finds inspiration in Ulmer's analogy of creation in hypermedia with the art of selection and combination, imagined as a virtual staging fashioned as a collage of signifiers ordered by negotiation, intuition, and strategy.

Reflecting on the receptive disposition of the mediation in the *chôra*, the French philosopher and author of the book *Du diaphane* Anca Vasiliu makes some striking observations about its status as participative receptacle. She claims that by this vocation, the third genre, the *chôra* gives account of the image in all its dimensions and manifestations: on the one hand, as *mimesis*, as *participative* resemblance, and at the same time, as emblematic mediating (*médiateur*)

²³ *Ivi*, p. 112.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ The term 'heuretics' designates areas of *logic* devoted to discovery and *invention*, which G. L. Ulmer takes up in his book, devoting a good deal to *chora* by using its signifying potential as *chora*, *choral*, *chorus*, *coral* and presenting in Part two a dynamic definition of choreography. The Greek *heuresis* (from Ancient Greek εὕρισκω, *heuriskō*, meaning, 'I find, discover') means both invention and discovery; Latin *invenio*.

place of the difference – an immanent distinction which separates the image from the model.²⁶ She argues that the *chôra* becomes luminous, as a consequence of being a participative receptacle enforced by the inseparability and the absence of clear limits between the agent of the form and the fugitive traces that occur in the *chôra*.²⁷ As a spatial interval, or a distance yet a non-vide, *chôra* gives rise to sight (*la vue*) and to visibility (*le visible*) while it is itself properly neither sight nor visible (*ni vue ni visible*). Vasiliu claims that the ‘mediating effect’ of the *chôra* by which the sensible and its ‘aesthetic phenomenality’ are born under the realm of *mimesis* reminds one structurally of the Aristotelian definition of the *diaphane*.²⁸ While taking into account Vasiliu’s input toward a presumed diaphaneity of the *chôra*, I would like to engage further Agamben’s term «coincidence» in the cosmogony that will disclose unexpected parallels between Plato’s *chôra* and his paradigm of the philosopher king evoked at the beginning of the paper. In taking up Agamben’s term, I hope to advance as well in tracing the diaphaneity of the *chôra*, its manifestation as a transparent interface. Therefore, I should now introduce a key term, which plays an integral role in Agamben’s theory, and which is crucial for both chorology and the diaphaneity of *chôra*.

2. The Chiastic Knot of Mediality and Convergence

²⁶ A. Vasiliu, *Du diaphane. Image, Milieu, Lumière dans la Pensée Antique et Médiévale*, Vrin, Paris 1997, p. 239. My translation from French to English throughout the whole paper.

²⁷ *Ivi*, pp. 239-240

²⁸ *Ivi*, p. 240.

Agamben's reasoning is this: What keeps together the idea and the object in the *chôra* is, paradigmatically, a «pure mediality (*pura medialità*), by which the intelligible can be touched by *anestesia* and the sensible thought with a bastard reasoning».²⁹ This medial position (*metaxú*) has been clearly defined in *Tim* 50d. If, through the mediation of the third, the first two terms become one, [as in the *chôra* the intelligible and the sensible become one], it follows that this hen (*hen*) will then be a *fourth* (my emphasis) in relation to the first three, which is not named as such here.³⁰ Agamben notes that the same scheme is applied in the dialogue with reference to the creation of the World Soul, except that in this case the 'fourth' is explicitly evoked, both in the composition of the World Soul (35a), as well as in the construction of the Circles of the Same and the Different and the planetary circles (36b-d). I begin with the first passage on the composition of the World Soul:

From the mixture of the indivisible essence always identical to itself and the divisible corporeal essence, he created a third kind of being (*triton* [...] *ousías eidos*), as the middle of the other two (*ex amphoin en mésôsi*), of the nature of one and the other, and placed it in the middle between what is indivisible and what is divisible according to the bodies. And having taken these three, he merged them into a single form (*eis mían pánta idan*) (35a).

The chiastic structure of the fourth becomes even more evident in the following section (36b-d) describing the construction of the Circles of the Same and the Different. As Cornford comments in his *Platos's Cosmology*, Timaeus now

²⁹ G. Agamben, *Irrealizzabile*, cit., p.113.

³⁰ *Ivi*, p. 122.

speaks as if the Demiurge had made a long band of soul-stuff, marked off by the intervals of his scale. This he proceeds to cut lengthwise into two strips, which he puts together by their middles and bends round into two circles or rings, corresponding to the sidereal equator and the Zodiac.³¹ I will use Cornford's translation of Tim. 36b-c to highlight the explicit chiasmic disposition of the two halves of World Soul designed as the Greek letter chi (X):

This whole fabric, then, he split lengthwise into two halves; and making the two cross one another at their centers in the form of the letter X (*oion kheî*), he bent each round into a circle and joined it up, making each meet itself and the other at a point opposite to that where they had been brought into contact. He then comprehended them in the motion that is carried round uniformly in the same place, and made the one the outer, the other the inner circle. The outer movement he named the movement of the Same; the inner, the movement of the Different. The movement of the Same he caused to revolve to the right by way of the side; the movement of the Different to the left by way of the diagonal.³²

The structure of the cosmic soul shows how the Same and the Different are united, and at the same time, separated. Chiasmus is instrumental in the demiurgic project. On this note, Agamben concludes with an observation that confers a great importance to chiasmus: «In the *chora*, which offers a common place and a focus to the two principles, one must perceive, as was inevitable for a Greek ear, a reference and

³¹ F. M. Cornford, *Plato's Cosmology*. The *Timaeus* of Plato, Hackett Publishing Company 1997, p. 72.

³² *Ivi*, p. 73.

a response to their division (*chorismos*). The *chôra* has, in this sense, the structure of a chiasmus (*la struttura di un chiasma*)». ³³ Plato describes the stuff out of which the cosmic soul is made as a sort of fabric or a veil, interwoven from the centre everywhere, which chiastically unites and at the same time divides the intelligible and the sensible. The lines of the equator and the ecliptic symbolize the cosmic Soul, crossing each other to form the Greek letter chi. Once the chiastic veil is spread over the universe, the 'true cosmos' is revealed. Then it becomes a 'blessed god'. ³⁴

When the whole fabric of the soul had been finished to its maker's mind, he next began to fashion within the soul all that is bodily, and brought the two together, fitting them centre to centre. And the soul, being everywhere inwoven (*diaplakeisa*) from the centre to the outmost heaven and enveloping the heaven all round on the outside, revolving within its own limit, made a divine beginning of ceaseless and intelligent life for all time. (36d-e)

But the cosmic soul was created even before the creation of the body as «the best of things created» since it partakes of reason and harmony and is made by the best of intellectual and everlasting nature, «the one and only existing thing which has the property of acquiring thought is soul» (46d). A closer look into the passage *Tim.* 36b6 sq., which deals specifically with the project designed by the demiurge to accomplish the structure of the world to come, will help us

³³ G. Agamben, *Irrealizzabile*, cit., p. 111.

³⁴ «And in the centre he put the soul, which he diffused throughout the body, making it also to be the exterior environment of it; and he made the universe a circle moving in a circle [...] he created the world a blessed god» (*Tim.* 34b).

understand this coming to being of the cosmos and the relation with the *chôra*. The chiasmic disposition of the Soul was designed to 'embrace the body of the world', which existed already in the *chôra* – the receptacle of generation. This mental demiurgic project of the universe «initiated a divine beginning of unceasing, intelligent life for all time» (Tim. 36 e4) manifests as a descent from the intelligible paradigm toward the corporeal framework of the Soul of the World.³⁵ The Chi band turns its shape into an orbital sphere making the transit from a plane to a volumetric dimension – the sphere originating in the X.³⁶ But as Velásquez argues, this should not be read as a mere inscription of a rectangle in a circumference, but rather as «educing a sphere from a figure 'similar to a Chi' (*oion chei*)».³⁷ With this linguistic nuance of the term *educing* or deducing the form, something latent emerges, the manifestation of the demiurgic design. The 'new geometric creature', «a sphere caused to revolve about its axis» is achieved according to a *modo geometrico*,³⁸ ready to exhibit its independent existence separated from the demiurgic immanence, and join the body of the world «centre to centre» (*mésôn mésê*) (Tim. 36e 1).³⁹ The perfection of the project can be contemplated in the perichoretic intertwining of its parts: «In virtue of this reasoning, when he (demiurge) framed the universe, he fashioned reason within soul and soul within body, to the end that the work he accomplished might be by nature as excellent and perfect as possible»

³⁵ O. Velásquez, *The X of The Universe (Timaeus 36b6 sq.)*, in C. Santini, L. Zurli, L. Cardinali (eds), *Concentus ex Dissonis: Scritti in onore di Aldo Setaioli*, Tomo II Università Degli Studi di Perugia 2006, pp. 751-757, note 24.

³⁶ *Ivi*, p. 7.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 10.

³⁹ *Ivi*, p. 8.

(Tim. 30b, Cornford's translation). Now the cosmos has come into being, as *Timaeus* put it, «a generated shrine for the everlasting gods» (Tim. 37 c).

This paradigmatic vision of the chiasmus is a powerful form of thought and structure of the cosmos in old cosmologies. In his Fragment 51 Heraclitus describes how the cosmos is centred on the unity of opposites allowing oppositions to be bound in unity. The opposites are linked together into pairs of parallel and inverted oppositions, which manifest them as an inverted unity. The result is «that what is in opposition is in concert, and from things that differ comes the most beautiful harmony».⁴⁰ The unity and the totality of the universe are made of chiastic reversals. Plato's text shows the same principle at work in the two spheres of Sameness and Difference revolving in opposite directions.⁴¹ The Fathers of the Church recognized the Christian cross in the cosmic structure of the pagan universe emerging through the chiastic agency. The cross was the symbol by which the universe has been reconfigured in Byzantine theology.⁴² According to Philo, the Creator impressed the Logos as his divine seal upon the cosmos (*De somniis*, 6 III, 266). The cross of His sacrifice sealed the world (Philo, *De somniis* II, 6). It marked the whole world, both its length and breadth and height and depth, as the Son of God was also crucified in these dimensions.⁴³ Justin the Martyr even believed that what

⁴⁰ K. Freeman, *Ancilla to the Pre-Socratic Philosophers*, Cambridge University Press 1983, p. 25.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² N. Isar, *The Dance of Adam: Reconstructing the Byzantine XOPOS*, in «Byzantinoslavica» LXI (2001), pp. 179-204.

⁴³ Irenaeus, *Demonstration* (34 p. 69f) is referring to Plato, perhaps via Justin the Martyr. See G. Q. Reijnders, *The Terminology of the Holy Cross in Early Christian Literature*, Dekker & Van de Vegt N. V. Nijmegen 1965, p. 196.

Plato meant, when he said that the Demiurge placed Him (the cosmic Soul) in the form of the letter Chi (*echíasen autón*) in the universe,⁴⁴ it was the Son of God. This vision, shared both by the Platonic cosmology and the Byzantine theology (with the addition of the biblical dimension), is a paradigm of sacred space generated by chiasmus.⁴⁵

An outstanding and most relevant case of chiastic intersection and coincidence of powers is revealed in the Byzantine sovereignty's inherently religious character, and the characterization of the emperor's role in religious affairs as caesaropapism. In his book, *Empereur et prêtre: Etude sur le césaropapisme byzantine* (1996), whose title echoes the Byzantine Emperor Leo III (717-41) own remark («Am I not both emperor and priest?»), French historian Gilbert Dagron has demonstrated that the study of power in Byzantium must focus on its unity, rather than on some artificial distinction between church and the state. Byzantine sovereign power was based less on ideas and more upon models, not (only) from the Hellenistic or Roman worlds, but from those provided by such images of royal priest and priestly king as the enigmatic priest-king of Salem (Jerusalem) Melchizedek or the Hebrew David. The mission of Christ on earth did not bring the division between the sacred and secular power but assured its coincidence and unification in the image of Christ's power that should recreate an elaborate construction of the *emperor's priestly status* (my emphasis) within the Christian empire as an idealized Davidic regime reflected both in ceremonial and imagery. As Dagron has shown, the

⁴⁴ G. Q. Reijnders, *The Terminology of the Holy Cross in Early Christian Literature*, cit., p. 195, note 8.

⁴⁵ N. Isar, *Chorography (Chôra, Chôros, Chorós) – A performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium*, in *Hierotopy: Studies in the Making of Sacred Space*, Moscow 2005.

notion of 'legitimate power' did not involve limiting absolute power by constitutional rules, but rather «by taming it, disciplining, rationalizing, and moralizing the violence in which it originated».⁴⁶ From this perspective, the emperor was supposed to embody in himself an image of God offered for the imitation of men; «he should be governed by the laws of God so as to be able to govern his subjects legitimately».⁴⁷ In this respect, the emperor should see himself as a companion of men in the 'earthling' (*syndoulos*),⁴⁸ that is, made of the same dust as all the mortals symbolically suggested in the pouch filled with earth (the *akakia*) with which he was portrayed in imagery to remind him of the human mortal condition.⁴⁹ In the Roman and Byzantine period, this mirror was closer to the spiritual exercises used by the Stoics.⁵⁰ Dagron has eloquently testified in his book the Byzantine inability to separate the concept of 'church' from that of 'emperor', affirmed, as late as in 1393, in Patriarch Antonios IV's scolding of the Muscovite rulers for their attempt to make that separation. As Marie-José Mondzain so astutely observed, the Byzantine Church knew how to support and defend an uninterrupted alliance of sovereign and sacred offices with economic offices.⁵¹ After the iconoclastic crisis, the Church based itself on the principle

⁴⁶ G. Dagron, *Emperor and Priest. The Imperial Office in Byzantium*, Cambridge University Press 2003, p. 17.

⁴⁷ *Ivi*, p. 18.

⁴⁸ *Syndoulos* is, according to Strong's Greek Lexikon, a fellow servant, one who serves the same master with another; the associate of a servant (or slave); one who with others serves (ministers to) a king.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ P. Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris 1981, especially pp. 13-74. Apud, G. Dagron, *Emperor and Priest*, cit., p. 18.

⁵¹ M.-J. Mondzain, *Iconic Space and the Rule of Lands*, in «Hypatia», 15, 4 (2000), p. 71.

of *diarchy* – a shared temporal power with the emperor and a symbolic hegemony of the Church assuming the power of God on earth. The iconophile Church and the imperial power achieved the realization and the transparent coincidence reflected in specific signs of power. The role of the icon was in this sense foundational.⁵² The icon played the role of the interface of heuristic transparency. It was the icon, which provided the generating and generative principle towards this transition leading to an invasion of profane space by an instance of (sacred) power.⁵³ Iconic economy, allowed this practice of sharing and delegation of power. An exorbitant representational apparatus (*dispositive*) of *iconocracy* has been created in which emperors and empresses appear in the sacred image accompanied by Christ, the Virgin and the saints.⁵⁴ The intelligible was intermingling with the visible world in what has been called, ‘the empire of gaze’,⁵⁵ an *iconocracy* defined by a ‘reality’ constituted by virtue of an extraordinary treatment of the space,⁵⁶ which I call *chôra* space. «The theocracy of the visible becomes the key to all authority – a doctrine, both speculative and strategic, of exchanged looks and imposed visions».⁵⁷ It is interesting to note that by contrast, the concept of the emperor *mimetes tou théou* promoted by the iconoclast council intended to counteract the principle of *diarchy* of the iconodules that is the sharing of power with the Church, which was impossible to accept for the iconoclast emperor. As Mondzain argues, the iconoclast emperor wanted to become the absolute

⁵² M.-J. Mondzain, *Iconic Space and the Rule of Lands*, cit., p. 62.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ivi*, p. 65.

⁵⁵ *Ivi*, p. 59.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ivi*, p. 71.

master of the political, juridical, administrative, and military representation, and the only practitioner of the earthly *mimesis*.⁵⁸ The consistency of the Byzantine culture allows us to compare the disposition of the sacred space, sacred image and sacred text with typology, both typology and chiasmus being structured around a center.⁵⁹ Iconic vision, being and typology appears thus to be similarly structured, as a chiasmus. They were structured around the mid-point of a conical helix (the Incarnation), the moment when prophecy becomes revelation.⁶⁰ The sacred space thus created is a chiasmus in action. Its movement defined as *perichoresis* creates the dwelling space of the *chôra*, which permeates the whole creation, and it is reciprocated.

Yet chiasmus has continued to challenge one of the greatest thinkers of contemporary thought, like Paul de Man and Jacques Derrida, reputed for his systematic deconstruction of the totality. In Derrida's *Archeology of the Frivolous*, «the chiasm folds itself with a supplementary flexion»,⁶¹ a supplementary fold, which is «neither constitutive nor simply disruptive of totality».⁶² The double movement that constitutes and deconstitutes the totality 'merely' shows it to its 'proper' place.⁶³ As a form of thought embedded in the imaginary, chiasmus may possibly show

⁵⁸ *Ivi*, p. 70.

⁵⁹ C. Lock, *Some Words after Chiasmus, afterword*, in J. Breck, *The Shape of Biblical Language*, Crestwood, N.Y.: St. Vladimir's Seminary Press 1994, p. 362.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ J. Derrida, *Archeology of the Frivolous*, trans. John P. Leavy, Pittsburg: Duquesne University Press 1980, p. 134.

⁶² R. Gasché, *Introduction to Andrzej Warminski, readings in interpretation. Hölderlin, Hegel, Heidegger*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, p. xix.

⁶³ *Ibidem*.

once again its relevance in the contemporary – especially in our times of crisis facing severe challenges – as a strategy for convergence of ideas, and for an encounter between pluralities within a large intercultural chorological frame.

3. Encounter in the Interval – Tracing the Diaphaneity in the *chôra*

The medial position of the *chôra* proved to be crucial for Agamben in approaching the question of the possible, and its stakes in resisting realization. As he argues, the *chora* offers a common place and a focus to the two principles engaged in cosmogony, and inevitably, a response to their division (*chorismos*). In this sense, he claims, the *chôra* has the structure of a chiasmus.⁶⁴ Although Agamben does not develop further the implication of the chiasmic disposition of the terms for his own theory, his introduction of chiasmus as the fourth term in the discussion is crucial as a term rooted in the *chôra*. I would like to explore further the nature of chiasmus and its instrumentality in chorology; how this (inter)mediality could be retrieved? The medial nature of the *chôra* has been already presented in the Platonic dialogue, endowing it with an aesthetic value and the vocation of the ‘bond’, ‘cord’ or ‘fettters’ (Greek *desmon*) that unites the other two terms in creation. It reads: «For two elements to be together in a beautiful way, it is not possible that there is not a third (*tritou koris*): for it is necessary that in the middle (*en mesoi*) of them a bond (*desmon*) be produced that holds them together» (Tim 31b). I postulate that the chiasmic coincidence between the intelligible and the sensible detected by

⁶⁴ G. Agamben, *Irrealizzabile*, cit., p. 111.

Agamben could be imagined as a point of intersection and, I argue, as a transparent interval or interface in the chiasmus between Being and Becoming. Anca Vasiliu imagined the middle point of the figure of chiasmus or the center of the letter X (chi) as «an encounter in the interval»,⁶⁵ underlining the medial character of the *chôra*. She writes: «The third kind (that is, that into which it becomes, *to d'en hoi gignetai*) is in a median position with respect to the other two kinds: that which becomes (*tò mén gignómenon*), and that in the likeness of which that which becomes is born (*tò d'other aphomoioúmenon phyýetai to gignómenon*) (Tim 50c7-d2)». ⁶⁶ Vasiliu claims that chiasmus can be regarded as a double event that marks at once the birth of the World Soul, and the birth of the visible.⁶⁷ The birth of the visible refers to the emergence of the cosmos as pure visibility, where the condition of visibility is light that acts upon the medium, according to Aristotle's theory of the *diaphane* that Vasiliu closely follows in her book. This idea is almost an aphorism in Aristotle's *Peri Psyche* or *De anima* (On the Soul): «There is, to be sure, the diaphane (*esti dê ti diaphanès*)» (*De anima*, 418b, 4). «Light is the actuality of this transparency as transparency/the act (*Enérgeia*) of operation of the *diaphane* as *diaphane* *Phôs dé estin hé toútou enérgeia tou diaphanous hé diaphanés* (Aristotle, *De anima* 418b 9-10)». What makes it what it is, is light, its own act that is *Enérgeia*. Vasiliu's concept of the interval, which I want to take further, is entirely consistent with Agamben's objectless mediality of the *chôra* that knows only its own receptivity, its proper *anestesia*.⁶⁸ Pure mediality without an object (and no

⁶⁵ A. Vasiliu, *Du diaphane*, cit., p. 225.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 231-232

⁶⁷ *Ivi*, p. 225.

⁶⁸ G. Agamben, *Irrealizzbaile*, cit., p. 107.

opacity), entitles us to address the mediality of the *chôra* in terms of transparency or diaphaneity in the chiasmic interval of the chorology. Yet the two events to which Vasiliu refers, although so strikingly similar, are distinct beyond any metaphorical move. We find ourselves facing the same question Sallis confronted when he inquired into the vision of the sun in Rep. 516b. He questioned the possibility of translating the vision of the perceptible (the sun) over into the intellection or hyperintellection of the good (the *chôra*). He asked: What happens to the *chôra* in this translation? Can there be a metaphorizing of the *chôra*? What kind of translation could make this reading possible? We seem to be circling around the same questions and ask again: how is the *chôra* to be perceived? «The *chôra* is to be apprehended in a dream. Or as in a dream».⁶⁹ But dream and dreaming is problematic, as in the dream one is caught up with images without distinguishing them from the original, which leaves us for the moment without any proper answer as yet.⁷⁰ The objectless receptivity of the *chôra* knows only the pure power of knowability that dream can accommodate – «*una pura potenza di conoscere, una pura conoscibilità*».⁷¹

What is important in *Timaeus*, argues Agamben, is the mode in which we know the *chôra*, and this is what Agamben provides, a modal ontology, which intends being in its 'how', which is always «a medial ontology» (Agamben 2014, p. 215).⁷² Drawing on the analogies between *Timaeus* and the

⁶⁹ J. Sallis, *Daydream*, in «Revue Internationale de Philosophie», 52, 205 (1998), p. 406.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 407-408.

⁷¹ G. Agamben, *Irrealizzabile*, cit., p. 107.

⁷² L. Pezzoli, *La potenza di Agamben L'irrealizzabile. Per una politica dell'ontologia di Giorgio Agamben*, Book review, in «Fata Morgana web», 21 feb. 2022.

Platonic tradition of Oxford and Cambridge (Henry More, Isaak Newton), Agamben affirms in his fourth chapter *Sensorium Dei* that the reality of this space of infinite extension has an affinity with the *chôra*, but is not something that we can know by the free exercise of the faculty of thinking or imagining. Rather, this is something we cannot « not to imagine» (*disimmaginare*).⁷³ What is the status of imagination that would correspond to a «non-power not to imagine » (*un non potere non immaginare*)? Here, answers Agamben, imagination and thought follow the bastard reasoning of the *chôra* perceived «with nonsensation (*con un'anestesia*) (*met'anaistestas*)».⁷⁴ Imagination and thought do not practically perceive an external object, but their own inability to stop imagining, before or in the absence of bodies or entities to perceive.⁷⁵ The imagination that cannot free itself from imagination, says Agamben, «imagines Space, imagines a pure opening» – «an *infinite extension* that surrounds finite matter on all sides».⁷⁶ Like the *chôra*, this opening is not a thing, but «a pure emanative effect of existence», «the pure donation of the world as a sensible God».⁷⁷ To a space which is pure self-affection of substance corresponds a «not being able to unimagine» (*un non poter disimmaginare*) which is a « pure self-affection of imagination».⁷⁸ As Agamben has all the way advocated, the

⁷³ G. Agamben, *Irrealizzabile*, cit., p. 142. Agamben cites More arguing that «we cannot in our imagination unimagine space because it is this "inevitable imagination of the necessity of infinite space"».

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ivi*, p. 142, citing H. More, *Enchiridion Metaphysicum sive de rebus incorporeis per H. More Cantabrigiensem*, E. Flesher, Londres 1671, p. 43.

⁷⁷ G. Agamben, *Irrealizzabile*, cit., p. 142.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 142-143.

paradigm that holds together the idea and the sensible thing in the *chôra* is pure mediality. In this interval, the intelligible is touched by *anestesia* and the sensible thought by a bastard reasoning. It is this mediality, this pure knowability, whether intelligible or sensible, that the *chora* is about.⁷⁹ This is not a question of the relationship between two entities of the world, between a knowing subject and a known object, but between an entity, and what could be called, *spatium da patere*, an opening.⁸⁰ This openness is itself not a substance but a pure modality (*un puro modo*), not a *quid* or a what, but simply a *how*.⁸¹ Could we speak of the diaphaneity of the *chôra* as pure modality of its manifestation? This is to say, to speak of the manifestation of the chorological diaphaneity of the coincidence of impossibilities.

Here, I take Marie-José Mondzain's view of image traced back to the historical ground where the image was constituted as a question both philosophical and political.⁸² She argues that image, in its Greek form as *eikon*, designated for Plato and the Church Fathers a *mode* of appearance in the field of the visible, not a thing properly, because *eikon* in Greek is analogous to the verbal form of the present participle.⁸³ This is because, Mondzain argues, Greek distinguishes the status of the thing from the action that brings it to existence. Thus, *eikon* is a verbal derivation in the feminine and active form of the present participle, its literal translation being seeming, it belongs to the regime of

⁷⁹ *Ivi*, p. 113.

⁸⁰ *Ivi*, p. 147.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² M.-J. Mondzain, *Image, subject, power: interview with Marie-José Mondzain*. Translated by Briankle G. Chang & Nefeli Forni Zervoudaki, in «Inter-Asia Cultural Studies», 22,1 (2021), p. 88.

⁸³ *Ibidem*.

semblance. Likewise, *poiésis* is the action that brings the thing to existence, it is the gesture of creating; *poiéma* is the poem.⁸⁴ Although Platonism rejected the images, in *Timaeus*, the image serves in the cosmological vision of the world, because this semblance poses an ontological problem to philosophy. As a relation, *eikon* expresses its mode of being as a being of «in-between». At the end of his dialogue (*Tim* 92c), Plato reveals the accomplishment of the discourse and the cosmogony, when a vision is disclosed: «this cosmos has taken the living mortal and immortal together and has reached its fullness».⁸⁵ Plato reveals it in the figure of «a sensible god (*theos aisthetos*) the image of the intelligible, the greatest, the most beautiful and the most perfect, a single monogenital heaven» (92c).⁸⁶ Finally, the passage from *Rep* 516b evoking the ascent of the liberated prisoner who can at last turn his vision upward to the diurnal heaven to look upon the sun itself – a vision strikingly similar to the one at the end of *Timaeus*' first discourse as if closing philosophy, but which instead opens towards the *chôra*.⁸⁷ This vision is not only the most intriguing perspective in the cosmic drama,⁸⁸ but it is the most tempting in our quest to unveil the diaphaneity of the *chôra*. Sallis clarifies that only in its *chôra* does the sun come to be beheld properly, as itself and by itself.⁸⁹ When one no longer sees its phantoms, then one could properly see the sun – it is then that one could see it in its own *chôra*. At this moment, the truth is revealed, albeit not as an image (a sensible thing), but as truth itself in its own place (cf. *Rep*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ G. Agamben, *Irrealizzabile*, cit., p. 123.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ J. Sallis, *The Place of the Good*, cit., p. 44.

⁸⁸ J. Sallis, *Daydream*, cit., p. 404.

⁸⁹ *Ivi*, p. 405.

533a). This ultimate vision is nothing else than the *chôra* in which the paradigm breaks, at once revealing and concealing the epiphanic vision. We could perhaps evoke here the icon as symptomatic, or better say, the Greek word for icon, *eikon*, that is, «the first born of the supreme source of light, [by which] images animate the things we see».⁹⁰ This is a kind of «crack in being», a locus that marks the unreality of presence.⁹¹ Similarly, Jean-Luc Nancy sees the pure image as «an earthquake in being» that opens the chasm of presence, in which «being is torn away from being». In this appearing, «it is the image that tears away itself».⁹² Looking at the last things might be possible but only for a momentary glance, just as one would look at the sun, since it deflects vision and temporarily injects blindness to it.⁹³ At this moment, truth is revealed, albeit not as a thing, neither as a clear image, but in its diaphaneity, the truth itself in its own place (*Rep.* 533a).

I propose the reading of this dazzling vision as a moment of diaphaneity of the *chôra*, a vision of ‘coincidence’ and self-abolition that reveals and hides at the same time. Touching upon the *diaphane* in Plato’s *Timaeus*, Vasiliu terms it as «the effective transparency» of the invisible vision; the paradox of similitude which renders in fact – in the limit case of identity – all the vision impossible.⁹⁴ She perceives it

⁹⁰ M.-J. Mondzain, *Image, subject, power: interview with Marie-José Mondzain*, cit., p. 84.

⁹¹ M.-J. Mondzain, *What is an Image?: An Interview with Marie-José Mondzain*. Translated by Briankle G. Chang, in «Inter-Asia Cultural Studies», 20, 3, (2019), p. 484. Marie-José Mondzain, *Image, subject, power*, cit., p. 84.

⁹² J.-L. Nancy, *The Ground of Image*, Fordham University Press 2005, pp. 25-26. Apud. M.-J. Mondzain, *Image, subject, power*, cit., p. 98.

⁹³ J. Sallis, *The Place of the Good*, cit., p. 51.

⁹⁴ A. Vasiliu, *Du diaphane*, cit. p. 239.

as the effect of mediation (*l'effet médiateur*) of the third genre.⁹⁵ Furthermore, she argues that due to its participatory status as a receptacle lacking a clear boundary that would delimit the agent of form and the fugitive traces that traverse it, *chôra* becomes luminous (*lumineuse*).⁹⁶ Its luminous nature endures, «as if to consecrate in this way the inexplicable participation of the third genre in the intelligible which determines it».⁹⁷ This interval within the *chôra* in which the sensible and its aesthetic phenomenality evolve, reminds her structurally of the *diaphane* as Aristotle defines.⁹⁸ I cannot disagree with Vasiliu's assertion. What does one see or sense while glancing at such scarce vision? The answer could be grasped in the term itself, «scarce», proposed by Sallis, which translates the Greek adverb *mógis* used by Plato to describe the perception that requires «toil and trouble».⁹⁹ Looking at the last things might be thus a troublesome affair. At this point, the soul is at a loss (*aporeô*), thrown into *aporia*.¹⁰⁰ Reflecting on those who go over to the opposite perception, Socrates describes them in such a way as if, for them, «the perception doesn't reveal one thing any more than its opposite» (*Rep.* 523c). Sensation, like language, is at loss. One moves decisively beyond senses. Agamben's term «nonsensation» (*met'anaistesiás*) seems here appropriate.

For a hypothetical staging of chorology, I am inspired by a line from Plato's *Republic* (518c). Plato states that to reach «the brightest region of being» (*tou ontos tó*

⁹⁵ *Ivi*, p. 240.

⁹⁶ *Ivi*, pp. 239-240.

⁹⁷ *Ivi*, p. 239.

⁹⁸ *Ivi*, p. 240.

⁹⁹ J. Sallis, *The Place of the Good*, cit. p. 46.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 49.

phanótaton (518c), which we have just grasped in the luminous *chôra*), it is necessary to acquire, what he calls, the «art of shifting (*tês periagôgês téchne*) or conversion of the soul» (518d). The ancient dramatic tradition provides the analogy of the scenographic device «like the scene-shifting periaet (*periaktéon*)¹⁰¹ in the theatre»¹⁰² (518c). Following Plato's line of thinking, this would mean that to attain the ultimate vision one must first possess the skill of performing the scene-shifting *periaet*, that is, the art of the conversion of the soul. Therefore, I ask. If the greatest knowledge is not properly the knowledge of something but a pure 'knowability', as Agamben advised us all through this analysis, we may perhaps include this tropism of the soul in the range of pure knowability? A hidden knowledge though, enacting the conversion of the soul, a form of manifestation and revelation in the *chôra* – una *choreographia*.¹⁰³ Is it perhaps why Gregory Nyssa (echoing Plotinus) once stated: God makes a person dizzy (that is, subject to vertigo (*iliggos*)? Overcome with dizziness, one finds oneself stumbling all over the place because one's mind cannot lay hold of that reality.

¹⁰¹ *Periaktéon* is probably a reference to the *periaktoi* or triangular prisms on each side of the stage. They revolved on an axis and had different scenes painted on their three faces. Cf. O. Navarre in Daremberg-Saglio s.v. Machine, p. 1469.

¹⁰² «Even so this organ of knowledge must be turned around from the world of becoming together with the entire soul, like the scene-shifting periaet in the theatre, until the soul is able to endure the contemplation of essence and the brightest region of being» (518c).

¹⁰³ G. Agamben, *Irrealizzabile*, cit., p. 126.

4. Chorological Encounter as Enactment: Between Hermetism, Initiatory Dream, and *mundus imaginabilis*

Reaching this point in the analysis it becomes inevitable and perhaps imperative to add few thoughts to the clarification of the abscond 'reality' of the chorological staging that made *chôra* appear as a place full of paradoxes and aporias. Agamben challenged the very phenomenological faculty and imagination with his notion *un pote de disimmaginare*. I further attempt a brief historical review of its enactments in hermetism, initiatory dream that leads us to a contemporary vision of chorology as *mundus imaginabilis*. As L. Landrum stated in her article *Chôra before Plato: Architecture, Drama and Receptivity*, our crucial and timely task remains to re-engaging the basic troubled grounds of the *chôra* in its full geopolitical, cultural, legal and mythopoetic scopes.¹⁰⁴ We need to show not only the origins of Plato's notion of the *chôra*, but also how chorology remains relevant today as a space of mediality for an encounter in the interval.

I will start the brief note of chorological forms of enactment with the opening words of Derrida's *Tense* where citing himself, Derrida calls upon us: «Let us imagine. Let us imagine that we are dreaming».¹⁰⁵ This is to say, we are imagining that we are dreaming. It is what Plato himself says of *chôra* that we perceive it as in a dream (Tim. 52b-c). «The

¹⁰⁴ L. Landrum, *Chôra before Plato: Architecture, Drama and Receptivity*, in A. Pérez-Gómez, S. Parcell (eds), *Chora 7: Intervals in the Philosophy of Architecture*, McGill-Queen's University Press, Montreal and Kingston 2016, p. 345.

¹⁰⁵ J. Derrida, *Tense*, trans. D.F. Krell, in K. Maly (ed.), *The Path of Archaic Thinking: Unfolding the Work of John Sallis*, University of New York Press, Albany State 1995, p. 73.

chôra is to be apprehended in a dream. Or, as in a dream». ¹⁰⁶ Derrida notes that this apprehension linked to a dream, is exposed to two contrary effects: it «could just as well deprive it of lucidity as confer upon it a power of divination». ¹⁰⁷ As Sallis notes, the reference to the dream comes in a passage at the center of the *Timaeus*, the passage in which the third kind finally is called *chôra*. He calls this passage (Tim. 52a-d) *chorology*. ¹⁰⁸ It is where *Timaeus* tells that the *chôra* is «to be apprehended with nonsensation [*met' anaisthêsas*], by a sort of bastard reckoning [*logismô tini nóthô*]]» (Tim. 52b). In a dream we are deprived of lucidity, ¹⁰⁹ «[b]ut in the dream something is received, as if conferred by power of divination». ¹¹⁰ Later in the dialogue, points out Sallis, ¹¹¹ *Timaeus* speaks of the liver as a kind of reproduction of the *chôra* within the human body. The power of thought is reflected as in the mirror on the smooth and bright surface of the liver receiving visual impressions (Tim. 71b). But there is a part of the soul planted around the liver occupied with divination (71d), and the organ of divination might in some degree lay hold on truth (71e). The gift of divination [*manteía*], since it does not partake of *lógos* and *phrónêsis* (Tim. 71d), is given only when one's intellect fettered in sleep or distraught by disease or by divine inspiration.

The association between dream, imagination, and divination must be read as modes of overcoming the 'illegitimate' kind of reasoning in the myth of creation of the world and of mankind, which has been seriously taken by the

¹⁰⁶ J. Sallis, *Daydream*, cit., p. 406.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 406, referring to Derrida, *Khora*, 17.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 407.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 408.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 409.

¹¹¹ *Ibidem*.

later Platonists in their rituals to embody the gods. Sallis' reference to the Platonic replication of the *chôra* in the human body may be read from this perspective. The demiurgy that the Neoplatonists called *theurgy* was the embodiment of *manteia*, carrying on the older rites of the Egyptian priests in which not thinking, but the catharsis of not-knowing, was praised and performed. The contribution of John Sallis to rediscover a more authentic reading of *Timaeus* is invaluable. In his essay *The Chôra of the Timaeus and Iamblichean Theurgy*, Gregory Shaw points out to « the initiatory role » that the *chôra* plays in Sallis' chorology. He highlights «the Egyptian dimension of Platonism, the non-discursive and paradoxical—even hieratic—source in which the tradition is rooted». ¹¹² As Shaw argues, John Sallis leads us back to the abyss and paradox of the *chôra* and even if he does not explore its mystagogic appropriation of the Neoplatonists Platonists, «he moves in a theurgic direction by suggesting that the *chôra* might be better imagined as activity than as place». ¹¹³

[S]uppose the *chôra* of the *Timaeus* were not taken simply as the place where all sensible things are and must be in order to be at all [. . .]. Suppose, then, that one were to distinguish the *chôra* from place [*topos*] by *thinking of it as an instituting operation*, as the operation by which something like a place would first open up; in this guise it would be a happening, an occurrence, not something done, for instance, by a subject. ¹¹⁴

¹¹² G. Shaw, *The Chôra of the Timaeus and Iamblichean Theurgy*, cit., p. 109.

¹¹³ *Ivi*, p. 112.

¹¹⁴ J. Sallis, *Last Words: Generosity and Reserve*, cit., p. 107 (Shaw's italics).

As Gregory Shaw points out in his text on *chôra* and Iamblicus's theurgy,¹¹⁵ Plato's *Timaeus* provided for the Neoplatonists the cosmological and mythical frame in which they could contain their paradoxes and became gods.¹¹⁶ Theurgy was a divine activity that «imitates the nature of the universe and the demiurgic power of the gods».¹¹⁷ As Shaw states: «The will of the gods is to reveal themselves (*ekphainesthai*) in human soul [...] to appear bodily [...] in the pure and faultless lives of souls».¹¹⁸ As a hieratic discipline, theurgy was an initiatory institution, an act of initiation and a practice to build a subtle body and a pure soul, a spherical and luminous vehicle capable to receive the demiurge. It was the art of learning to discover the *chôra* hidden in oneself. The aim and the strive (*pothos*) of man was to participate in what Sallis calls the « instituting operation » of the *chôra*, revealing in oneself the creative powers of the demiurge. to make one's own body a receptacle of the divine in one's own soul, eventually to embody the gods – to become receptacle (*chôra*) of the gods, to embody them demiurgically. The Neoplatonist Denys the Areopagite, one of the founders of Byzantine liturgy, has shown in his *Ecclesiastical Hierarchy*, conceived as a theurgic operation, how the shadowed and unshaped minds are filled with the divine light to reach

¹¹⁵ The word *theourgia* is a Greek word coined in the circles that produced the Chaldean Oracles at the end of the second century AD. It was also a practice in relation with the divine, and an ontological mode of being cultivated among some circles of Platonists and Neoplatonists in which union with the Demiurge was the goal.

¹¹⁶ G. Shaw, *The Chôra of the Timaeus and Iamblichean Theurgy*, cit., p. 106.

¹¹⁷ Iamblicus DM 249.11-250.1, apud. G. Shaw, *The Chôra of the Timaeus and Iamblichean Theurgy*, cit., p. 118, note 68.

¹¹⁸ Iamblichus, *De anima* 54.20-26, apud. G. Shaw, *The Chôra of the Timaeus and Iamblichean Theurgy*, cit., p. 105.

theosis (deification), and man is delivered in the dwelling place of the soul (*psyches oikêterion*) (*Ecclesiastical Hierarchy* 11. 441B). To become temples of god means to become receptacles of the divine, the receptacles (*hupodochê*) of the *chôra* that is the prime matrix (*ekmageion*) out of which the universe was created. All these initiatory practices engaging the chorology are consistent with *Timaeus*' view of the *chôra* as a hospitable interstice where she receives within itself the species of the sensible, as well as participates in the intelligible in the most impermeable (*aporotata*) and impregnable (*dysalototaton*) way (51a-b). As a «realm of between or *metaxy*», the soul has the function of connecting «the human with the non-human world or, in the terms of the later Heidegger, to integrate earth and sky, the gods and mortals». ¹¹⁹

Concluding remarks

This paper set in dialogue John Sallis's chorology and Giorgio Agamben's latest research engaging the Platonic *chôra* in his book *Irrealizzabile*, with the aim to discard a ground that would be auspicious for a chorological encounter in what I call 'cultural intersectionality', and possibly in legal chorology. At the end of this inquiry into the chiasmic chorology, few ideas and principles came out with clarity. Chorology allows Agamben to identify a place where the intelligible and the sensible coincide, an interface of heuristic transparency that reflects on the possibility of coincidence of such split terms, as philosophy and politics, potentiality and act. Agamben admits that the politics [...] cannot be anything

¹¹⁹ R. Avens, *Heidegger and Archetypal Psychology*, in «International Philosophical Quarterly», 22 (1982), p.185.

other than a chorology.¹²⁰ The coincidence of terms points back to Plato's philosopher-king paradigm exposed in his *Letter VII*, where a coincidence between philosophy and politics takes place in a time of crisis. Based on the ontological argument of the existence of God, the terms come to coincide: «the possibility of philosophy and that of politics coincide, "by a divine fate", in a single subject».¹²¹ This paper brings along a comparative example of coincidence of powers occurred in the history of the Byzantine culture after the iconoclastic crisis, in which the Church performs an uninterrupted alliance of sovereign and sacred offices with economic offices.¹²² The shared temporal power of the emperor and the symbolic hegemony of the Church assuming the power of God on earth is established on the principle of *diarchy*, sustained by an exorbitant representational apparatus (*dispositive*) defined by Mondzain as *iconocracy*. Properly, this *iconocracy* was a «theocracy of the visible» in which the intelligible intermingles with the visible world in a kind of «empire of gaze»,¹²³ and projects a 'reality' constituted by a sophisticated treatment of the space that creates a hieratic chorological society. Drawing its model from Plato's *Timaeus*¹²⁴ that puts the cosmology in the service of the politics as a new framework of political ideology to replace Homer's era, Byzantine theocracy remains paradigmatic for all power and authority, both speculative and strategic,

¹²⁰ L. Pezzoli, *La potenza di Agamben L'irrealizzabile*, cit.

¹²¹ G. Agamben, *Irrealizzabile*, op. cit., p. 12.

¹²² M.-J. Mondzain, *Iconic Space and the Rule of Lands*, in «*Hypatia*», Contemporary French Women Philosophers, 15, 4, (2000), p. 71.

¹²³ *Ivi*, p. 59.

¹²⁴ Timaeus is described in the dialogue as the one who « not only has he occupied the highest offices and posts of honor in his State, but he has also attained, in my opinion, the very summit of eminence in all branches of philosophy » (*Tim.* 20a2).

uniquely composed as a fascinating iconic interface of heuristic transparency.

At his turn, dwelling on the mediality of the Platonic *chôra* as the third gender of being between the intelligible and the sensible, Agamben demonstrates that the *chôra* does not only connects the two terms, but reveals a *tertium* as a specific spatial modality of *how* and where the terms relate to each other. Following Agamben, they relate according to their distinct modes of 'knowability': «the *chôra* contracts the two modes of knowledge onto one another and perceives itself, so to speak, with an absence of sensation».¹²⁵ «The knowledge of the *chôra* is bastard, because it experiences not an intelligible reality nor a sensible object, but its own receptivity, it suffers its own anesthesia».¹²⁶ Agamben's fourth term in the modal relationship between the terms helps refine our reading of the specificity of the 'coincidence' between the apparently split categories. The fourth emerges in the Platonic figure of the sensible god, or «the sensible intelligible and the sensible intelligible, that is, the thing in the medium of its knowability».¹²⁷ This makes Agamben claim: «The sensible god is the sensible intelligible, that is to say, the thing in the middle of its knowability: the sun - the idea of the good - in its *chôra*. True philosophy, like true politics, is a chorology».¹²⁸ It is this mediality of the *chôra*, the place of coincidence between the intelligible and the sensible that allows Agamben not only to define the possible, but also to admit that politics cannot be anything other than chorology. Yet as Agamben argues: «Philosophy must not try to realize itself in politics: if it wants the two powers to coincide

¹²⁵ G. Agamben, *Irrealizzabile*, cit., p. 107

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ivi*, p. 123.

¹²⁸ *Ibidem*.

(*coincidano*) and the king to become a philosopher, it must, on the contrary, become *the guardian (custode) of its own unrealizability (irrealizzabilità) each time*».¹²⁹ On the other hand, the *chôra* offers a common place and a focus to the two principles engaged in the cosmogony, and inevitably, argues Agamben, a response to their division (*chorismos*). In this sense, he claims, the *chôra* has the structure of a *chiasmus*.¹³⁰ However, Agamben does not address the implications of this chiastic disposition in chorology.

The contribution of this paper resides in that it takes further to explore the *chiasmus* in chorology as a generative dynamic principle imagined in the form of the middle point or the center of the letter X (chi), the intersection between Being and Becoming, between the model and the world which defines the space of «an encounter in the interval».¹³¹ As a form of thought embedded in the imaginary, *chiasmus* is proposed to provide a strategy in searching for a place of encounter and convergence within a large intercultural chorological frame, showing the relevance of chorology today. The chiastic intersection of chorological ‘coincidence’ helped me also retrieve something from the diaphaneity of the *chôra*, and the transparency of the chorological discourse and vision. This ineffable mediality of the *chôra* akin to Henry Corbin’s *mundus imaginalis* operates as a *tertium* between unconscious and consciousness, between the person and the world – an affective relation (*anima mundi*) that Plato envisioned as the World Soul. The encounter in the interval prefigures the potentiality of a dialogue and convergence in the hospitable *chôra* that could bring together a world of

¹²⁹ *Ivi*, p. 12.

¹³⁰ *Ivi*, p. 111.

¹³¹ A. Vasiliu, *Du diaphane*, cit., p. 225.

division and create a bridge for tolerance and reconciliation. *Chôra* could play that role of the meeting ground for solutions through its transparency of discourse and specific 'knowability' to reveal things «in their own *chôra*».¹³² In his *Heuretics*, Ulmer has shown that with hypermedia as the technology of new creation, a «choreography» is staged comprising «the institutional practice for augmenting the intuitions of inference, for writing with the logic of the unconscious».¹³³ He recounts the demiurge's work in *Timaeus* who refit the chiasmus X from two strands of plasma folded as colures of a sphere that becomes the globe and the presence of the self as an unknown (x) inferred (in I, or *ich*). This idea opens to a mutually transforming circuit between judgment and theory and affects not only institutional practices [. . .] but human subjectivation as well.¹³⁴ *Heuretics* offers a scheme for creating an interface that is «both creative and critical, and infinitely generative».¹³⁵

In an interview with Richard Kearney just before his death, Derrida specifically compared *chôra* to Europe, and its potent mediating role it might play in the post-9/11 conflict.¹³⁶ He acknowledged the regional and reconciliatory possibilities of the *chôra* by expressing a hope that «some *chôra* (like Europe) – by its peculiar mutability, heterogeneity, and mediating agency – might enable what remains of a divided

¹³² G. Agamben, *Irrealizzabile*, cit., p. 119.

¹³³ G. Ulmer, *Heuretics*, cit., p. 224.

¹³⁴ *Ivi*, p. 202.

¹³⁵ T. Conley, *Heuretics Logic of Invention* (book review), in «Philosophy and Literature», 19, 1 (1995), The Johns Hopkins University Press, p. 148.

¹³⁶ L. Landrum, *Chôra before Plato*, cit., note 69.

and increasingly polarized humanity to imagine, nurture, and sustain a situation of tolerance and reconciliation».¹³⁷

In our world aggravated by conflicts and wars – fundamentally, a time of crisis, the time of *chôra* par excellence – the wish for reconciliation remains as urgent as ever, it is a call for an encounter in the hospitality of the *chôra* toward convergence. Pointing out to the universal ground of the *chôra* as eminently a space of creation in the making and in participation, not as a given static category, A. Pérez-Gómez evokes a meaningful idea from E. Voegelin's *The Ecumenical Era*.¹³⁸ In Voegelin's words, the experience of human existence is that of the «In-Between» – «*the metaxy of Plato, which is neither time nor eternity*»:

We remain in the «In-Between» in a temporal flow of experience in which eternity is nevertheless present [...]. [Human existence is thus] a disturbing movement in the In-Between of ignorance and knowledge, of time and timelessness, of imperfection and perfection, of hope and fulfillment, and ultimately of life and death.¹³⁹

¹³⁷ J. P. Manoussakis, *Thinking at the Limits: Jacques Derrida and Jean-Luc Marion in Dialogue with Richard Kearney*, in «Philosophy Today» 48 (2004), pp. 3-11, esp. 11. Apud. Landrum, *Chôra before Plato*, cit., p. 345.

¹³⁸ A. Pérez-Gómez, *Chora: The Space of Architectural Representation*, in «Intervals in the Philosophy of Architecture», Chora volume One, McGill University Press, Montreal 1994, p. 14.

¹³⁹ E. Voegelin, *The Ecumenic Age*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, LA 1974, ch. 3.

NOTE E RECENSIONI / BOOK REVIEWS

Un supplemento di corpo per tempi/spazi più-che-umani? Note/riflessioni da un Seminario di Studi

*Orsola Rignani**

Un supplemento di corpo per tempi/spazi più-che-umani? È una domanda provocatoria, un tarlo che rode ed erode ciò che è dato per acquisito, aprendo faglie di inquietudine e orizzonti di discontinuità. Al punto che la costola parmigiana del Gruppo di Ricerca Internazionale su “Arte e Riconoscimento” dell’International Human-Being Research Center (IHRC), ha sentito l’esigenza di farne il focus di un Seminario di Studi.

Il 12 maggio 2025 infatti filosofi, sociologi e curatrici culturali, per iniziativa di Orsola Rignani e di Lenz Fondazione, in collaborazione con l’Environmental and Social Humanities Lab del Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali dell’Università di Parma, si sono dati appuntamento al Lenz di Parma, cioè non a caso in uno spazio teatrale, il luogo in cui la corporeità massimamente si vela e si disvela, e in cui quindi diventa quasi inevitabile chiedersi cosa possiamo fare senza il corpo.

Se la risposta dell’IA a questo interrogativo potrebbe probabilmente essere quella di mandare in soffitta il corpo, gli ideatori del Seminario invece, fin da subito, si sono sentiti così poco convinti di una tale eventualità da decidere di affrontare la questione addirittura chiamando in causa e facendo dialogare saperi e specialità diversi, quali la filosofia (Roberto Marchesini, Orsola Rignani, Manuela Macelloni), le

* orsola.rignani@unipr.it

Un supplemento di corpo per tempi/spazi, Orsola Rignani

scienze sociali (Marco Deriu) e le teorie/pratiche teatrali (Maria Federica Maestri) e performative (Serena Gatti), allo scopo di mettere a fuoco e ricostruire la molteplicità e le varietà dei processi, non appunto di superamento, ma di ripensamento e di riconfigurazione ai quali la corporeità è oggi ineludibilmente sottoposta.

Fin dalla fase progettuale del Seminario nonché dalle primissime battute delle relazioni si è infatti aperta il varco la prospettiva dell'irri(pro)ducibilità/insostituibilità tecnologica del corpo, che si è rivelata poi il filo rosso dei vari interventi, arrivando addirittura a prendere la forma dell'istanza di un supplemento di corporeità, ossia del riconoscimento della crucialità antro-poietica della corporeità stessa. In questa direzione si è infatti mosso l'intervento di Roberto Marchesini (filosofo, etologo, fondatore e direttore del Centro Studi Filosofia Postumanista di Bologna) (*La dimensione empatica del corpo*), che ha proposto un'interpretazione del concetto di empatia come dimensione corporea consistente nell'apertura alla diversità. Attraverso richiami alla fisiologia e alla biologia, oltre che ai saperi filosofici, Marchesini ha messo in luce un'idea di corpo 'plurale', metamorfosi continua prodotta dalla intra/inter relazionalità con gli altri esseri biologici, simbiosi, empatia, esibizione di relazioni, tale per cui il principio di individuazione si rivela come principio di apertura al mondo. Questa è anche la base su cui Orsola Rignani (docente di Storia della Filosofia all'Università di Parma) (*Corpi psico-fisici, metamorfici e ibridi per soggettività post-umane*) ha articolato le sue riflessioni, sulla via di una riconsiderazione della soggettività in senso più-che-umano. Attraverso una ricognizione dell'opera di Michel Serres, letta in assonanza con alcune voci di spicco del pensiero postumanista (Marchesini stesso, Braidotti, Alaimo), Rignani ha evidenziato come concetti quali quello di corpo psico-fisico, metamorfico e ibridante, di trans-corporeità e di corpo-senza-organismi siano espressioni di una soggettività non autosufficiente, connessa trasversalmente con gli altri enti e quindi più-che-umana, come è quella che l'oggi si va disvelando.

Il metamorfismo e la psico-fisicità corporea stessi sono stati la partenza di Manuela Macelloni (Centro Studi Filosofia

Un supplemento di corpo per tempi/spazi, Orsola Rignani

Postumanista, Bologna) (*L'insostenibile leggerezza del corpo. Ovvero abitare il corpo*) per interrogarsi provocatoriamente sull'autonomia del corpo, sul fatto che siamo o meno un corpo e che non abbiamo scelto il nostro corpo, considerato che una delle prime relazioni che scopriamo nascendo è proprio quella corpo. Non avere un corpo? Non essere un corpo? O invece abitare un corpo? Domande radicali dietro cui complessivamente sta, per Macelloni, l'esigenza di ripensare il nostro rapporto col corpo. Così come l'esigenza di ripensare il senso dei corpi: perché, secondo Marco Deriu (docente di Sociologia dei Processi Culturali e Comunicativi all'Università di Parma) (*Il senso della vulnerabilità come apertura al mondo. Per un'ecologia della corporeità maschile*), è proprio da questo che bisogna ripartire, se ci si vuole (ri)aprire alle relazioni. Come riconsiderare l'esperienza della cura oltre la dimensione privata e umana? Come intendere l'esperienza della vulnerabilità e l'interdipendenza dei corpi e della cura? Come ripensare il tema della libertà? Come ripensare il rapporto tra violenza e corpo maschile? Tale appunto l'ordito di interrogativi con cui Deriu ha intrecciato la trama della sua riflessione sull'esperienza della parzialità e sulla vulnerabilità. Temi, questi stessi della parzialità e della vulnerabilità, che peraltro hanno informato anche l'intervento di Maria Federica Maestri (Direttrice Artistica di Lenz Fondazione, Parma) (*'Corposità' performative: trasfigurazioni e metamorfosi di materie sensibili nella lingua di Lenz*) sulla ricerca/produzione artistica di Lenz Teatro. Maestri ha infatti ripercorso, tra immagini e riflessioni, la quarantennale attività di Lenz con la sua particolare attenzione ai corpi vivi, che dicono di distonie e di malattie, alla distorsione e al disallineamento. Nel darsi il nome di Lenz, poeta in fuga, disallineato appunto, questa ricerca teatrale ha infatti dichiarato fin dall'inizio il proprio interesse per i vuoti e le distorsioni, trattando il corpo come materia (muta), che incontra altre materie, che appare e scompare; parlante che zoppica.

Corpi disallineati in e per luoghi/corpi disallineati e/o abbandonati: sono loro che, nell'ultimo intervento, anche Serena Gatti (Fondatrice e Direttrice di Azul Teatro,

Un supplemento di corpo per tempi/spazi, Orsola Rignani

Viareggio) (*Corpo Paesaggio-Paesaggio Corpo. Sulle tracce dell'essere Paesaggio*) ha evocato con parole e immagini, mostrando performance di Azul che hanno cercato di rendere onore, attraverso la riscoperta della permeabilità dei corpi e in una risonanza continua tra interno ed esterno, alle singolarità e peculiarità degli spazi. Questo, attraverso abilità/pratiche corporee di ascolto, di co-esistenza, di interazione di forze e di protagonismo corale.

Attraverso lo spazio/tempo del Seminario, quindi, è accaduto, in definitiva, che filosofia, sociologia, teatro, performance si siano composte in un mosaico da cui il corpo è emerso come irriducibile dimensionalità costitutiva del(l'umano) più-che-umano, ossia come luogo relazionale di incontro, di scambio e di costruzione di identità individuali-collettive e trans-specifiche, senza il quale si può fare tutto, tranne però qualcosa di essenziale... Ragione per cui si è avvertita l'esigenza per così dire di un suo 'supplemento'!

Ontologie del Domani: “Social Ontology Faces the Future”

Paolo Valore*

È possibile tracciare un parallelismo ontologico tra i processi decisionali di un'intelligenza artificiale generativa, come ChatGPT, e le delibere di un corpo istituzionale complesso quale un'Università? In che misura l'aggregazione massiva di Big Data condivide la struttura metafisica dei processi democratici? E in che modo la filosofia dovrà farsi carico di questi problemi? Questi sono alcuni degli interrogativi che hanno costituito l'impalcatura teorica di un importante convegno internazionale, dal titolo “Social Ontology Faces the Future II: Artificial & Collective Agents”, ospitato il 19 e 20 giugno 2025 presso il centro di ricerca ANAMED della Koç University a Istanbul. L'evento ha cercato di superare la frammentazione disciplinare per mettere a sistema le ricerche sugli agenti cognitivi artificiali con quelle dedicate all'agenzia collettiva. La premessa del *workshop* è che questi due ambiti, spesso trattati separatamente, possano offrire chiavi di lettura essenziali per comprendere la natura stessa dell'azione. L'iniziativa, supportata dalla *Society of Applied Philosophy*, dalla *International Social Ontology Society* e dal *College of Social Sciences and Humanities* della Koç University, ha richiamato studiosi provenienti da diverse istituzioni internazionali, quali l'Università di Oxford, la McGill University (Canada), la Jagiellonian University di Cracovia e

* paolo.valore@unimi.it

l'Università di Helsinki, ma anche centri di ricerca italiani come l'Istituto Universitario Salesiano di Venezia.

Andrew Fyfe (Boğazici University), ha aperto la prima sessione con una relazione densa e provocatoria intitolata "How to Achieve Temporally Extended Agency in Artificial Agents Using Intra-Personal Collective Agency". Fyfe ha invitato a ripensare cosa renda un sistema artificiale un vero agente cognitivo. La maggior parte delle discussioni odierne si concentra sulle caratteristiche sincroniche (in un singolo istante), mentre Fyfe ha argomentato che la vera sfida è l'agenzia diacronica: la capacità di agire come un'unità unificata nel tempo. Distinguendo tra modelli "sottili" (come il test di Turing) e "spessi" di agenzia, Fyfe ha proposto una soluzione ontologica affascinante: modellare l'agente artificiale come un "gruppo intra-personale". In questa visione, le diverse sezioni temporali dell'agente devono coordinarsi condividendo una prospettiva "del noi". La conclusione è stata critica verso gli attuali sistemi di intelligenza artificiale: mancando di questa infrastruttura deliberativa "del noi" per coordinarsi con i propri sé futuri, essi falliscono nel costituirsi come agenti cognitivi temporalmente estesi, rimanendo ontologicamente frammentati.

Strahinja Đorđević (Università di Belgrado) ha spostato il *focus* sulle dinamiche epistemiche con l'intervento "Group Agency, Artificial Intelligence, and the Epistemic Dimensions of Third-Degree Monitoring Responsibility". Il cuore del discorso ha riguardato il fenomeno dello "sconfinamento epistemico". Đorđević ha analizzato se le organizzazioni e le intelligenze artificiali, in quanto agenti autonomi ma privi di intenzionalità umana classica, possano essere considerati detentori di una "responsabilità di monitoraggio di terzo grado" (intesa come il dovere strutturale di agire da filtro sistemico contro la diffusione di giudizi incompetenti,

Ontologie del domani, Paolo Valore

essendo il primo grado relativo a chi emette un giudizio, il secondo grado relativo all'ascoltatore e il terzo all'infrastruttura che gestisce lo scambio). Il problema sollevato è strutturale: sebbene questi agenti influenzino l'ambiente epistemico, il loro distacco dalla comprensione semantica profonda solleva dubbi sulla loro capacità di garantire la validità dei giudizi. L'intervento ha quindi oscillato tra l'analisi delle capacità operative e i limiti ontologici di entità che, pur agendo, potrebbero non possedere la competenza necessaria per essere custodi dell'informazione.

Kayla Carnation, ingegnere specializzata in Computer Science presso l'Università della Pennsylvania con un *background* nella progettazione di sistemi per la difesa e la sicurezza USA, ha presentato "Epistemic Emergence in Human and AI Systems". Carnation ha offerto una raffinata analisi, comparando i fondamenti dell'intelligenza emergente nei collettivi umani rispetto ai sistemi artificiali. La tesi centrale è che vi sia una differenza radicale nella fondazione metafisica: l'intelligenza collettiva umana emerge da stati mentali e intenzionalità condivisa, mentre quella dell'IA si fonda su strutture computazionali e aggregazione statistica. La relatrice ha sostenuto che nessun agente cognitivo (né quello biologico isolato né quello sintetico) possiede oggi un'agenzia epistemica completa. La soluzione proposta è l'integrazione in strutture ibride, dove l'intenzionalità umana e la potenza di calcolo della macchina si fondono, colmando le rispettive lacune ontologiche.

Il tema della responsabilità è tornato prepotentemente nell'intervento di Pelin Kasar (Central European University), "The Responsibility Gap as a Problem of Tracing". Kasar ha affrontato i preoccupanti "vuoti di responsabilità" interpretandoli come fallimenti della strategia del "tracciamento". Utilizzando l'analogia dell'autista ubriaco

(responsabile non per l'azione al momento dell'incidente, ma per la scelta precedente di bere), Kasar ha mostrato come questa logica si inceppi con le IA. Nel caso di azioni guidate da pregiudizi impliciti o algoritmi opachi, spesso manca quel momento pregresso di controllo e conoscenza consapevole necessario per ancorare la responsabilità morale. L'intervento ha suggerito che trattare questi casi come "azioni non intenzionali" potrebbe aiutarci a mappare meglio lo statuto etico di questi nuovi agenti cognitivi.

Niël Conradie (RWTH Aachen University) ha proposto una difesa pragmatica con "Human-Machine Interaction and Collectives". Rifiutando una visione binaria dei vuoti di responsabilità tecnologici, Conradie ha introdotto il concetto di "spettro di interattività". La sua ipotesi ontologica è che, all'aumentare della profondità dell'interazione, l'uomo e la macchina cessino di essere entità discrete per formare un collettivo moralmente rilevante. Invece di cercare disperatamente un colpevole umano o di antropomorfizzare la macchina, dovremmo, secondo Conradie, considerare il collettivo ibrido come il vero agente cognitivo responsabile, risolvendo così il problema del vuoto di responsabilità senza forzature metafisiche.

A chiudere la prima giornata è stato Pekka Mäkelä (Università di Helsinki) con "Institutional Agents Facing Disruptive Technologies". Mäkelä ha operato una distinzione cruciale tra la "responsabilità dell'IA" (il tentativo di rendere la macchina un agente morale) e l'"AI responsabile". Criticando l'idea che si possa formalizzare la moralità all'interno del codice (riferendosi ai lavori di Alfred Mele sull'autonomia), ha difeso un approccio *istituzionale*. La risposta ai rischi delle tecnologie autonome non risiede nell'algoritmo, ma nella struttura sociale: servono regole costitutive che definiscano ruoli e compiti formali. È l'istituzione, in quanto agente

Ontologie del domani, Paolo Valore

cognitivo collettivo, che deve assorbire e gestire la responsabilità attraverso un *design* normativo chiaro e vincolante.

La seconda giornata si è aperta con l'intervento congiunto di Irene Dominecale e Marco Emilio (Istituto Universitario Salesiano Venezia), "The Ambivalent Challenge of Tokenizing Collective Agency". I relatori hanno esplorato l'impatto delle tecnologie *blockchain* sull'ontologia sociale, adottando una prospettiva "non ideale". Il contributo ha analizzato come gli artefatti digitali (*token*, *smart contracts*) non siano semplici strumenti, ma strutturino nuove forme di agenzia collettiva. Dominecale ed Emilio hanno evidenziato come il *design* di questi artefatti influenzi le potenzialità operative disponibili per gli agenti cognitivi umani, sottolineando la necessità di gestire le asimmetrie di potere epistemico per generare fiducia in ambienti decentralizzati. La "tokenizzazione" appare quindi come un processo che ridefinisce i confini stessi dell'azione sociale.

Alper Güngör (McGill University) ha portato la discussione sul terreno dell'estetica con "AI art, collaboration, and appreciation". Güngör ha decostruito la nozione di autorialità nell'era generativa. Se l'IA manca degli stati mentali per essere un autore, e l'utente spesso fa troppo poco per esserlo appieno, chi è l'artista? Güngör ha proposto il concetto di "co-creazione", simile alla dinamica presente nei videogiochi. Ha suggerito che, anche senza una comunicazione diretta delle intenzioni, esiste una collaborazione ontologicamente rilevante tra *designer*, utente e sistema. In questa visione, anche la curatela del materiale di *training* diventa parte della storia causale dell'opera, essenziale per il suo apprezzamento estetico.

Clara Reidl-Reidenstein (Università di Oxford) ha presentato una provocatoria relazione dal titolo "Citizens of where? The

impossible contradiction of claiming jurisdiction over LLMs". La relatrice ha evidenziato un paradosso imminente: gli Stati sentiranno la necessità funzionale di rivendicare giurisdizione sui *Large Language Models* per proteggere i cittadini dai cattivi consigli (equiparabili a negligenza professionale). Tuttavia, le attuali teorie dello Stato si basano sulla territorialità e sull'incarnazione fisica degli agenti. Gli LLM, definiti come "agenti minimi" (intenzionali ma non morali) e privi di localizzazione fisica univoca, sfuggono a queste categorie. Reidl-Reidenstein ha concluso che o ripensiamo l'attribuzione di responsabilità o dobbiamo rivedere la condizione di *embodiment* (incarnazione) necessaria per la sovranità statale.

Un tono decisamente più scettico è stato adottato da Krzysztof Pośłajko (Università Jagiellonian di Cracovia) in "Functionalism, alien minds, paperclip maximisers, and corporate responsibility ascriptions". Pośłajko ha mostrato un *lato oscuro* del funzionalismo: se definiamo la mente in base al ruolo funzionale, le corporazioni potrebbero qualificarsi come agenti cognitivi, ma probabilmente risulterebbero essere "menti aliene". Utilizzando l'analogia con i cosiddetti *massimizzatori di graffette* (intelligenze artificiali che distruggono il mondo pur di massimizzare la produzione di graffette), ha suggerito che le corporazioni potrebbero avere strutture motivazionali rigide e "psicopatiche", prive della capacità di provare rimorso. Questo scenario ontologico renderebbe problematica, se non impossibile, l'attribuzione di una genuina responsabilità morale, spingendoci verso una visione finzionalista.

Il convegno si è concluso con la *keynote lecture* di Christian List (LMU Munich), intitolata "Can artificial agents have free will?". In un garbato ma fermo controcanto rispetto allo scetticismo emerso nelle sessioni precedenti (laddove

Ontologie del domani, Paolo Valore

Posłajko aveva evocato lo spettro di “menti aliene” incapaci di agire morale e Kasar aveva lamentato l'impossibilità di tracciare una responsabilità in “azioni non intenzionali”), List ha proposto un ribaltamento di prospettiva. Adottando una visione naturalistica robusta, ha argomentato che il libero arbitrio si fonda su tre capacità funzionali: l'agenzia intenzionale, la possibilità di scegliere tra opzioni alternative e il controllo causale sulle proprie azioni. Se accettiamo che queste proprietà possano essere realizzate a un livello “agenziale” superiore, indipendentemente dal substrato fisico (neuroni o silicio), allora non vi sono ostacoli ontologici insormontabili per attribuire il libero arbitrio anche agli agenti artificiali avanzati o agli agenti di gruppo. Una conclusione che ha aperto molti interrogativi e che sembra confermare che la soluzione ai dilemmi etici dell'IA potrebbe richiedere non meno, ma *più* metafisica.