



# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato di Ricerca in Estetica e Teoria delle Arti

Dipartimento di Scienze Umanistiche

Settore Scientifico Disciplinare (M-FIL/04)

## L'ESTETICA DELLA NATURA NEL TRASCENDENTALISMO AMERICANO

LA DOTTORESSA

**Dott. Caterina Valentina Cannella**

IL COORDINATORE

**Prof. Salvatore Tedesco**

IL TUTOR

**Prof. Elisabetta Di Stefano**

IL CO-TUTOR

**Prof. Salvatore Tedesco**

CICLO XXV

2015



# Indice

---

<b>INTRODUZIONE .....</b>	<b>9</b>
<b>1. LE ORIGINI DEL TRASCENDENTALISMO AMERICANO .....</b>	<b>13</b>
1.1. LA NASCITA DEL <i>TRASCENDENTAL CLUB</i> .....	13
1.2. FILOSOFIA TEDESCA E POESIA INGLESE: CONTRIBUTI EUROPEI NEL TRASCENDENTALISMO AMERICANO.....	15
1.3. IL TRASCENDENTALISMO: SIGNIFICATO TEORICO .....	18
1.4. FORMA E CONTENUTO DEGLI SCRITTI EMERSONIANI .....	21
<b>2. L'ESTETICA TRASCENDENTALISTA E LE SUE INTERPRETAZIONI .....</b>	<b>27</b>
2.1. GLI <i>AMERICAN STUDIES</i> : DE-TRASCENDENTALIZZARE EMERSON .....	27
2.2. LETTURE NEOPRAGMATISTE DEL TRASCENDENTALISMO .....	43
2.2.1. <i>La democrazia in America: l'individualismo pragmatico come espressione dell'attitudine filosofica degli Stati Uniti</i> .....	43
2.2.2. <i>L'elusione americana della filosofia secondo Cornel West</i> .....	46
2.2.3. <i>Lo scetticismo dell'estetica emersoniana: Stanley Cavell e il valore filosofico dell'ordinario</i> .....	53
2.2.4. <i>La retorica climatica e naturalistica di Emerson: Eduardo Cadava e la poetica del flux</i> .....	68
2.2.5. <i>Il potere, antidoto dell'idealismo astratto: Emerson e l'esperienza della natura in Micheal Lopez</i> .....	73
<b>3. L'ESTETICA DELLA NATURA NEGLI SCRITTI DI RALPH WALDO EMERSON .....</b>	<b>77</b>
3.1. <i>NATURE</i> (1836): IL MANIFESTO DI UNA NUOVA VISIONE .....	77
3.1.1. <i>Ottimismo ed esperienza: i due poli della ricerca emersoniana</i> .....	77
3.1.2. <i>Genesi, ricezione, stile dell'opera</i> .....	80
3.1.3. <i>Le epigrafi: dall'imitazione all'espressione</i> .....	83
3.1.4. <i>I sepolcri dei padri e la natura del Presente</i> .....	98
3.1.5. <i>Faccia a faccia con la Natura: specchio, visione, enigma</i> .....	101
3.1.6. <i>Il geroglifico della Natura: Forma e Disegno della Mente</i> .....	110
3.1.7. <i>La domanda più grande: lo scopo della Natura</i> .....	114
3.1.8. <i>L'io e la Natura: la visione del poeta come via unitiva col Sé</i> .....	119
3.1.9. <i>Il modello di ogni esperienza estetica: la trasparente eyeball</i> .....	125
3.1.10. <i>I primi due scopi della Natura: Utilità e Bellezza</i> .....	140
3.1.11. <i>Il terzo scopo della Natura: il Linguaggio, segno e simbolo</i> .....	145
3.1.12. <i>Dal linguaggio alla Disciplina: il valore della Cultura e dell'Educazione</i> .....	151
3.1.13. <i>Il trucco dell'Idealismo: la differenza tra Uomo e Natura</i> .....	155
3.1.14. <i>Spirito: verso nuove Prospettive</i> .....	161
3.1.15. <i>Il primato della poesia: storia e profezia</i> .....	165
3.1.16. <i>La musica-poesia dell'Orfeo americano</i> .....	168
3.1.16. <i>Ciclicità della profezia orfica</i> .....	178
3.1.17. <i>Misticismo e filosofia nella natura emersoniana</i> .....	181
3.1.18. <i>Profezie orfiche: il potere della matutina cognitio</i> .....	185
3.2. <i>ESTASI E METODO IN THE METHOD OF NATURE</i> (1841) .....	194
3.2.1. <i>Contestualizzazione storica del saggio The Method of Nature</i> .....	194
3.2.2. <i>Nodi tematici: metodo e sistema, forma e vita</i> .....	195
3.2.3. <i>Il metodo della natura tra evoluzione ed entusiasmo</i> .....	199

3.2.4. Pessimismo emersoniano o possibilità di redenzione? <i>The Method of Nature</i> nella letteratura .....	207
3.2.5. La missione del dotto in terra americana .....	209
3.2.6. Principio e manifestazione, uomo e ambiente, libertà e finalismo: l'unione estetica degli opposti nella natura .....	215
3.2.7. Purezza e Unità dell'Ispirazione: genesi di <i>Natura</i> e <i>Coscienza</i> .....	223
3.2.8. Amore, Poesia, Storia e Genio come frutti dell'Estasi .....	232
3.2.9. L'Estasi: apertura all'impersonale o al Sé superiore .....	237
3.2.10. Il Riconoscimento della <i>Transcendent Soul</i> e la seconda nascita dell'uomo .....	242
3. 3. IL SECONDO NATURE (1844) .....	247
3.3.1. Genesi del secondo saggio sulla <i>Natura</i> (1844) .....	247
3.3.2. Simboli e poesia: bellezza visibile, affinità, fiamma, cuore .....	250
3.3.3. L'esperienza estetica della natura come cura sui .....	256
3.3.5. La Forma come espressione della Bellezza dello Spirito: natura naturata .....	262
3.3.6. Il Principio della manifestazione fenomenica: natura naturans .....	265
3.3.7. Dal principio alla manifestazione: la duplice legge della natura .....	271
3.3.8. La Natura come trickster: la disillusione delle attese concettuali .....	274
3.3.9. L'emersoniana trasfigurazione della natura nell'arte: il potere creativo dell'immaginazione .....	282
3.3.10. Geometria, psicobiologia e frattali nel naturalismo antropologico di Emerson .....	285
<b>4. LA NATURA SELVAGGIA DI THOREAU COME PRECIPUA ESPERIENZA ESTETICA .....</b>	<b>289</b>
4.1. THOREAU: IL FIGLIO RIBELLE DEL TRASCENDENTALISMO .....	289
4.1.2. Paesaggio, Ecologia ed Estetica: la wilderness in Thoreau .....	292
4.1.3. Natura, politica e stile di vita: la semplicità come metodo .....	303
4.2. WALDEN: L'ESPERIENZA DELLA BELLEZZA .....	308
4.2.1 Genesi e significato dell'opera .....	308
4.2.2. Il Selvaggio come Risveglio alla Vita .....	311
4.2.3. Un'economia semplice: preludio alla Libertà dello Spirito .....	315
4.2.4 La moda: arte mancata e morte di ogni arte .....	329
4.2.5. Muratura, architettura, agricoltura: immagini e strumenti dell'arte suprema, la vita .....	333
4.2.7. Le mappe dell'Immaginazione e l'agricoltura celeste: l'Indipendenza dello Spirito a Walden .....	338
4.2.8. I Figli dell'Aurora .....	341
4.2.9. La Vita è nei boschi: libri, suoni, animali e fagioli .....	345
4.2.10. Solitudine e Compagnia .....	351
4.2.11. Laghi, alberi e arcobaleni .....	356
4.2.12. Leggi superiori: l'elevazione dell'uomo tra natura e spirito .....	362
4.2.13. Il ritmo delle stagioni: il ritiro dell'inverno .....	364
4.2.14. La stagione più bella: la primavera, rinascita dell'uomo e del globo .....	374
4.2.15. Caccia e viaggio: ricerca del Selvaggio nella natura e nello spirito .....	378
<b>LA NATURA, THE SPHINX, E IL DESTINO DELL'UOMO-BAMBINO. RIFLESSIONI CONCLUSIVE. ....</b>	<b>384</b>
<b>APPENDICE. PROSPETTO DELLE OPERE DI EMERSON E THOREAU .....</b>	<b>389</b>
<b>5. BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>395</b>
5.1. FONTI .....	395
5.1.1. Ralph Waldo Emerson .....	395
5.1.2. Henry David Thoreau .....	395
5.2. LETTERATURA SECONDARIA .....	396
5.2.1. Sui caratteri generali del trascendentalismo americano .....	396
5.2.2. Americanistica .....	397
5.2.3. Sull'influenza del pensiero europeo (tedesco e inglese) sul trascendentalismo americano .....	398
5.2.4. Studi specifici sul rapporto tra i trascendentalisti e la filosofia orientale .....	398

5.2.5. <i>Biografie di Emerson e Thoreau</i> .....	399
5.2.6. <i>Studi sul pensiero emersoniano</i> .....	399
5.2.7. <i>Studi specifici sulla Natura e sulla teoria estetica in Emerson</i> .....	403
5.2.8. <i>Sul pensiero di Thoreau</i> .....	406
5.2.9. <i>Emerson e Thoreau a confronto</i> .....	408
5.2.10. <i>Su paesaggio, ecologia e sul dibattito ambientalista ed ecocriticista</i> .....	408
5.2.11. <i>Studi inerenti aspetti specifici del pensiero americano</i> .....	410
5.2.12. <i>Altri testi consultati</i> .....	412
5.2.11. <i>Sitografia essenziale</i> .....	421



## **Avvertenze**

Sono state utilizzate le virgolette inglesi anziché i classici caporali, secondo l'uso del mondo anglosassone, ormai sempre più diffuso anche in Italia (es. presso i tipi Feltrinelli).

Per quanto concerne le traduzioni dei testi citati si è adottata la seguente condotta: la citazione in inglese è stata posta nel corpo del testo e la relativa traduzione in nota. Laddove era presente una traduzione edita in italiano, soprattutto per i testi principali, si è provveduto ad utilizzarla, indicando tra parentesi la pagina della traduzione. Viceversa compare: trad. mia. La traduzione è stata effettuata quando la traduzione esistente presentava veri e propri errori o indesiderate ambiguità semantiche. Un esempio notevole è il seguente: "morning is when I am awake and there is a Dawn in me" (Walden, Thoreau) La versione italiana traduce: "è mattina quando mi sveglio, e allora l'alba è in me". Tale traduzione, oltre a trasformare un articolo indeterminativo in articolo determinativo, pare tuttavia riduttiva. Nel testo di Thoreau il risveglio viene interpretato come una condizione, uno stato interiore, e non soltanto come momento transizionale da uno stato fisico ad un altro, o come reazione ad un evento fisico, ovvero all'alba esteriore. Si è dunque preferito tradurre: "mattina è quando sono sveglio, e c'è un'Alba dentro di me".

Per non sovraccaricare le note nel caso delle opere di Emerson e Thoreau, si è scelto di indicare, subito dopo la prima citazione, soltanto il titolo inglese del testo e il riferimento delle pagine, sia dell'originale che della relativa traduzione.





## Introduzione

Credo che una foglia d'erba non sia meno di un giorno di lavoro delle stelle,  
e ugualmente è perfetta la formica, e un grano di sabbia, e l'uovo dello scricciolo,  
e una raganella è uno dei capolavori più alti,  
e il rovo rampicante potrebbe adornare i salotti del cielo,  
e la più stretta linea della mia mano se la può ridere di ogni meccanismo,  
e la vacca che ruminava a testa bassa supera ogni statua,  
e un topo è un miracolo sufficiente a far vacillare miriadi di miscredenti.  
W. Whitman

In *Song of Myself* Walt Whitman ha espresso in maniera semplice ed efficace i più alti principi dell'estetica trascendentalista. Declinata innanzitutto come estetica della natura, la speculazione trascendentalista ha il grande merito, come ha affermato Stanley Cavell, di aver riportato l'attenzione della filosofia sui dettagli, sul comune, sull'ordinario, sull'esperienza del quotidiano, laddove i sistemi filosofici sono sempre stati tentati di astrarre dal particolare, dal sensibile, e in ultima analisi dalla vita concreta, puntando alla strutturazione sistematica della conoscenza.

Muovendo dalle ipotesi cavelliane, la presente ricerca intende dunque mostrare che il pensiero trascendentalista, espresso magistralmente da Ralph Waldo Emerson ed Henry David Thoreau, si inserisce a pieno titolo nella tradizione filosofica, rinnovandola radicalmente dall'interno, mediante il recupero della dimensione ordinaria dell'esistenza e l'attenzione per il momento estetico della conoscenza. Lungi dall'essere letterati romantici di vecchia maniera, ingenui borghesi conservatori, agguerriti ecologisti *ante-litteram* o proto-pragmatisti, i trascendentalisti possiedono una straordinaria profondità teorica difficilmente etichettabile. Il loro peculiare valore filosofico, che negli ultimi decenni è stato sottolineato da numerosi studi, è il presupposto essenziale per la tesi qui presentata: l'esperienza estetica della natura è il nodo teorico fondamentale dell'intera riflessione trascendentalista.

Il viaggio nella scrittura trascendentalista, che esprime emblematicamente le idee in essa infuse da Emerson e Thoreau, rischierebbe di sembrare un intricato percorso in un labirinto di "splendide percezioni", tale è la profusione di immagini, temi, e simboli che si condensano nei testi esaminati; e certamente più di uno studioso si è smarrito nella selva della natura trascendentalista e dei significati che da essa promanano. Tuttavia si intende qui mostrare che un unico disegno tutto rannoda e spiega, che un filo di Arianna è fornito al lettore paziente, che non abbia fretta di incasellare un argomento o un'immagine, senza tenere conto dell'intera architettura dell'edificio trascendentalista. La scrittura aforistica, il motto, i detti quasi zen, concisi e lapidari nella loro semplicità, difatti non incarnano la mancanza di una visione, ma presentano quasi iconicamente la peculiare concezione filosofica dei trascendentalisti, che efficacemente O. Matthiessen sintetizzò definendola come espressione del Rinascimento Americano.

La ricerca intende dunque mostrare non soltanto il valore filosofico dell'estetica di Emerson e Thoreau: verrà messa in risalto anche la peculiare direzione teorica di tale filosofia, influenzata da platonismo, filosofia orientale e Romanticismo. Molti concetti tipici di queste

tradizioni filosofiche difatti caratterizzano in maniera essenziale il pensiero trascendentalista, per cui pare straordinariamente calzante l'accostamento concettuale operato da Matthiessen col Rinascimento.

Al pari dell'omonima rinascita della cultura italiana, in Emerson e Thoreau prende forma l'idea della corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo; viene ribadita con forza la libertà dai dogmi teorici del passato che imprigionano l'immaginazione e la ricerca; viene posto l'accento sull'arte, la Bellezza, la natura e l'Intelligenza del cosmo. "We lie in the lap of Immense Intelligence", scrive Emerson.

Spiegare il singolo oggetto come espressione dell'intero universo, conciliare individualismo e comunità, fiducia in se stessi e spiritualismo, coscienza e forma sensibile, scienza e poesia, analisi e sintesi, spirito e materia: è questa la grande sfida che i trascendentalisti pongono alla filosofia, cui soltanto l'esperienza estetica della natura sembra poter dare una risposta.

L'esperienza della natura diviene centrale poiché si pone come punto medio di ogni preteso dualismo. La riflessione sulla conoscenza della natura mette in gioco la nozione di conoscenza come tale. La conoscenza dell'oggetto esterno difatti implica una messa in discussione del soggetto stesso. Ha luogo uno scavo interiore, una ridefinizione del rapporto conoscitivo, del collegamento tra soggetto e oggetto che rende possibile la relazione. Tale ridefinizione esige un ripensamento degli strumenti filosofici, delle tematiche, dei confini disciplinari, delle condizioni soggiacenti la conoscenza e l'esperienza umana. L'indagine sul senso dell'essenza e dell'esistenza umana, nella sua concretezza, è l'esito necessario di ogni seria indagine sulla Natura. Naturalismo e antropologia paiono dunque i due cardini dell'estetica trascendentalista.

Il lavoro che segue consiste nel tentativo di verificare tale assunto, partendo dagli studi che hanno approfondito tale tematica, ma oltrepassandoli, poiché questi si soffermano soltanto su uno dei due aspetti, sull'uomo o sulla natura, sul linguaggio o sullo spirito, senza coglierne il nesso essenziale.

L'idea centrale che anima la ricerca, pressoché assente nella letteratura che pure ha concorso a formarla, asserisce dunque che l'estetica trascendentalista intenderebbe ricomporre sia l'uomo, dimidiato da scienza e filosofia, che la natura, strumentalizzata da misticismo e tecnica, per ricondurli infine l'uno nelle braccia dell'altro, nella consapevolezza di una superiore Unità. Il ruolo pontificale dell'estetica in tal senso è ineludibile, poiché la natura può elevarsi soltanto spiritualizzandosi, e il divino può svelarsi soltanto incarnandosi nella materia. Pur non essendo ontologicamente o logicamente dipendente da essa, la dimensione sovrasensibile non può che esprimersi nella dimensione sensibile: la sensibilità fornisce la possibilità di conferire una forma percepibile e articolata allo Spirito unico e immutabile, che altrimenti resterebbe chiuso e ignoto nella sua perfezione iperurania. Il mondo dei sensi dunque manifesta una splendida occasione di riscatto per l'uomo addormentato nella materia, e con esso all'intero universo. La Natura è la grande occasione fornita all'uomo dall'Universo, la guida, l'educatrice che risveglia l'uomo dal suo sonno dogmatico. L'esperienza estetica della natura diviene il fulcro di una filosofia che si esprime in modo simbolico, per allusioni, con aforismi, misteri e contraddizioni. In tal senso Nietzsche non è che l'imitatore di un metodo, quello che Emerson definisce dell'estasi, metodo tanto antico quanto frainteso. Andando ben oltre Kant, su cui pure il trascendentalismo si fonda geneticamente in maniera essenziale, l'estetica trascendentalista si costituisce consapevolmente come un'indicazione verso mondi sconosciuti e orizzonti selvaggi per uomini che si avviano verso la scoperta di se stessi. "Esplora la natura" e "conosci te stesso" rappresentano due aspetti della stessa medaglia, afferma Emerson.

Non ci sono regole fisse o predeterminate in questo percorso dell'esperienza che è sempre qui ed ora, in uno spazio ed un tempo ormai distanti da quelli dell'estetica trascendentale della *Critica del Giudizio*. Una sola regola persiste: l'esperienza diretta o in prima persona, o *Self-*

*Reliance* nella formulazione emersoniana. La “ragionata sregolatezza” dei trascendentalisti non si orienta, come in Rimbaud, verso i sensi, ma verso l’esperienza stessa. L’esperienza sarebbe così il contatto con la Realtà, come nell’ultimo James; empirismo radicale non come riduzione alla materia, ma all’infinita Essenza di cui la materia, quasi spinozianamente, non è che uno dei modi.

La dimostrazione della tesi si avvale, oltre che della letteratura critica più aggiornata a livello nazionale ed internazionale, anche di un approfondimento puntuale dei termini utilizzati, altamente evocativi nella tessitura simbolico/figurale degli scritti presi in esame.

La ricerca si articola in quattro capitoli.

Nel primo capitolo sono stati tracciati i contorni generali del Trascendentalismo.

Nel secondo capitolo sono state analizzate alcune delle istanze critiche cruciali per la contestualizzazione teorica dell’estetica trascendentalista. Poiché tale ricerca sostiene una lettura propriamente trascendentalista del trascendentalismo, ovvero platonico-idealista, è stato dato notevole spazio alle interpretazioni che si muovono in senso contrario, e non soltanto perché i tentativi teorici di de-trascendentalizzare Emerson e Thoreau siano quantitativamente e anche qualitativamente significativi. Come ha scritto Žižek in un saggio su Lynch, spesso si ottengono rivelazioni fondamentali sul proprio lavoro proprio dalle critiche intelligenti e dalle intuizioni dei “nemici” teorici. Alle interpretazioni “decostruzioniste” dei *New Americanists*, sono state accostate le posizioni di studi fondamentali per la comprensione del trascendentalismo: le ricerche di pensatori quali S. Cavell, E. Cadava e M. Lopez hanno infatti contribuito a svelare la profondità di taluni aspetti teorici, e dunque il loro contributo, al di là delle specifiche posizioni teoriche, pare assolutamente centrale per la comprensione degli autori esaminati.

A questa parte introduttiva segue l’analisi dei testi di Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau. Sono stati presi in considerazione i tre scritti principali di Emerson che si occupano della Natura, redatti lungo un arco di tempo che va dal 1836 al 1844. La Natura tuttavia costituisce il *leit-motiv* dell’intero corpus emersoniano, come intende mostrare la ricerca, che in svariati punti effettua confronti esplicativi con numerosi altri saggi dell’autore. La prima opera esaminata, *Nature* del 1836, intenzionalmente composta come manifesto dell’intero movimento, intreccia sapientemente i fili tematici di scienza e poesia: dalla botanica, dalla chimica e dalla geologia l’autore trasse fecondi suggerimenti per la sua visione. La Natura si delinea inizialmente come mera opposizione all’Io di fichtiana memoria; ma d’altra parte l’uomo si sente collegato ad essa da un’intima consanguineità. Per svelare l’enigma di tale Sfinge, Emerson utilizza suggestioni poetiche e raffinati strumenti teorici, appartenenti alla filosofia kantiana e idealista, e guida il lettore, come Virgilio nella Commedia dantesca, in un affascinante percorso spiraleico che si svolge su più livelli interpretativi.

In *The Method of Nature* del 1841, Emerson riprende il discorso sulla Natura dal punto di vista del Metodo. Tale saggio, in cui alcuni critici hanno scorto i prodromi del preteso pessimismo realista imputato al filosofo a seguito di funeste vicende personali, rappresenta in realtà un’estensione dell’osservazione dei fenomeni naturali alla dimensione dell’invisibile. Se nel saggio del 1836 la musa scientifica di Emerson è rinvenibile nella geologia e nella botanica, nel 1841 egli fa riferimento a dimensioni cosmiche e sfuggevoli all’occhio, ai campi dell’astronomia e dell’elettromagnetismo. L’infinita varietà della natura e delle sue forme viene ricondotta alla legge del flusso, dell’eracliteo divenire. Il flusso a sua volta rinvia all’unità del metodo naturale, in ultima analisi coincidente con l’estasi. Il metodo dell’estasi, apparentemente ossimorico, viene dunque affermato come strumento principe per la conoscenza della natura e dell’uomo stesso.

Nel saggio *Nature* del 1844 Emerson riprende e approfondisce con maggior vigore poetico le argomentazioni dei saggi precedenti, introducendo una distinzione fondamentale, quella tra *natura naturata* e *natura naturans*, che lo ricollega a una notevole tradizione filosofica, da Eriugena a Bruno. Mediante l’uso accorto di una peculiare simbolica, Emerson approfondisce il

discorso sul rapporto uomo-natura, mente-mondo. Il fulcro di tale rapporto va rinvenuto proprio nel cuore della natura, o meglio nel suo principio, la *natura naturans*, motore o causa efficiente della natura oggettiva, ovvero dell'aspetto della manifestazione sensibile e i suoi oggetti. L'apparente dualità viene ricomposta in una superiore Unità, cui accede ogni uomo che ha imparato a esperire in maniera consapevole. L'uomo si riscopre Legislatore della Natura, come asseriva Kant, ed essa non potrà che assecondare e ammirare la Volontà che è in grado di conferirle un ordine.

Nell'ultimo capitolo della ricerca viene esaminata la prospettiva dell'esperienza estetica della Natura nella peculiare declinazione che le conferì il più celebre e influente degli allievi di Emerson, Henry David Thoreau. Il geniale discepolo del filosofo approfondì l'ispirazione emersoniana secondo un duplice registro, teorico e pragmatico. Ancora una volta, il trascendentalismo coniuga l'ideale con la vita concreta. L'opera che è stata presa in esame costituisce certamente il capolavoro indiscusso di Thoreau, e come tale, è stata interpretata nei modi più disparati. Essa costituisce per un verso una vivace articolazione teorica della sua Idea di Natura; ma è al contempo il resoconto fedele di un'esperienza realmente vissuta. *Walden or Life in the Woods*, pubblicata nel 1854, venne infatti redatta durante i due anni che l'autore decise di passare tra i boschi di Concord, in una capanna costruita con le proprie mani. La Natura Selvaggia celebrata da Thoreau è il midollo della vita stessa, è l'essenza della Realtà. In tal senso parrebbe un approfondimento della *natura naturans* di Emerson. Ma lo stile thoreauviano rifugge dalle definizioni, come la sua *wildness*. La fonte della vita, già in Emerson, non può essere descritta dalla mente analitica o scientifica, ma va colta nel momento, nell'esperienza quotidiana, e non può essere predetta. Essa può soltanto essere esperita e assaporata, non descritta. La Natura rappresenta la via privilegiata per l'esperienza della bellezza primigenia; ma in realtà, a dispetto di ogni ecologismo e/o estremismo, il selvaggio può essere colto ovunque dall'uomo che è capace di vedere. La parabola delle stagioni vissute a stretto contatto con Walden Pond, il lago di Walden, gli animali, gli alberi, ogni forma naturale divengono il simbolo di un percorso interiore che l'uomo deve compiere per risorgere a nuova Vita, per scoprire il selvaggio e rinascere a Primavera con la Natura, figlio dell'Aurora.

L'esperienza estetica dei trascendentalisti, lungi dal porsi come dimensione periferica dell'esistenza, si pone dunque come nucleo essenziale per l'esistenza umana: nel confronto estetico con la Natura, dinanzi alla sua Bellezza, l'uomo ritrova se stesso. Il Sé che emerge da tale esperienza in questa prospettiva è tutt'altro che una mera entità psico-biologica esposta agli avvenimenti esterni, ma si qualifica in accordo alla tradizione metafisica e spirituale degli antichi insegnamenti cui Emerson e Thoreau non cessano di riferirsi nei propri scritti. In questa prospettiva, come afferma la poesia di Whitman presentata in esergo, anche la visione dell'umile erba o del topolino divengono esperienze sublimi, che svelano come il giusto approccio alla dimensione sensibile possa costituire una via privilegiata di ricongiunzione con lo Spirito: la via estetica.

# 1. Le origini del Trascendentalismo americano

## 1.1. La nascita del *Transcendental Club*

Il Trascendentalismo americano è un movimento di pensiero che nasce nella regione del New England intorno ai primi decenni dell'Ottocento. Sorto come reazione a ogni possibile dogmatismo filosofico o religioso, il Trascendentalismo si richiama fin dal principio al kantismo e al Romanticismo europeo. Esso tuttavia non consiste nella mera riproposizione di tali contenuti in salsa americana, ma ne rielabora originalmente i principi, miscelandoli con la peculiare sensibilità di una Nazione giovane, densa di contraddizioni ideali e teoriche che nel 1861 sarebbero culminate nella guerra di secessione americana.

Nella prima metà del secolo tali scenari sono ancora distanti all'orizzonte, ma è proprio in questo periodo che si definisce il controverso immaginario collettivo che plasmerà la cultura americana: il rapporto con la natura, la frontiera, il selvaggio, l'individualismo, la spiritualità, il confronto con i nativi americani, il progresso della civiltà e della tecnologia.

Sebbene il capofila del movimento sia considerato in maniera alquanto pacifica Ralph Waldo Emerson, prolifico scrittore e oratore dell'area di Boston, in realtà il trascendentalismo non costituisce l'espressione di un solo individuo, ma il coagularsi di un pensiero maturato nel confronto di gruppo, espressione di un movimento collettivo la cui genesi storica pare significativa.

L'8 settembre del 1836, Ralph Waldo Emerson programmava, assieme a George Ripley, Henry Hedge e George Putnam una serie di incontri periodici con altri intellettuali accomunati dai medesimi interessi.<sup>1</sup> Il primo incontro ufficiale avrebbe avuto luogo a casa di Ripley poco tempo dopo, il 18 settembre.<sup>2</sup> A tale gruppo, che inizialmente assunse il nome di *Hedge's club*, poiché si riuniva in occasione delle visite dal Maine di Hedge, si unirono numerosi e variegati pensatori: Bronson Alcott, Orestes Brownson, Theodore Parker, Henry David Thoreau, William Henry Channing, Jones Very. Ad essi si aggiunsero ben presto diverse donne, invitate personalmente da Emerson: Sophia Ripley, Margaret Fuller, Elizabeth Peabody ed Ellen Sturgis Hooper.<sup>3</sup> Nasceva così il *Transcendental Club* di Boston, talvolta soprannominato *the brotherhood of the Like-Minded*, ed indicato da Emerson anche come *the Aesthetic Club*.<sup>4</sup> Il nome Trascendentalismo venne inizialmente attribuito al gruppo dai suoi detrattori, e includeva una nota di scherno. Come ebbe modo di affermare sarcasticamente Charles Dickens dopo una visita nel New England, tutto ciò che in un discorso era incomprensibile aveva senza dubbio una matrice trascendentalista.<sup>5</sup> Tuttavia tale appellativo ben presto assunse una connotazione differente: Emerson redasse un saggio, *The Transcendentalist*, che spiegava la connessione ideale del movimento trascendentalista

---

<sup>1</sup> Sull'importanza dell'8 settembre 1836 si sofferma il biografo di R. W. Emerson, R. Richardson: cfr. R. Jr. Richardson, *Emerson: The Mind on Fire*, University of California Press, Berkeley, California, 1995, p. 245. In quest'opera l'autore, nel ricostruire la biografia intellettuale di Emerson, ci fornisce al contempo un interessante ritratto dell' "uomo intero", *the whole man*: v. R. Jr. Richardson, *Preface*, in Id., *Emerson: The Mind on Fire*, p. XI.

<sup>2</sup> Cfr. B. L. Packer, *The Transcendentalists*, The University of Georgia Press, Athens, Georgia 2007<sup>2</sup>, p. 47; C. Baker, *Emerson Among the Eccentrics: A Group Portrait*, Viking Press, New York, 1996, p. 53.

<sup>3</sup> Cfr. Richardson, *Emerson: The Mind on Fire*, cit., p. 266; per ulteriori informazioni su coloro che presero parte alle riunioni del *club* cfr. L. Buell, *Emerson*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2003, pp. 32-33.

<sup>4</sup> Sulle varie denominazioni del gruppo, tra cui figura anche quella di *the Symposium*, data dagli stessi partecipanti in onore di Platone, cfr. P. F. Gura, *American Transcendentalism: A History*, Hill and Wang, New York, 2007, pp. 5-8 e Richardson, cit., pp. 245-251.

<sup>5</sup> C. Dickens, *American Notes for General Circulation*, Chapman and Hall, London, 1842, vol. 1, pp. 153-154; cfr. a tal proposito P. F. Jr. Boller, *American Transcendentalism, 1830-1860: An Intellectual Inquiry*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1974, p. 34.

con la filosofia kantiana; connessione che evidentemente nobilitò l'utilizzo del termine trascendentalismo.<sup>6</sup>

Molte riviste dell'epoca si rifiutarono di pubblicare gli articoli di coloro che partecipavano ai *meetings* del gruppo: il criticismo trascendentalista colpiva senza remore la cultura americana dell'epoca, caratterizzata dall'arido intellettualismo di Harvard e Cambridge e dall'empirismo lockiano, ormai dominante in accademie e istituzioni clericali. Per questa ragione nell'ottobre del 1939 il *Transcendental Club* decise di dotarsi di un autonomo organo espressivo, *The Dial*, diretto da Margaret Fuller. Il primo numero, con uno scritto introduttivo di Emerson che definiva la rivista "Journal in a new Spirit", venne pubblicato nel mese di luglio del 1940. Il giornale non ebbe vita facile; le pubblicazioni cessarono nell'aprile del 1844, a causa della mancanza di fondi.<sup>7</sup>

È importante notare che il *club* non si istituzionalizzò nel corso degli anni, né i suoi incontri ebbero mai luogo in una università o accademia. I suoi "membri" preferirono mantenere una certa libertà e informalità, correndo il rischio di disperdersi piuttosto che quello di compromettersi con una determinata credenza o ideologia ufficiale. Alla mancanza di una organizzazione ben definita corrispose tuttavia una generale unità d'intenti e di visione.

Una peculiare caratteristica del *Club*, già individuata da P. Gura, è la centralità della coscienza individuale: il Transcendentalismo si configura "as a way of perceiving the world, centered on individual consciousness rather than external fact".<sup>8</sup> L'enfasi posta sulla consapevolezza dell'individuo tuttavia non corrisponde alla dispersione del singolo o all'egotismo, poiché si appoggia su una profonda fede nella "universal divine inspiration, grace as the birthright of all".<sup>9</sup> Il celebre concetto della *self-reliance*, magistralmente esposto da Emerson e condiviso da molti trascendentalisti, va inteso nel senso di una "supremacy of the individual consciousness", che conduce verso "a profound sense of universal brotherhood".<sup>10</sup> Al centro del Transcendentalismo si pone perciò la dialettica tra il senso dell'individualismo e la profonda consapevolezza della fratellanza universale, non solo all'interno della specie umana, ma dell'intero universo, come afferma Emerson nella splendida chiusura del saggio *History*: "every history should be written in a wisdom which divined the range of our affinities and looked at facts as symbols. I am ashamed to see what a shallow village tale our so-called History is. How many times we must say Rome, and Paris, and Constantinople! What does Rome know of rat and lizard? What are Olympiads and Consulates to these neighbouring systems of being? Nay, what food or experience or succour have they for the Esquimaux seal-hunter, for the Kanaka in his canoe, for the fisherman, the stevedore, the porter? Broader and deeper we must write our annals, [...] if we would trulier express our central and wide-related nature, instead of this old chronology of selfishness and pride to which we have too long lent our eyes".<sup>11</sup>

<sup>6</sup> La trattazione del significato teorico del trascendentalismo, esposta da Emerson nel suddetto saggio, è demandata al terzo paragrafo di questo capitolo.

<sup>7</sup> Cfr. P. F. Gura, *American Transcendentalism*, cit., pp. 128-130.

<sup>8</sup> "Come un modo di percepire il mondo, centrato sulla consapevolezza individuale piuttosto che sui fatti esterni" (trad. mia). Ivi, p. 8.

<sup>9</sup> "Universale ispirazione divina, la grazia come diritto di nascita di tutti" (trad. mia). Ivi, p. 18.

<sup>10</sup> "Supremazia della coscienza individuale" e "profondo senso della fratellanza universale" (trad. mia). Ivi, pp. 67-68.

<sup>11</sup> "Ogni storia dovrebbe essere scritta con una saggezza che indovini l'insieme delle nostre affinità e che guardi ai fatti come simboli. Quante volte dobbiamo dire Roma, Parigi, Costantinopoli! Cosa conosce Roma del ratto e della lucertola? Cosa sono le Olimpiadi e i Consolati per questi vicini sistemi di viventi? Oppure, quale cibo, esperienza o supporto esse rappresentano per il cacciatore di foche esquimese, il Kanaka nella sua canoa, il pescatore, lo stivatore, il facchino? Più ampiamente e profondamente dobbiamo scrivere i nostri annali [...] se vogliamo veramente esprimere la nostra natura centrale e collegata col tutto, invece di questa vecchia cronologia egoista e orgogliosa alla quale per troppo a lungo abbiamo prestato i nostri occhi" (trad. mia). R. W. Emerson, *Essays: First and Second Series*, Library of America, New York, 1983, p. 26. Anche la storia, che concettualmente dovrebbe porsi agli antipodi della natura, nel trascendentalismo è comprensibile soltanto in relazione ad essa.

## 1.2. Filosofia tedesca e poesia inglese: contributi europei nel trascendentalismo americano

Una vasta letteratura critica ha sottolineato lo stretto rapporto esistente tra pensiero europeo e trascendentalismo americano. Fiumi d'inchiostro sono stati versati per analizzare l'influenza, più o meno diretta, che poesia e filosofia sia inglese che tedesca hanno avuto sul pensiero americano: da Wordsworth, Coleridge, Carlyle e Goethe fino a Kant, Fichte, e Schelling.<sup>12</sup> Non sono mancati gli studi che hanno mostrato la biunivocità di tale influenza, evidenziando il peso della speculazione statunitense per la cultura europea, in particolare per quanto riguarda il rapporto tra Emerson e Nietzsche.<sup>13</sup> Studiosi del calibro di Harold Bloom hanno invece affermato che l'influenza europea è stata sopravvalutata: la caratteristica peculiare del trascendentalismo e della cultura americana è infatti proprio quella di proporsi come autentica e originale. Il rapporto con le fonti europee va dunque inteso, nel revisionismo agonistico di Bloom, in modo dialettico: il pensiero americano sarebbe interessato alla cultura dei "padri", come asserisce Emerson, nella misura in cui intende superarne il retaggio ideologico.<sup>14</sup>

I legami tra Vecchio e Nuovo Mondo tuttavia difficilmente possono essere recisi. Stanley Vogel, in un classico studio sulla questione,<sup>15</sup> ricostruisce il panorama filosofico e letterario del New England dal punto di vista della conoscenza della cultura tedesca nel periodo che precedette la formazione del simposio di Boston, mostrando il retroterra culturale nel quale maturò il Trascendentalismo. Alla fine del Settecento, la Germania e la sua cultura erano pressoché sconosciute nell'area in cui sarebbe sorto il trascendentalismo.<sup>16</sup> Per quell'epoca il tedesco era simile ad una lingua barbara e difficile, di poca rilevanza, come potrebbe essere nell'evo attuale la conoscenza dello svedese, sottolinea ironicamente Vogel. Tuttavia alcuni pionieri, tra cui Bentley, Adams, Marsh, Everett, Ticknor, Bancroft e Cogswell introdussero nel dibattito accademico e culturale le prime nozioni di lingua e letteratura tedesca. Dall'iniziale indifferenza si passò ad un progressivo interesse per la cultura germanica, fino a giungere ad una posizione di vivo interesse. Grazie all'insegnamento di Charles Follen, esiliato politico dalla Germania, ad Harvard nel 1825, che promosse lo studio di Kant e Fichte, molti futuri trascendentalisti, tra cui lo stesso Emerson, ebbero un contatto diretto con la cultura tedesca. L'interesse per quest'ultima era sorto nel 1814, quando era stato pubblicato il celeberrimo scritto di Madame De Staël, *De l'Allemagne*.<sup>17</sup> I Trascendentalisti non tardarono così a riconoscersi nella descrizione che Madame De Staël aveva fornito loro dei tedeschi, come di un popolo dotato di un pensiero indipendente, autonomo e orgoglioso della propria identità. Tuttavia soltanto Henry Hedge, che aveva studiato in Germania

---

<sup>12</sup> Cfr. a titolo esemplificativo P. J. Keane, *Emerson, Romanticism and Intuitive Reason: the Transatlantic "Light of All of our Day"*, University of Missouri Press, 2005. In questo studio comparativo vengono evidenziate le affinità tra Idealismo tedesco, Romanticismo inglese e Trascendentalismo americano.

<sup>13</sup> Su Nietzsche ed il suo rapporto con Emerson cfr. S. Franzese, (a cura di), *Nietzsche e l'America*, ETS, Pisa, 2005; B. Zavatta, *La sfida del carattere. Nietzsche lettore di Emerson*, Editori Riuniti, Roma, 2006; G. J. Stack, *Nietzsche and Emerson: An Elective Affinity*, Ohio University Press, Athens, 1992; cfr. H. Hummel, *Emerson and Nietzsche*, in "The New England Quarterly", vol. 19, n. 1, 1946, pp. 63-84.

<sup>14</sup> Cfr. H. Bloom, *Agone. Verso una teoria del revisionismo*, Spirali, Milano, 1985; Id., *I vasi infranti*, Mucchi Editore, Modena, 1992.

<sup>15</sup> S. M. Vogel, *German Literary Influences on The American Transcendentalist*, Archon Books, Hamden, Connecticut, 1970.

<sup>16</sup> Diversamente avveniva a New York, Philadelphia e in Pennsylvania, ove l'immigrazione dall'Europa centrale, sommata alla mancanza di un Puritanesimo troppo ingombrante, aveva favorito la diffusione e la conoscenza della lingua tedesca: cfr. Vogel, *German Literary Influences on The American Transcendentalist*, cit., p. 3 e p. 157.

<sup>17</sup> Scritto nel 1810 con lo scopo di introdurre la filosofia tedesca in Francia, venne pubblicato a Londra nel 1813 e a New York nel 1814. Ad esso sono ascrivibili i primi dei numerosi contatti dei trascendentalisti con il pensiero tedesco, e la conoscenza del "triumvirato": Goethe, Schiller e Richter. Cfr. S. Vogel, *German Literary Influences on The American Transcendentalist*, cit., p. 63.

dal 1818 al 1822, padroneggiava la lingua ed era probabilmente il più profondo conoscitore della letteratura e della filosofia tedesca tra i trascendentalisti. Il ruolo del ministro unitariano nell'influenzare il trascendentalismo in generale ed Emerson in modo specifico difficilmente è sottovalutabile. Hedge, essendo venuto a contatto diretto con la filosofia europea, segnatamente con Kant, trasmise ai trascendentalisti l'interesse per il pensiero critico.<sup>18</sup>

Un ruolo notevole per la conoscenza della filosofia tedesca provenne dagli scritti e dalle traduzioni di Carlyle e Coleridge. Le loro opere permisero l'accesso a moltissimi testi, fino ad allora sconosciuti anche a coloro che non intendevano, se non in modo superficiale, la lingua tedesca. Lo scritto *Aids to Reflections* di Coleridge, che Hedge contribuì a diffondere, introdusse infatti nel dibattito americano Kant, Jacobi e i platonici inglesi, le speculazioni metafisiche di Fichte e Schelling.

Vogel conduce uno studio attento sulle trame sottili che innervarono il rapporto tra le letture di opere europee e le idee dei trascendentalisti, soffermandosi anche sui testi presenti nelle biblioteche personali dei pensatori americani; tuttavia lo studioso è sempre attento a non dare eccessiva importanza al gioco dei rimandi. A proposito di Emerson afferma infatti: "although Emerson read Goethe before the publication of *Nature*, he found in the writings of this German not so many ideas as the confirmation of those already long established in his mind".<sup>19</sup> Secondo il giudizio di Vogel, il ruolo del pensiero tedesco fu quello di rafforzare il Trascendentalismo nel suo intento rivoluzionario, nella contrapposizione instaurata con il razionalismo settecentesco e l'utilitarismo dell'Ottocento, ma non fu lo studio sistematico della metafisica tedesca a causare tale rivolta. Quanto univa i trascendentalisti e gli idealisti tedeschi era un moto di affinità e simpatia dovuto ad analoghe e parallele tendenze di pensiero: "like the early German mystics they were in accord with the doctrines of self renunciation and dependence upon God, and like the later German writers they believed in the doctrines of individuality and self-reliance".<sup>20</sup>

Questa naturale concordanza non deve essere intesa come una dipendenza diretta per una duplice ragione. In *primis* tale influenza fu infatti limitata da ragioni tecniche, ovvero dall'ignoranza, o da una conoscenza approssimativa, della lingua tedesca; in secondo luogo bisogna sottolineare che molti trascendentalisti trovavano i tedeschi freddi e distanti da loro su alcuni punti, come l'amore per l'umanità. Di conseguenza essi limitarono il proprio interesse ad alcuni aspetti della filosofia europea, quali il kantismo, ma soprattutto l'idealismo platonico ed in qualche modo schellinghiano, anche se non ebbero modo di leggere direttamente Schelling; nonostante ciò Vogel ritiene che molte loro idee senza alcun dubbio potrebbero essere definite schellinghiane. A sostegno di quest'ipotesi niente affatto peregrina è possibile notare che così come Schelling, nel suo *Freiheitsschrift*, nega il dualismo assoluto, sostenendo che debba esserci un'Unità che precede ogni polarizzazione successiva dell'essere, ugualmente Emerson in svariati passi dei suoi scritti ribadisce con fermezza l'unità della natura e della coscienza; in "*Self-reliance*" afferma: "this is the ultimate fact which we so quickly reach on this, as on every topic, the

---

<sup>18</sup> Le riflessioni trascendentaliste trassero l'iniziale ispirazione proprio delle posizioni critiche di Henry Hedge nei confronti del coevo pensiero americano, espresse in due articoli pubblicati dal "The Christian Examiner": il primo, su Coleridge, venne pubblicato nel mese di marzo del 1833, il secondo, *Progress of Society*, nel marzo del 1834. Il saggio su Coleridge, in particolare, viene spesso considerato come la prima espressione dell'idealismo americano di matrice kantiana.

<sup>19</sup> "Sebbene Emerson avesse letto Goethe prima della pubblicazione di *Nature*, nei suoi scritti egli non trovò altro che la conferma di quelle idee già presenti da lungo tempo nella propria mente" (trad. mia). S. Vogel, *German Literary Influences on The American Transcendentalist.*, cit., p. 103.

<sup>20</sup> "Come i primi mistici tedeschi, essi furono in accordo con le dottrine della rinuncia a se stessi e della dipendenza da Dio, e come i successivi scrittori tedeschi essi confidavano nelle dottrine dell'individualismo e della fiducia in se stessi" (trad. mia). Ivi, p. 107.



resolution of all into the ever-blessed ONE”;<sup>21</sup> e in seguito, parlando della preghiera: “prayer is the contemplation of the facts of life from the highest point of view. It is the soliloquy of a beholding and jubilant soul. It is the spirit of God pronouncing his works good. But prayer as a means to effect a private end is meanness and theft. It supposes dualism and not unity in nature and consciousness”.<sup>22</sup>

Vogel individua tre categorie di trascendentalisti: i teologi, i critici e i traduttori. Tra questi spicca il gruppo di Concord, formato da Emerson, Alcott e Thoreau, inclusi nella categoria dei critici, che furono certamente gli autori più influenti e rappresentativi del trascendentalismo, ma tra i meno esperti ed eruditi nella lingua e nella cultura tedesca, se confrontati con teologi e traduttori quali Hedge, Parker o Fuller.<sup>23</sup> La distanza tra il gruppo di Concord e il pensiero tedesco emerge in modo emblematico nell’attrazione-repulsione di Emerson per Goethe: l’interesse per la vita in tutte le sue forme, l’acume intellettuale di Goethe non potevano certo passare inosservati agli occhi di Emerson, che a questi si ispirò anche durante il suo viaggio in Italia; tuttavia egli ravvisava nel poeta l’assenza di fermezza e vigore, oltre ad una scarsa coscienza morale. Per Emerson nella Natura tutto ha uno scopo ed è interpretabile in chiave etica; l’assenza di questa prospettiva nel pensatore tedesco dovette sembrargli una grave lacuna.<sup>24</sup>

Tuttavia secondo Vogel la definizione dello studioso fornita da Emerson, che considera lo *scholar* come uomo pensante, “man thinking”, che tiene conto della totalità dell’uomo e delle sue facoltà, definizione accettata da tutti i trascendentalisti, nella sua essenza è tedesca, così come il nome stesso del movimento, tributo alla filosofia kantiana.<sup>25</sup> Dunque il rapporto con il pensiero tedesco è senza dubbio significativo ma controverso. Sarebbe riduttivo ricondurre il trascendentalismo all’influenza europea; esso infatti non fu stimolato soltanto dal pensiero tedesco e inglese, ma anche dalla lettura di testi indiani, vedici e buddisti, oltre che persiani, come ha argomentato una vasta letteratura.<sup>26</sup> In generale si può concludere che dallo studio appassionato ma talvolta poco scientifico degli intellettuali europei i trascendentalisti trassero ispirazione e forza per portare a compimento l’elaborazione del proprio pensiero; per usare un’immagine socratico-platonica, la filosofia del Vecchio Continente funse da tafano e da ostetrica per gli americani, stimolandoli a riflettere e a “partorire” le proprie idee.

---

<sup>21</sup> “Ecco il fatto ultimo al quale perveniamo così rapidamente riguardo a questo come ogni altro argomento: che tutto quanto si risolve nel sempre beato Uno”. R. W. Emerson, *Self-Reliance*, in Id., *Essays & Lectures*, The Library of America, New York, 1983, p. 272 (trad. it.: *Diventa chi Sei*, Donzelli, Roma, 2005, p. 26).

<sup>22</sup> “La preghiera è la contemplazione dei fatti della vita dal più alto dei punti di vista. È il soliloquio di un’anima contemplante e giubilante. È lo Spirito di Dio che annuncia che la sua opera è cosa buona. Ma la preghiera come mezzo per realizzare un fine personale è una meschinità e un furto. Essa presuppone un dualismo e non l’unità tra la natura e la coscienza”. Ivi, pp. 275-276 (trad. it.: p. 33).

<sup>23</sup> S. Vogel, *German Literary Influences*, cit., pp. 108 e 158.

<sup>24</sup> Una veloce ricognizione della considerazione, vivace ma sempre critica, in cui Emerson tenne il pensiero tedesco, e soprattutto Goethe, si trova nei “*Thoughts on Modern Literature*” pubblicati sulla rivista “*The Dial*” nel 1840 (in seguito incluso nel XII vol. dell’edizione centenaria degli scritti di Goethe) e nel saggio dedicato a Goethe in *Representative men* del 1850.

<sup>25</sup> S. Vogel, *German Literary Influences*, cit., pp. 162-163.

<sup>26</sup> Per quanto concerne i rapporti di Emerson con il pensiero orientale, cfr. R. B. Goodman, *East-West Philosophy in Nineteenth Century America: Emerson and Hinduism*, in “*Journal of the History of Ideas*”, n. 51, 1990, pp. 625-645; K. F. Leidecker, *Emerson and East-West Synthesis*, in “*Philosophy of East and West*”, n. 1, 1951, pp. 40-50; A. Versluis, *American Transcendentalism and Asian Religions*, Oxford University Press, New York, 1993; A. Christy, *The Orient in American Transcendentalism*, New York, 1932; ed il classico F. I. Carpenter, *Emerson and Asia*, Cambridge Mass., 1930; sui rapporti con la poesia persiana cfr. J. D. Yohannan, *The Influence of Persian Poetry Upon Emerson’s Work*, in “*American Literature*”, vol. 15, n. 1, 1943, pp. 25-41; non di rado, tra l’altro, i due argomenti ebbero delle aree di sovrapposizione, come argomenta Yohannan: cfr. Id., *Emerson’s translation’s of Persian Poetry from German Sources*, in “*American Literature*”, vol. 14, 1943, pp. 407-420.

### 1.3. Il trascendentalismo: significato teorico

Uno studioso del Trascendentalismo, Paul F. Boller Jr., racconta l'aneddoto secondo cui Emerson una volta avrebbe affermato che chi vuole sapere cos'è il Trascendentalismo deve svuotare la propria mente da tutto ciò che proviene dalla tradizione: ciò che resta dopo tale operazione è Trascendentalismo.<sup>27</sup> Il carattere iconoclasta e indipendente del trascendentalismo non ammette le restrizioni che la tradizione accademica e religiosa impone alla libertà di pensiero. Gli scritti di Emerson in tal senso sono illuminanti.

In *Nature*, pubblicato nel 1836, e ritenuto all'unanimità il manifesto teorico del trascendentalismo, la tradizione viene respinta in nome di un rinnovato rapporto con Dio e con l'universo, esteticamente mediato. Idee analoghe vengono esposte anche in *The American Scholar* del 1837,<sup>28</sup> e in *Divinity School Address* del 1838. Il richiamo a Kant e al suo "illuminismo" va interpretato nella direzione di un appello a un rinnovato pensiero critico. Su simili questioni Emerson ebbe modo di soffermarsi con attenzione, redigendo dei saggi che affrontano e chiariscono direttamente il nucleo teorico del termine trascendentalismo e del movimento ad esso legato: i due saggi in questione sono *The Transcendentalist*, letto al tempio massonico di Boston nel 1842, e *Transcendentalism*, articolo pubblicato su "The Dial" nello stesso anno.

Nell'ormai celeberrimo *The Transcendentalist* Emerson innanzitutto intende chiarire il fraintendimento secondo cui il trascendentalismo è considerato portatore di nuove idee e visioni. In realtà "they are not new, but the very oldest of thoughts cast into the mould of these new times".<sup>29</sup> Quest'appunto è significativo, in quanto costituisce una risposta efficace alle teorie di Bloom in *Agone*, secondo cui quasi freudianamente Emerson, come ogni grande pensatore, deve prima distruggere i padri che lo hanno preceduto. La citazione riportata riflette dunque la complessità del peculiare rapporto di continuità/discontinuità che il trascendentalismo intreccia con il pensiero che lo precede: il ripudio della tradizione non è assoluto, inerisce bensì le apparenze, non l'essenza del pensiero. I trascendentalisti si pongono in continuità rispetto a una certa tradizione: il trascendentalismo costituisce dunque una nuova versione dell'Idealismo. Per spiegare il rapporto tra Idealismo e Trascendentalismo Emerson utilizza una metafora dal sapore plotiniano: "the light is always identical in its composition, but it falls on a great variety of objects, and by so falling is first revealed to us, not in its own form, for it is formless, but in theirs; in like manner, thought only appears in the objects it classifies".<sup>30</sup> Il trascendentalismo è illuminato dalla stessa luce dell'Idealismo, pur avendo una forma diversa. L'umanità si divide dunque in due grandi classi: i Materialisti, che fanno affidamento sull'Esperienza e sui dati forniti dai sensi, e gli Idealisti, che si basano sulla *consciousness* e ritengono che la conoscenza sensibile fornisca soltanto uno strumento per la rappresentazione delle cose ma sia insufficiente per una vera conoscenza della cosa in sé. L'argomentare emersoniano è palesemente kantiano, ed evoca la filosofia fichtiana dell'Ideal-realismo. I Materialisti insistono sulla preminenza dei fatti, della storia, sulla forza del caso e degli istinti animali dell'uomo; gli Idealisti sul potere del Pensiero e della Volontà, l'ispirazione, il miracolo, la cultura individuale. Secondo Emerson entrambe le posizioni sono

---

<sup>27</sup> P. F. Jr. Boller, *American Transcendentalism*, cit., p. 34.

<sup>28</sup> Tale saggio venne definito "intellectual Declaration of Independence" da Holmes, secondo quanto annota Michaud: R. Michaud, *Emerson's Transcendentalism*, in "The American Journal of Psychology", vol. 30, n. 1, 1919, p. 75.

<sup>29</sup> "Esse non sono nuove, ma sono i pensieri più antichi rimodellati secondo la forma di questi tempi nuovi" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Transcendentalist*, in Id., *Essays & Lectures*, cit., p. 193.

<sup>30</sup> "La luce è sempre identica nella sua composizione, ma cade su una grande varietà di oggetti, e attraverso il suo modo di cadere è dapprima rivelata a noi, non nella sua forma, poiché essa è priva di forma, ma nelle forme degli oggetti; in maniera analoga, il pensiero appare soltanto negli oggetti che classifica" (trad. mia). Ibidem.

naturali e sensate; tuttavia l'Idealismo rappresenta un salto in avanti, "in higher nature", semplicemente per il fatto che è più comprensivo del Materialismo. L'Idealismo infatti ricomprende in sé e spiega le istanze e i fatti cui fa appello il Materialismo, ma il contrario è impossibile; l'Idealismo accetta le impressioni dei sensi, ma poi chiede conto al Materialismo dello sfondo che le rende possibili, e che esso è incapace di spiegare.

Quel che rende l'Idealismo superiore al Materialismo è infine l'affermazione di fatti non relativi ai sensi, ma appartenenti alla stessa natura della facoltà che le riporta: tali fatti dunque non sono soggetti al dubbio, in quanto si tratta di fatti interiori, spirituali, che per nascita hanno una dignità ed un valore superiore a quelli materiali, la cui comprensione richiede un ritiro dai sensi. Il passaggio dal Materialismo all'Idealismo è dunque un progresso, un'evoluzione naturale, mentre il contrario, afferma Emerson, costituisce un'involuzione del pensiero umano. Il fatto che l'idealista nei fatti colga l'essenza interiore o spirituale, non sensibile, non conduce alla negazione della sensualità; viceversa Emerson ne ricerca la ragione profonda, comprendendola e superandola, in una sorta di hegeliana *Aufhebung*. L'oggetto sensibile non è considerato in maniera staccata da ciò che lo precede e lo rende possibile, ovvero la coscienza, nemmeno quando si è profondamente convinti del contrario. Per l'Idealismo trascendentale "mind is the only reality, of which men and other natures are all better or worse reflectors. Nature, literature, history, are only subjective phenomena".<sup>31</sup> Al piano degli eventi e degli oggetti materiali va dunque conferita la giusta importanza: essi vanno intesi "as manifold symbol", che la coscienza utilizza per parlare a se stessa, "through a pantomimic scene".<sup>32</sup> Il mondo con i suoi fatti ha senso solo in relazione con quello che Emerson chiama "unsounded centre of himself", o "Unknown Centre of him", centro sconosciuto e silenzioso, invisibile fonte da cui sgorga incessantemente quella che viene chiamata realtà. Da ciò scaturisce il senso di auto-dipendenza, *self-reliance* o *self-existing*, dell'idealista trascendentale, tematica che in varie sfaccettature percorre gli scritti emersoniani; se il divino è interno e silenzioso, la società migliore rispetta la sua solitudine.

Il Trascendentalista crede nei miracoli, nell'apertura della mente umana alla luce ed al potere; "in inspiration and in ecstasy"; "in the spiritual principle", in quella voce interiore che dice cosa è giusto fare, anche se ciò significa trasgredire le regole scritte; ha fede nella grandezza del pensiero e della virtù umana nel modo in cui credono i Buddisti, ovvero al suo più alto livello, quel livello in cui niente è precluso o impossibile, livello in cui se qualcosa spetta ad un uomo, l'Universo non tarderà col suo premio.<sup>33</sup> La contrapposizione tra idealismo e materialismo, idee innate e idee acquisite, era già stata espressa in modo più *naïf* in un articolo pubblicato su "The Dial": "all systems of philosophy may be divided into two classes-those which recognize innate ideas and those which do not. For those who do not accept innate ideas there is but one system of theology logically possible, and that is Unitarianism which is the result of an attempt to explain Christianity by the sensual philosophy instigated by a desire to get rid of mystery and make everything clear and simple. If this philosophy is not true to psychology, then its interpretations of Christianity are wrong".<sup>34</sup> Il ripudio delle idee innate viene identificato col tentativo razionalista di

---

<sup>31</sup> "La mente è la sola realtà, di cui gli uomini e gli altri esseri sono buoni o cattivi specchi. La Natura, la letteratura, la storia sono soltanto fenomeni soggettivi" (trad. mia). Ivi, p. 195.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Nel saggio *Compensation* dei *First Essays*, tale questione viene affrontata in modo specifico: cfr. Emerson, *Essays & Lectures*, cit., pp. 283-302. La legge della compensazione è la versione emersoniana della neoplatonica legge delle corrispondenze, come ha riconosciuto la critica: cfr. S. Brodwin, *Emerson's Version of Plotinus: The Flight to Beauty*, in "Journal of the History of Ideas", vol. 35, n. 3, 1974, pp. 465-83.

<sup>34</sup> "Tutti i sistemi filosofici possono essere divisi in due classi: quelli che riconoscono le idee innate e quelli che non le riconoscono. Per quelli che non accettano le idee innate c'è un solo sistema teologico logicamente possibile, l'Unitarianesimo, che è il risultato del tentativo di spiegare il Cristianesimo attraverso la filosofia sensuale, mossa dal desiderio di liberarsi del mistero e di rendere tutto chiaro e semplice. Se questa filosofia non risulterà vera per la

ricondere ogni cosa alla logica. La filosofia trascendentalista invece accede alla Realtà mediante un processo differente, tramite un eccesso di Fede. La metodologia idealista oltrepassa dunque gli strumenti del pensiero materialista. A questo punto il nuovo Idealismo americano non può che riconoscere il suo debito verso il fondatore del pensiero critico: Immanuel Kant. Il filosofo del criticismo fu infatti colui che introdusse il termine trascendentale, sottolinea Emerson. L'utilizzo del trascendentale fu per Kant un modo efficace per replicare allo scetticismo lockiano, secondo cui nell'intelletto non può esservi nulla che non sia stato prima nell'esperienza dei sensi.<sup>35</sup> Questo è dunque il punto culminante dell'intero scritto emersoniano: l'idealista Kant confuta il materialista Locke,<sup>36</sup> mostrando che nell'intelletto c'è un'importante classe di idee o forme che non provengono dall'esperienza, ma che rappresentano le condizioni di possibilità dell'esperienza: le forme trascendentali. Il valore filosofico delle osservazioni kantiane è, secondo Emerson, senza pari per la sua acutezza e profondità, e ciò ha portato alla diffusione del suo pensiero a livello mondiale, ed ha fatto sì che la sua terminologia fosse usata in modo diffuso, a tal punto che il termine trascendentale è infine stato usato per designare il pensiero intuitivo in generale. Il trascendentalismo, come il kantismo, non intende porsi come un astratto sistema metafisico che trascenda le nostre vite quotidiane, ma come una nuova visione che rimpiazzì il meccanicismo materialista. Tale visione si fonderà sulla kantiana distinzione tra intelletto e ragione, tra *Understanding* e *Reason*.

In realtà il trascendentalismo si porrà ben oltre Kant, nonostante le sue premesse; il primato delle intuizioni, da cui deriva anche l'importanza del concetto di genio, travalica infatti ogni tradizione, esperienza ed autorità, dunque persino l'intelletto e le sue logiche conclusioni. Le intuizioni debbono essere seguite, dice Emerson, se si vuol veramente vivere una vita che non sia superficiale, ma radicata "in the deep world". Trascendentalista è colui che segue le intuizioni, ma è anche "lover and worshipper of Beauty".<sup>37</sup>

L'aspetto estetico è primario per la comprensione globale del Trascendentalismo, se nella triade platonica composta da Verità, Bene e Bellezza, esso preferisce fare della Bellezza il suo "sign and head": il suo spirito più intimo è estetico, dice Emerson, e questo pervade ogni aspetto del movimento di pensiero, anche quando il richiamo alla Bellezza pare ridicolo e inopportuno, come in religione o in politica. Come scriverà Emerson nei suoi diari, esiste una differenza significativa tra l'Idealismo generico ed il Trascendentalismo, in quanto quest'ultimo si caratterizza come spiritualista: "man is the point wherein matter and spirit meet and marry. The Idealist says, God paints the world around your soul. The spiritualist saith, Yea, but lo ! God is within you. The self of

---

psicologia, allora le sue interpretazioni del Cristianesimo saranno errate" (trad. mia). Cfr. *The Unitarian Movement in New England*, in "The Dial", I, 4, 1841, pp. 409-443. Quest'articolo costituisce un corposo attacco alla filosofia lockiana ed al suo radicamento nella cultura del New England, soprattutto in campo religioso. L'abbandono della Chiesa Unitariana costituirà per Emerson un significativo atto di ribellione che segnerà la sua vita e la sua produzione letteraria e filosofica.

<sup>35</sup> Per capire il peso che hanno in Emerson le osservazioni su Locke, basti pensare che la generazione dei trascendentalisti che studiò ad Harvard venne forgiata sull'*Essay About Human Understanding*, i cui brani erano spesso invitati a recitare a memoria dagli Unitariani Everett e Norton, per fare un esempio. Secondo Thompson addirittura "the pivotal role of John Locke in the philosophical development of Transcendentalism has not been asserted with sufficient emphasis" ("il ruolo centrale di John Locke nello sviluppo del Trascendentalismo non è stato affermato con sufficiente enfasi", trad. mia); in C. Thompson., *John Locke and New England Transcendentalism*, in "The New England Quarterly", vol. 35, n. 4, 1962, p. 435.

<sup>36</sup> "We may yet come to realize that the entire Transcendental Movement was a revolt against Locke and a rediscovery of his predecessors" ("dobbiamo ancora renderci pienamente conto del fatto che l'intero Movimento Trascendentale costituisce una rivolta contro Locke e una riscoperta dei suoi predecessori" trad. mia) in C. Thompson, *John Locke and New England Transcendentalism*, cit., p. 435. La rivolta tuttavia non era solo contro Locke ma anche contro quella che veniva ritenuta una variante del suo pensiero, la filosofia scozzese del senso comune di Reid, Stewart e Brown.

<sup>37</sup> "Amante e Adoratore della Bellezza". R. W. Emerson, *The Transcendentalist*, cit., p. 206.

self creates the world through you, and organizations like you. The Universal Central Soul comes to the surface in my body".<sup>38</sup> In ultima analisi il Trascendentalismo è una forma assolutamente originale di Idealismo, nonostante le premesse del saggio *The Transcendentalist*. Al dualismo dell'idealismo che oppone l'idea dello spirito alla materia, il trascendentalismo sostituisce un monismo articolato in anima e corpo, capace di tenere insieme la vita eterea dell'intelligenza con l'apparente brutalità della materia. L'estetica della natura di Emerson è incardinata su tale idea, che svilupperà vigorosamente, sostenendo che la sensibilità non è inutile ingombro per una visione chiara della Realtà, ma via eccellente per lo svelamento dell'Anima Universale.

#### 1.4. Forma e contenuto degli scritti emersoniani

Al di là dell'apparente forma aforistica, la prosa-poesia emersoniana presenta un'organizzazione testuale ben precisa. Sicuramente Emerson, con la stesura di saggi, conferenze e poesie vere e proprie, evitò deliberatamente di creare un pensiero sistematico, che avrebbe ingabbiato il suo pensiero da un duplice punto di vista, formale e contenutistico. Gli studiosi sono concordi nel sottolineare come "unlike Thomas Aquinas, Spinoza, Locke and Kant, Emerson had no formal metaphysical system, and was indifferent to dialectic and controversial argument; he neither cultivated disciples or proselytized, but aimed his thought to arouse [...] He was more assertive than speculative, more affirmative than skeptical, more suggestive than explanatory".<sup>39</sup>

Brown si sofferma sul fatto che "Emerson's philosophy does not lend itself to formal classification, for he had no code, system, or creed [...] There are critics who still try to put a label on him, such as Monist, Dualist, Pantheist, Transcendentalist, Platonist, Neo-Platonist, Chronic Optimist; but he himself refused to be labeled or pigeon-holed.". <sup>40</sup>

Tuttavia sarebbe superficiale asserire che non vi è un ordine o una logica interna ai suoi scritti. Spesso le sue opere sono state letteralmente dilaniate, è stato preso ciò che si voleva dai testi emersoniani, trascurando l'integrità e la complementarietà delle opere e talvolta persino del singolo saggio. È noto che nelle raccolte emersoniane sono sempre stati prediletti determinati testi, che, avulsi dal loro contesto, non di rado hanno prestato, loro malgrado, il fianco alle interpretazioni più disparate. L'operazione di selezione impedisce infatti di avere una visione d'insieme del percorso emersoniano e di cogliere il filo che lega saggi che si susseguono, apparentemente indipendenti l'uno dall'altro e con argomenti molto diversi tra loro. Nella sua prefazione agli *Essays* per la collezione *Library of America*, Douglas Crane scrive: "the secret has been that the *Essays* are a single book. People have emphasized selections, because some of their favourite Emerson isn't there, *Fate* in particular, or two of my own favourites, *The Method of Nature* and *Fugitive Slave Law Address*. People have also concluded, since they know Emerson relied on his journals for material, that the essays are cut-and-past away, so rearranging them

---

<sup>38</sup> "L'uomo è il punto in cui materia e spirito s'incontrano e si sposano. L'Idealista afferma: Dio dipinge il mondo attorno alla tua anima; lo spiritualista dice, sì, ma Dio è dentro di te. Il Sé del Sé crea il mondo attraverso di te, e organizzazioni come te. L'Universale Anima Centrale si manifesta alla superficie nel mio corpo" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, vol. 4, Harvard University Press, Cambridge, 1960-82, p. 187.

<sup>39</sup> "Diversamente da Tommaso D'Aquino, Spinoza, Locke e Kant, Emerson non ebbe un formale sistema metafisico, e fu indifferente agli argomenti dialettici e polemici, né cercò di farsi discepoli o proseliti, ma mirò a elevare il suo pensiero [...] Fu più assertivo che speculativo, suggestivo che didattico" (trad. mia). L. Cook, *Introduction* in R. W. Emerson, *Selected Prose and Poetry*, Rinehart and C., New York-Toronto, 1950, p. viii.

<sup>40</sup> "La filosofia di Emerson non si presta a una classificazione formale, poiché egli non aveva un codice, un sistema, un credo [...] Ci sono critici che stano ancora tentando di etichettarlo come monista, dualista, panteista, trascendentalista, platonico, neoplatonico, ottimista cronico; ma egli stesso avrebbe rifiutato di essere etichettato o incasellato". P. W. Brown, *Emerson's Philosophy of Aesthetics*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 15, n. 3, 1957, p. 350.

won't hurt. But composition does leave clues: that light in the first paragraph of *Self-reliance*, appears direct from the last sentence of *History*, though if they weren't here in order, how would anyone know? [...] It is the kind of design only passion can sustain".<sup>41</sup> Tale continuità, legata ad un ordine sottile, invisibile all'astrattezza di certi sistemi logici, è talvolta evidente in modo esplicito, come quando Emerson, nel saggio *Prudence*, afferma: "it would be hardly honest in me not to balance these fine lyric word of Love and Friendship with words of coarser sound, and whilst my debt to my senses is real and constant, not to own it in passing".<sup>42</sup> Il legame tra saggi precedenti e seguenti è dunque presente e intenzionale nella scrittura emersoniana. Chiaramente si può trarre profitto dalla lettura isolata di un saggio; ma non bisogna mai dimenticare il contesto generale della filosofia emersoniana, all'interno della quale vanno collocate le singole affermazioni.

A Emerson ad esempio talvolta è stato imputato di essere eccessivamente idealista ed astratto, soprattutto in quella che viene definita la prima fase del suo pensiero, quella più strettamente trascendentalista, cui seguirebbe un'evoluzione che infine lo avvicinerebbe al pragmatismo. Occorre dire che tale evoluzione spesso è suffragata in modo poco scientifico, in quanto saggi ritenuti pragmatisti, come "*Experience*", cronologicamente e compositivamente non sono differenti da quelli ad esempio più "platonici", quali appunto "*Love*" e "*Friendship*", o quelli ritenuti romantici quali "*Nature*". Come sottolinea Reginald Cook, "Hawthorne, Melville and Henry Adams have pointed out Emersons's nebulous, naif, idealistic attitude, but only an unperceptive reader of his essays, poems, and journals would fail to recognize the common sense, baked beans side".<sup>43</sup>

Sebbene Emerson si reputasse poeta nel suo intimo e abbia scritto un corpus non indifferente di poesie, egli non è mai stato sufficientemente apprezzato come poeta, ma la poesia intrinseca nella sua prosa non è secondaria o irrilevante. Egli inoltre, ad ogni suo saggio antepone una o due brevi poesie, che forniscono icasticamente l'essenza del messaggio che vuole trasmettere al suo ascoltatore-lettore.

Non è di poca importanza il fatto che molti suoi scritti fossero concepiti inizialmente come orazioni o conferenze. Ciò spiega molto della sua tecnica compositiva. Le sue espressioni sono visionarie, hanno uno stile oracolare e/o scritturale. Ciò perché "Emerson was more truly a seer (vates) than a maker (poietes)".<sup>44</sup> Il trascendentalismo in generale fu d'altra parte più ispirato che tecnico, collegandosi in tal modo alla concezione platonica della poesia, frutto di una connessione con la dimensione divina. Secondo Wood Emerson trasse ispirazione per i suoi scritti anche dalla strategia retorica presente in Hugh Blair e nelle sue *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*;

<sup>41</sup> "Il segreto è stato che i Saggi sono un singolo libro. Le persone hanno enfatizzato le antologie, poiché alcuni dei loro saggi preferiti non sono presenti in essi, *Fate* in particolare, o due dei miei saggi preferiti, *The Method of Nature* e *Fugitive Slave Law Address*. Le persone hanno anche concluso che, poiché è noto che Emerson si basava sui suoi diari per attingere materiale per i suoi saggi, che i saggi erano un copia e incolla, e che dunque riordinarli non avrebbe avuto alcun effetto. Ma la composizione antologica lascia delle tracce: la luce nel primo paragrafo di *Self-reliance*, deriva direttamente dall'ultima frase di *History*, e perciò se non sono messi in ordine come è possibile accorgersene? [...] Si tratta di quel tipo di disegno che soltanto la passione può sostenere" (trad. mia). D. Crane, *Introduction*, in Emerson, *Essays: First and Second Series*, cit., p. XV.

<sup>42</sup> "Non sarebbe onesto da parte mia non bilanciare queste belle liriche dedicate all'Amore e all'Amicizia con parole dal suono più comune, e mentre il mio debito verso i sensi è reale e costante, non riconoscerlo nel passarvi" (trad. mia). R. W. Emerson, *Essays: First and Second Series*, cit., p. 127. Nell'edizione italiana di questo saggio, forse a causa di questo passaggio, si è deciso di presentare anche i due saggi *Love and Friendship*, invertendo tuttavia l'ordine originale, ed associandoli a *Politics* e *Nature* del 1844, saggi della seconda serie. Cfr. Emerson, *Amicizia, Amore Prudenza, Politica e Natura*, Piano B Edizioni, Prato, 2010.

<sup>43</sup> Hawthorne, Melville ed Henry Adams hanno sottolineato l'attitudine idealistica, nebulosa e naif di Emersons, ma solo un lettore insensibile dei suoi saggi, delle sue poesie e dei suoi diari fallirà nel riconoscere il senso comune e il suo aspetto pragmatico" (trad. mia). R. Cook, *Introduction*, cit., p. vii.

<sup>44</sup> "Emerson fu certamente più un visionario (vate) che un facitore (poietes)" Ivi, p. xvii.

secondo Matthiessen dalla prosa settecentesca di Vaughan e Traherne, secondo Yoder dalla poesia di George Herbert.<sup>45</sup> Inoltre non può essere sottovalutato il peso della tradizione stilistica religiosa nella stesura dei sermoni, che dovette agire in modo originale nella rielaborazione emersoniana.

Una critica che talvolta è stata mossa al filosofare emersoniano è che “he seldom argued his point”.<sup>46</sup> I suoi scritti spesso sono aforistici, icastici, incisivi; ma ciò non significa che non siano stati pensati, dibattuti e argomentati a lungo: “his journals provide abundant testimony both to his reading and to his sustained thinking”.<sup>47</sup> Anche in questo caso sarebbe decisiva l’influenza platonica: secondo S. G. Brown a causa del suo “genuine Platonism”, Emerson fu un vero filosofo, capace di costruire un edificio teorico filosoficamente impostato: “it is a rigorous intellectual discipline and requires sustained effort of imagination”.<sup>48</sup> Disciplina intellettuale e immaginazione dunque si alternano e concorrono alla formazione della peculiare scrittura e argomentazione emersoniana, influenzata in modo decisivo dal pensiero platonico e neoplatonico, influsso ampiamente documentato, frammisto ai filtri della filosofia tedesca e orientale. Anche la poesia emersoniana è stata oggetto di ampi studi; la poetica di Emerson, racchiusa nella nozione del poeta orfico di *Natura* e del poeta ideale Saadi, chiaramente ispirata al persiano Haafiz, ha fornito molto materiale per la comprensione della cifra stilistica del filosofo-poeta di Concord.

Talvolta ci si è soffermati sulle mancanze tecniche della sua versificazione, ma come ha sottolineato da tempo Kathryn McEuen, “the original power of genius informing Emerson's poetry is more important than are its technique”.<sup>49</sup> Come faceva notare Platone, c'è una grande differenza tra la tecnica e l'ispirazione in poesia: il vero poeta è colui che oltre al primo elemento possiede anche il secondo. Anche Harold Bloom a tal proposito precisa: “che cosa è, in sostanza, che pone l'attività poetica al di sopra del semplice verseggiare? Emerson insisteva sul fatto che nella poesia era l'argomento ad avere la precedenza sulla forma metrica, e la forza e la precisione della sua pronta risposta alla prima edizione di *Leaves of Grass* gli conferiscono altissimi meriti fra tutti i critici che hanno affrontato le opere dei loro contemporanei. Nuovo pensiero è quanto si aspetta Emerson dalla poesia”.<sup>50</sup>

Se ci si attiene strettamente all'analisi della tecnica compositiva, occorre innanzitutto premettere che ai tempi di Emerson il contenuto ed il ritmo erano strettamente interrelati, quindi in realtà molte delle critiche mosse dovrebbero essere ridimensionate in considerazione del rapporto dinamico tra forma e contenuto. McEuen riporta il parere di un importante studioso di poetica americana, Gay Wilson Allen, secondo il quale “that the technical quality has not been “neglected and forgotten” is very evident”.<sup>51</sup> I due punti deboli della tecnica emersoniana sarebbero tradizionalmente metrica e rima. Il professor Allen si è occupato della metrica di Emerson, focalizzando la sua deviazione dalle regole metriche, ma la rima non è mai stata oggetto di studi specifici. L'impressione che lascia uno studio superficiale è ben poco lusinghiera; si rimprovera infatti ad Emerson di aver voluto rompere con la tradizione poetica solo a metà, in

---

<sup>45</sup> B. Wood, *The Growth of the Soul: Coleridge's Dialectical Method and the Strategy of Emerson's Nature*, in PMLA, vol. 91, n.3, 1976, p. 385.

<sup>46</sup> “Egli raramente argomentava il suo oggetto” (trad. mia). S. G. Brown, *Emerson's Platonism*, in “New England Quarterly”, vol. 18, n. 3, 1945, p. 326.

<sup>47</sup> “I suoi diari forniscono un'abbondante testimonianza sia delle sue letture che del suo articolato pensiero” (trad. mia). Ivi, p. 327.

<sup>48</sup> “È una rigorosa disciplina intellettuale e richiede sostanziosi sforzi dell'immaginazione” (trad. mia). Ibidem.

<sup>49</sup> “Il potere originale del genio che informa la poesia emersoniana è più importante di quanto lo sia la sua tecnica” (trad. mia). K. A. McEuen, *Emerson's Rhymes*, in “American Literature”, vol. 20, n. 1, 1948, p. 31.

<sup>50</sup> H. Bloom, *I vasi infranti*, cit., p. 93.

<sup>51</sup> “Che la qualità tecnica non sia stata ‘negletta e dimenticata’ è abbastanza evidente” (trad. mia). K. A. McEuen, *Emerson's Rhymes*, cit., p. 32.

quanto non è riuscito a raggiungere il *vers libre*, mentre da un altro punto di vista non ci si rende conto che gli apparenti difetti metrici dipendono in realtà dalla pronuncia regionale con la quale ci si accosta al testo poetico. L'articolo di Kathryn McEuen rende giustizia alle poesie di Emerson, spazzando via molto luoghi comuni, e mostrando ad esempio, che prima di giudicare scorretta una rima bisogna considerare quali siano le pronunce consentite, *allowed*, di una determinata parola, in quanto queste possono variare notevolmente di zona in zona: bisogna dunque tenere conto della pronuncia del New England ed in generale della zona costiera dell'epoca in cui vissero i Trascendentalisti. Ciò contro cui protesta la studiosa è il fatto fin troppo ovvio delle rime imperfette in Emerson; bisognerebbe invece prestare attenzione alla presenza costante, ma solitamente trascurata negli studi, delle rime pure, che McEuen attesta con dovizia di particolari: "Emerson was not incapable of composing regular stanzas, of maintaining regular rhythms, and of keeping to a regular rhyme scheme".<sup>52</sup> Emerson non scrive in un certo modo a causa di una sua scarsa capacità compositiva: "the point to be noted here is that frequently, though not consistently, irregularities in rhyme and meter occur together in Emerson's poetry. "Merlin," "Ode to Beauty," "Give All to Love," "Ode," and others illustrate the same practice. In such poems Emerson was manifestly working his way toward "free" or cadenced verse. That he was not merely careless about or incapable of standard rhyming is disproved by the number of perfect rhymes which appear in the midst of inexact rhymes and the other now acceptable poetic devices employed, notably assonance. Instead, therefore, of criticizing Emerson for not consistently following traditional rhyming and metrical practices, should we not rather commend him for anticipating many of those of today?"<sup>53</sup>

In tal senso si compie il bloomiano ripudio della tradizione che Emerson avrebbe messo in atto. L'intento programmatico di rottura con i suoi predecessori diventa infatti particolarmente evidente tenendo conto del fatto che non vi è una discontinuità cronologica nell'utilizzo di irregolarità tecniche; da *Each and All* del 1839 a *Terminus* del 1867, passando per *Hamatreya* del 1947, lo stile emersoniano mescola regole ed eccezioni in modo quasi uniforme nel corso del tempo. Le sue imperfezioni, come mostrano le analisi tecniche sui testi e gli studi relativi a quest'aspetto, sono dunque dei tentativi rivoluzionari, che hanno l'intento di svecchiare e di rinnovare la poesia. Per dirla con Harold Bloom, Emerson intende realizzare la sua opera superando i suoi predecessori, e invitando il lettore a fare altrettanto, ovvero a trovare in se stessi la più grande opera d'arte.<sup>54</sup> In un passaggio de "*I vasi infranti*", titolo che allude alla cabalistica rottura dei vasi, grazie alla quale ebbe luogo la creazione, e che Bloom usa in riferimento alla "creazione" che ha luogo ogni volta che si presenta quella che egli in varie opere chiama mislettura o più genericamente poesia o critica forte, afferma: "Emerson chiede al lettore di rivedere, correggere o capovolgere ogni cosa in letteratura, fino a che quel lettore non divenga più trascendentale e straordinario di tutta quella profusione di testi. Io non credo che qui Emerson idealizzi o sia ironico. I nostri pensieri respinti, tornando a noi con splendore alienato, sono responsabili dell'aspetto perturbante dell'esperienza forte della letteratura. Emerson lodò Milton per la massima secondo la quale il poeta dovrebbe essere egli stesso un vero poema e poi lo

<sup>52</sup> "Emerson non fu incapace di comporre stanze regolare, di mantenere il ritmo, o di attenersi a uno schema ritmico" (trad. mia), Ivi, p. 34.

<sup>53</sup> "Quanto occorre sottolineare è che frequentemente, se non regolarmente, le irregolarità nella rima e nel metro hanno luogo insieme nella poesia di Emerson. "Merlin," "Ode to Beauty," "Give All to Love," "Ode," e altre mostrano la stessa pratica. In queste poesie Emerson stava chiaramente lavorando per trovare la propria via al verso libero o cadenzato. Che non fosse semplicemente noncurante o incapace di una ritmica regolare è mostrato dal numero di rime perfette che compaiono in mezzo a rime imperfette e agli altri espedienti tecnici della poesia utilizzati, tra cui l'assonanza. Invece, dunque, di criticare Emerson di non seguire in modo regolare i tradizionali schemi ritmici e metrici, non dovremmo piuttosto ringraziarlo per aver anticipato molti schemi di oggi?" (trad. mia), Ivi, pp. 41-42.

<sup>54</sup> Cfr. H. Bloom, *Agone*, cit., e Id., *I vasi infranti*, cit.



trascese, spronando il lettore a diventare un poema ancor più del vero poeta”.<sup>55</sup> Bloom riconduce l’atteggiamento di Emerson al campo della letteratura, ma non c’è alcun dubbio che la necessità di oltrepassare le autorità della tradizione sia auspicata dal filosofo di Boston in tutti i campi della conoscenza e dell’attività umana.

La grandezza della poetica emersoniana, espressa in modo organico nel saggio “*The Poet*”, dunque non può essere più messa in dubbio, pare di poter concludere. Se si volesse ancora questionare su tale tematica, si potrebbe rispondere che i principi poetici emersoniani hanno ispirato uno dei pilastri della poesia americana, Walt Whitman, che ha letteralmente trasposto in poesia le riflessioni del maestro Emerson, di cui dunque la sua opera rappresenta l’applicazione, ma non solo: le rime emersoniane hanno dato vita a una nuova linea poetica di sperimentazione, tra cui figura, ad esempio, Auden.<sup>56</sup> Con Bloom, si può giungere ad affermare quanto segue sul ruolo della scrittura emersoniana per le sorti della letteratura americana:

“Ralph Waldo Emerson può considerarsi la fonte primaria o il rappresentante iniziale di questa differenza poetica americana. La sua audacia è ancora poco apprezzata in Gran Bretagna, dove curiosamente molti critici lo ritengono un po’ scialbo e blando. Le sue dialettiche sono sottili, ma la sua posa effettiva è antinomica e perfino violenta riguardo a tutte le fedi e credenze anteriori [...] Emerson è scrittore che come Nietzsche, suo ammiratore, osò dire ogni cosa [...] Il profetico Emerson incoraggiava, e continua tutt’ora a promuovere, una spaccatura dell’alta cultura americana che non terminerà evidentemente mai. [...] Pur con tutti i grovigli di visione, di posa e di stile, l’emersonismo resta il modo poetico americano dominante”.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> H. Bloom, *I vasi infranti*, cit., pp. 49-50.

<sup>56</sup> K. A. McEuen, cit., p. 42.

<sup>57</sup> H. Bloom, *Agone*, cit., pp.339-340.



## 2. L'estetica trascendentalista e le sue interpretazioni

### 2.1. Gli *American Studies*: de-trascendentalizzare Emerson

Emerson e Thoreau rappresentano i padri spirituali degli Stati Uniti. Le loro opere hanno informato la letteratura, l'arte, la filosofia di un'intera nazione. Entrambi gli autori, grazie alla ricchezza espressiva che li contraddistingue, sono difficilmente etichettabili, per cui la loro significativa eredità intellettuale si presta a svariate e, non di rado, opposte interpretazioni; ciò tuttavia non può occultare la specifica direzione teorica sottesa alle loro opere. D'altra parte, come sosteneva Julius Stenzel, essere fraintesi è il destino di tutti i filosofi, ma la possibilità di numerose e differenziate letture aumenta tanto più "un filosofo si rivolge da singoli campi della scienza alla totalità dell'uomo e della sua vita spirituale".<sup>1</sup> Similmente, in *Self-reliance* di Emerson si afferma: "speak what you think now in hard words, and to-morrow speak what to-morrow thinks in hard words again, though it contradict everything you said to-day. 'Ah, so you shall be sure to be misunderstood.' Is it so bad, then, to be misunderstood? Pythagoras was misunderstood, and Socrates, and Jesus, and Luther, and Copernicus, and Galileo, and Newton, and every pure and wise spirit that ever took flesh. To be great is to be misunderstood".<sup>2</sup>

Prima di intraprendere la lettura dei testi pare perciò significativo esaminare le tradizioni storiografiche e le correnti interpretative più accreditate, al fine di acquisire la consapevolezza teorica e gli strumenti metodologici necessari per lo studio dell'estetica trascendentalista.

Quello degli *American Studies* è un ambito di studi peculiare, caratterizzato *in primis* dall'interdisciplinarità: la storia di tale disciplina, come ha mostrato Winfried Fluck, è fondamentale per comprendere le differenti prospettive che hanno informato la riflessione critica su Emerson.<sup>3</sup>

La centralità della questione è evidente sin dal titolo di uno dei libri più letti e discussi negli ultimi anni dagli americanisti e dagli studiosi del trascendentalismo, ovvero *Transcendental*

---

<sup>1</sup> J. Stenzel, *Platone educatore*, Laterza, Bari, 1936, p. 5. Tale osservazione, che riguarda Platone, è senza dubbio adatta anche ad Emerson, il quale, come si vedrà, presenta numerosi punti di contatto col filosofo greco, a partire dalla preminenza assegnata all'oralità ed alla peculiare composizione dei suoi scritti, al carattere asistematico ed aperto del proprio pensiero, fino all'uso dell'ironia ed alla centralità attribuita all'esperienza estetica. Sull'ironia di Emerson, in connessione con l'ironia romantica in Schlegel, confronta J. Ellison, *The Laws of Ice: Emerson's Irony and the Comic*, in *ESQ* 30, n°2, 1984, pp. 73-82. Risulta interessante notare che in un'opera appena pubblicata dalla Fordham University Press, *Thoreau's Importance for Philosophy*, New York, 2012, uno dei curatori, Jonathan Ellsworth, abbia inserito un capitolo di suo pugno intitolato: *How Walden works: Thoreau and the Socratic Art of Provocation*, pp. 143-158.

<sup>2</sup> "Dì quello che pensi ora con parole dure e domani dì quello che il domani ti farà pensare, sempre con parole dure, anche se contraddirà quello che hai detto oggi. 'Ah ma così verrai sicuramente frainteso!' È dunque proprio così negativo essere fraintesi? Pitagora fu frainteso, e così Socrate, Gesù, Lutero, Copernico, Galileo, Newton, e ogni spirito puro e saggio che si sia mai incarnato. Essere grandi vuol dire essere fraintesi". R. W. Emerson, *Self-Reliance*, cit., p. 35 (trad. it.: p. 15).

<sup>3</sup> Professore presso il J. F. Kennedy Institute della Freie Universität di Berlino, Fluck collabora con l'istituto *Futures of American Studies*, del Dartmouth College, diretto da Donald E. Pease, illustre americanista che è intervenuto significativamente nel dibattito sull'emersonismo. Tra gli scritti di Fluck: *American Culture and Modernity: A Twice-Told Tale*, in *Real: Yearbook of Research in English and American Literature*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Berlin-New York, 2003, pp. 65-80; Id., *American Literary History and the Romance with America*, in "American Literary History", 21, 1, 2009, pp. 1-18; Id., *The Search for an "Artless Art": Aesthetics and American Culture*, in *The Power and Politics of the Aesthetic in American Culture*, Universität Verlag C. Winter, Heidelberg, 2007, pp. 29-43.

*Resistance* di Johannes Voelz, allievo di Fluck e co-direttore di *Futures of American Studies*.<sup>4</sup> Il sottotitolo dell'opera, *The New Americanists and Emerson's Challenge*, chiarisce il nesso tra la storia della storiografia letteraria e una lettura criticamente orientata verso l'emersonismo. Il paradigma dei *New Americanists* è il canone interpretativo più accreditato dalla critica letteraria, e riveste un notevole interesse anche per chi voglia occuparsi della filosofia trascendentalista. Tale orientamento connota infatti numerose letture del trascendentalismo per un duplice motivo. Per un verso è infatti accaduto che ai trascendentalisti fosse negata la dignità teorica tipica della filosofia, e che venissero invece considerati pensatori essenziali dagli studiosi di letteratura, che per molti anni si sono dunque occupati in maniera esclusiva del pensiero trascendentalista; per un altro verso gli studiosi americani oltrepassano agilmente gli steccati disciplinari, includendo nella studio della letteratura anche tematiche e autori che uno studioso europeo invece escluderebbe in virtù della propria specializzazione e/o competenza di settore. Gli *American Studies* ad esempi travalicano ampiamente i confini di quella che in Europa viene chiamata americanistica, in quanto si occupano di letteratura, ma anche di storia, filosofia, cultura popolare, folklore, ecc.<sup>5</sup>

Una volta delineato tale quadro generale, per comprendere gli schemi interpretativi dei *New Americanists* occorre innanzitutto riferirsi a quel movimento contro il quale essi si ribellarono polemicamente, ovvero la *Myth and Symbol School*. L'orientamento critico di tale scuola, programmaticamente strutturato in modo sistematico, cercò di definire la peculiarità dell'America, esprimendo l'atavica necessità degli americani di distinguersi dagli europei. Sin dalla Rivoluzione americana, che si ispirava largamente agli ideali della Rivoluzione francese, gli intellettuali si erano infatti posti il problema di una propria cultura, distinta da quella inglese. Tale aspirazione si rivelò subito complessa e travagliata, considerata l'impossibilità di differenziarsi dalla madrepatria dal punto di vista linguistico, e condusse il nuovo movimento a enfatizzare le specificità valoriali e stilistiche della cultura americana, individuate nell'espressione di tematiche tipicamente americane, quali la Terra Vergine, l'Adamo Americano, il selvaggio. Opere cardine del movimento furono infatti *Virgin Land* di Henry Nash Smith e *The Machine in The Garden* di Leo Marx,<sup>6</sup> ma anche *The American Adam* di R. W. b. Lewis, *The Quest for Paradise*, di Charles L. Sanford, *Brooklyn Bridge* di Alan Trachtenberg. L'unità del movimento e l'inclusione in esso degli autori sopracitati, nota Kuklick, è data dall'autorità dello stesso Marx.<sup>7</sup>

La *Myth and Symbol School*, oltre ad affermare l'autonomia del pensiero americano, aveva delineato i caratteri metodologici del proprio sistema, in cui spiccava l'attenzione per le forme del pensiero che mediano e organizzano il vissuto umano, più che per i meri fatti o dati sensoriali: soggiaceva a tale formulazione l'idea che la realtà sia la rete di *patterns*, l'insieme dei miti e simboli che condensano, all'interno di ogni cultura, la visione collettiva dell'esperienza. L'operazione principale dei teorici del *myth criticism* è il collegamento con il Rinascimento di Matthiessen, i cui protagonisti hanno espresso magistralmente l'immaginario americano, candidandosi a loro insaputa come "eroi" della civiltà: da Matthiessen in poi Emerson assunse dunque un ruolo centrale per tale movimento.<sup>8</sup> Emerson fu infatti tra i primi a fornire agli

<sup>4</sup> J. Voelz, *Transcendental Resistance: The New Americanists and Emerson's Challenge*, University Press of New England, Hanover and London, 2010.

<sup>5</sup> Cfr. G. Mariani, *Introduzione*, in G. Mariani- D. Izzo (a cura di), *America at large. Americanistica transnazionale e nuova comparatistica*, Shake, 2004.

<sup>6</sup> Secondo Bruce Kuklick, "the most important publications of the school" ("le più importanti pubblicazioni della scuola" trad. mia); cfr. B. Kuklick, *Myth and Symbol in American Studies*, in "American Quarterly", vol. 24, 4, 1972, p. 435. Quello di Kuklick, nota Voelz, è uno studio ormai classico degli anni Settanta che mette a nudo i problemi del *Myth and Symbol criticism*: J. Voelz, *Transcendental Resistance*, op. cit., p. 249, n. 1.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Accanto al richiamo ad una tradizione alta, in realtà negli anni Trenta, secondo la ricostruzione di Fluck, "against those European as well as American critics who considered American culture inferior and who asked, often in

americani una teoria articolata che poteva finalmente aiutarli a proclamare la tanto sospirata autonomia filosofico-letteraria, sancita esplicitamente con la celebre orazione tenuta a Cambridge nel 1837, *The American Scholar*. Per l'accento posto sul ruolo eccezionale dell'America, la *Myth and Symbol school* verrà accusata in seguito dai *New Americanists* di aver sostenuto e nutrito il deleterio mito imperialista dello "American exceptionalism",<sup>9</sup> che pretende di assegnare un ruolo da protagonista agli Stati Uniti sul palcoscenico della storia, e gli autori a cui essa si era maggiormente appoggiata, tra cui spicca Emerson, vennero considerati ideologicamente conniventi.

La rottura con la scuola del mito divenne infine inevitabile per molti studiosi: come nota Fluck, "in New Historicism, the point is no longer [...] that even the writers of the American Renaissance could not escape the instrumental rationality of modernity, but that these writers, because of the power of their works, actually are especially effective agents of the system and hence complicit with it".<sup>10</sup> L'argomento verrà radicalizzato dal libro *Cultures of United States Imperialism* di Amy Kaplan e Donald E. Pease, nei *Race and Gender studies*, e negli studi sul postcolonialismo, i quali sostengono che l'intera cultura americana, compresa la letteratura classica, è pervasa da imperialismo, razzismo e sessismo. Basti pensare che finanche Edward Said, in *Culture and Imperialism*, ha considerato espressione di una mentalità colonialista persino Jane Austen, per il semplice fatto di considerarsi separata dal resto del mondo e dalla colonizzazione.<sup>11</sup>

La dismissione del *Myth and Symbol criticism* e il passaggio a un nuovo paradigma, per dirla con Kuhn, non è stato repentino né improvviso. Mentre il mondo accademico elaborava le proprie teorie, la realtà sociale, politica e culturale era in profondo mutamento: gli eventi del 1968 e la temperie culturale degli anni Settanta avrebbero influenzato profondamente la riflessione critica. Il cambiamento radicale avvenne quando la generazione di americanisti che si era formata in quei decenni, durante la lotta per i diritti civili e l'intenso dibattito suscitato dalla guerra del Vietnam,

---

exasperation, whether and when an authentic, specifically American culture would finally emerge, Rourke answered that it had been there all the time, but that critics, in their erroneous equation of the idea of culture with European high culture, had failed to take any note of it! In order to make up for this oversight, she focused on a vernacular tradition in American culture, ranging from Davy Crockett to Mark Twain and even Henry James – a vision of American culture as democratic expression of the common man that is still echoed in the central role which the term vernacular culture played in the work of critics like Henry Nash Smith and Leo Marx in the Fifties"; (a quei critici europei e anche americani che consideravano la cultura americana inferiore e che chiedevano, spesso con esasperazione, se e quando una cultura autenticamente e specificatamente americana sarebbe infine emersa, Rourke rispose che questa era stata lì tutto il tempo, ma che i critici, nella loro erronea equazione di un'idea della cultura con l'elitaria cultura europea, avevano fallito nel rendersene conto! Al fine di rimediare a questa svista, essa si concentrò sulla tradizione vernacolare della cultura americana, muovendo da Davy Crockett a Mark Twain e anche Henry James, una visione della cultura americana come un'espressione democratica dell'uomo comune che ancora echeggia nel ruolo centrale che il termine cultura vernacolare riveste nelle opere di critici quali Henry Nash Smith e Leo Marx negli anni Cinquanta" trad. mia). W. Fluck, *American Culture and Modernity: A Twice-Told Tale*, cit., p. 65. Il richiamo alla tradizione vernacolare viene presto messo in ombra, a favore degli esponenti della *Renaissance*, anche a causa di una maggiore consonanza con i criteri estetici del modernismo, almeno secondo la lettura del classico di D. H. Lawrence del 1923, *Studies in Classic American Literature*, Cambridge University Press, 2002.

<sup>9</sup> La questione è aperta e senza dubbio alquanto scottante per la maggior parte degli studiosi, come mostra una recente opera di uno dei principali *New Americanists*, Donald E. Pease: *The New American Exceptionalism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009.

<sup>10</sup> "Nel *New Historicism*, il punto non è più [...] che anche gli scrittori della *American Renaissance* non potevano scappare dalla razionalità strumentale della modernità, ma che questi scrittori, a causa del potere delle loro opere, in realtà sono soprattutto agenti effettivi del sistema e perfino complici di esso" (trad. mia). W. Fluck, *Theories of American Culture (and the Transnational Turn in American Studies)*, in *Real: Yearbook of Research in English and American Literature*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Berlin-New York, 2007, p. 70.

<sup>11</sup> Cfr. E. Said, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti Editrice, Roma, 1998.

riuscì ad accedere al mondo universitario. Fu allora che le cosiddette minoranze, le donne, gli afroamericani, i nativi, ecc., una volta occupati posti di rilievo nella società americana, ebbero la necessità e i mezzi per riflettere sulla loro storia e sulla loro cultura, provocando “quella che Bercovitch chiama “the fall from transcendence into history” degli studi americani.<sup>12</sup> Come specifica Voelz, “American Studies has adopted social scientific methods, ventured into ideology critique, and increasingly focused on race, class and gender studies, as well as on a host of other minority discourses such as queer studies and disability studies [...] In light of these developments, American Studies is frequently described as having undergone a process of diversification and pluralization”.<sup>13</sup> Tale insieme frammentario ed eterogeneo, esplicitamente revisionista nei confronti della tradizione accademica, è tuttavia tenuto insieme da un certo consenso che riguarda determinate “underlying premises”.<sup>14</sup> Si tratta di un consenso tacito ad ancor più tacite premesse, in quanto le fondamenta che sorreggono il nuovo edificio critico, come sostiene J. Voelz nella *pars destruens* della sua opera, sono solitamente accettate per partito preso, e a causa di tale consenso aprioristico le assunzioni teoretiche dei *New Americanists* perlopiù sono rimaste nell’ombra, sfuggendo a ogni ragionamento o riflessione critica, che invece Voelz intende invece affrontare come passaggio preliminare e ineliminabile a ogni serio studio sull’emersonismo.

Winfried Fluck rintraccia la genesi del nuovo movimento critico nel “radicalismo culturale”, da non identificare con la politicizzazione radicale dei tardi anni Sessanta, in cui erano ancora presenti i partiti progressisti, le lotte per il lavoro, il movimento studentesco o anche semplicemente la speranza data dall’arte. Negli *American Studies* il dibattito si radicalizza, polarizzandosi: resistenza o tradizionalismo liberale, libertà o asservimento al potere del sistema, o dentro o fuori. Fluck rintraccia gli antenati teorici di tale atteggiamento nelle più influenti teorie critiche della modernità, risalendo agli scritti di Rousseau e dell’Idealismo tedesco, che individuano nell’exasperazione del carattere strumentale della razionalità moderna la causa dell’alienazione umana. Da Hegel a Marx, da Nietzsche a Weber, Freud e Heidegger per giungere infine ad Adorno e Horkheimer, da Foucault al generico decostruzionismo francese, gli *American Studies* finiscono così per applicare alla letteratura americana quella che potrebbe essere definita come “regola del sospetto”. Regola che è ascrivibile all’ascendente esercitato dal pensiero francese di quei decenni sugli *American Studies*.<sup>15</sup> Storicamente lo sviluppo del decostruzionismo francese negli Stati Uniti fu inaugurato da una conferenza del 1966 in cui, presso la Johns Hopkins University, Jacques Derrida sferrò il suo attacco allo strutturalismo di Saussure e Levi-Strauss.<sup>16</sup> L’influenza di Derrida fu decisiva, in quanto la sua posizione ebbe un vasto seguito, determinando gli orientamenti di autorevoli studiosi, tra cui spicca l’influente Paul De Man, spesso bersaglio polemico di Harold Bloom.<sup>17</sup>

<sup>12</sup> “La caduta dalla trascendenza nella storia” (trad. mia). F. Pontuale, *Momenti di storia generale*, cit., p. 239.

<sup>13</sup> “Gli *American Studies* hanno adottato metodi scientifici e sociali, avventurati nella critica ideologica, e progressivamente concentrati sulla razza, sulla classe e sugli studi di genere, così come su un esercito di altri discorsi minoritari come gli studi sui trans e sulla disabilità [...] Alla luce di questi sviluppi, gli *American Studies* vengono frequentemente descritti come coinvolti in un processo di diversificazione e pluralizzazione” (trad. mia). J. Voelz, *Transcendental Resistance*, cit., p. 1.

<sup>14</sup> “Premesse implicite” (trad. mia). Ibidem.

<sup>15</sup> Per approfondire genesi e modalità della fortuna del pensiero francese dei *Seventies* nella cultura e nelle accademie americane cfr. F. Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et le mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, La Découverte, Paris, 2003 (edito in Italia dal Saggiatore).

<sup>16</sup> Cfr. F. Pontuale, *Momenti di storia generale*, op. cit., p. 239.

<sup>17</sup> Bloom, assieme a de Man, Hartman e Hillis Miller appartiene al gruppo della cosiddetta *Yale school*, palesemente influenzata dal decostruzionismo derridiano; gli autori sopracitati contribuirono, assieme a Derrida, a un’influente antologia, *Decostruzionismo e criticismo*, la cui prefazione avvisa il lettore che Bloom (con Hartman) in realtà è “barely deconstructionist”, e anzi spesso critica il decostruzionismo, da cui si allontanerà decisamente negli anni successivi; cfr. G. H. Hartman (a cura di), *Deconstruction and criticism*, The Continuum Publishing Company, 1979.

L'attacco dei nuovi critici a quelli tradizionali era incentrato sulla contestazione del canone letterario e di idee classiche della storiografia: le nozioni di storia, letteratura e nazione, che caratterizzavano la già citata ideologia dell'*American exceptionalism*. La critica di tali valori ben presto condusse a un vero e proprio "empire criticism". Per comprendere e recuperare il valore euristico e il significato di molte immagini americane, spesso esaltate acriticamente della *Myth and Symbol School* e altrettanto acriticamente stigmatizzate dagli *American Studies*, occorre dunque, secondo Fluck, analizzare e studiare i caratteri peculiari di tale cultura, senza pregiudizi, ma con spirito scientifico. Il peculiare ruolo svolto dalla religione nella cultura statunitense, ad esempio, non va giudicato e respinto a priori, ma esaminato e indagato ai fini di una migliore comprensione della realtà culturale americana.

L'analisi svolta da Voelz si sofferma sul passaggio dallo status paradigmatico degli *American Studies* a quello post-paradigmatico dei *New Americanists*, dalla vecchia scuola di pensiero a quella nuova. I *New Americanists* rientrano nella *Weltanschauung* del postmoderno, qui definito come post-paradigmatico, perché rifiutano ogni definizione teorica sistematica e ogni impianto programmatico di ricerca. Tuttavia ciò, come sottolinea Voelz, di fatto non coincide con una "liberazione" teorica. Al di là dell'estrema diversificazione degli *studies*, del pluralismo disciplinare, della mancata formulazione di un nuovo paradigma, nell'assetto post-paradigmatico degli *American Studies* è infatti insito un *frame* concettuale non del tutto esplicito, che congiunge e tiene unite le varie articolazioni del nuovo universo teorico americano, contraddicendo di fatto la sua presunta neutralità teorica. Uno studio importante sul passaggio al paradigma postmoderno è quello di Gene Wise, che interpreta i cambiamenti della storia culturale americana come una sequenza di atti rappresentativi o *paradigm dramas*, riallacciandosi alla teoria antropologica di Victor Turner ed al suo *social drama* piuttosto che al paradigma di Kuhn.<sup>18</sup> L'importanza di questo studio, citato da Voelz, consta più che altro nell'affermazione di un "epocal break" tra *Myth and Symbol criticism* e nuovo criticismo: Wise individua due fasi nella storia degli studi americani, elaborando così una teoria rivelatasi piuttosto influente sugli studiosi e che perdura attualmente; di fatto, gli studiosi delle due correnti di pensiero si definiscono in una "negative reciprocity", sancendo in tal modo il cambiamento epocale tra fase paradigmatica e post-paradigmatica.<sup>19</sup>

Il termine *New Americanists*, utilizzato inizialmente in senso dispregiativo da Frederick Crews e poi ripreso positivamente da Don Pease,<sup>20</sup> finì, grazie all'intervento di Pease, per indicare l'impossibilità della definizione del nuovo criticismo: su tale impossibilità si fonda dunque lo status della nuova americanistica, impossibilità definitoria di cui i suoi rappresentanti vanno fieri. Essi ritengono infatti che la definizione costituisca uno strumento ideologico utilizzato per ingabbiare e limitare i tentativi di resistenza al sistema.

Il rapporto tra i *New Americanists* e le sorti critiche dell'emersonismo si è intrecciato sempre più per varie ragioni. Da un lato le ricerche dei *New Americanists* su Emerson sono importanti sia perché il nuovo criticismo è ormai, paradossalmente, talmente diffuso che bisogna necessariamente confrontarsi con esso in uno studio sull'emersonismo; sia perché, viceversa, Emerson è decisivo nelle ricerche del nuovo criticismo. I *New Americanists* infatti, mediante la revisione del canone letterario, si sono soffermati più su Emerson che su Hawthorne o Melville,

---

<sup>18</sup> G. Wise, *Paradigm Dramas' in American Studies: A Cultural and Institutional History of the Movement*, in "American Quarterly," vol. 31, n°3, 1979, pp. 293-337. Cfr. J. Voelz, *Transcendental Resistance*, op. cit., p. 21.

<sup>19</sup> La tesi della rottura viene affermata ad esempio da Donald Pease e Robyn Wiegman, in *Futures*, in Pease D.- R. Wiegman (a cura di), *The Futures of American Studies*, Durham, Duke University Press, 2002, pp. 1-42 oltre che, seppure con intenti opposti, da Leo Marx, in *On Recovering the "Ur" Theory of American Studies*, in "American Literary History", vol. 17, n°1, 2005, pp. 118-134.

<sup>20</sup> Cfr. F. Crews, *Whose American Renaissance?*, in *The New York Review of books*, vol. 35, n° 16, 27 Ottobre 1988; sul dibattito Crews- Pease cfr. J. Voelz, *Transcendental Resistance*, op. cit., pp. 27-42.

poiché come poeta-filosofo è in qualche modo un “bersaglio” più facile, in quanto assume posizioni più esplicite rispetto ad un *novelist*. Non si tratta di “salvare” o fare l’apologia di Emerson, ma di accostarsi alla sua opera con uno sguardo criticamente consapevole. Sulla falsariga di Voelz pare dunque opportuno soffermarsi sui *New Americanists* e sulle loro interpretazioni del trascendentalismo. Voelz analizza tre concetti che reputa fondamentali per un lavoro critico sull’argomento: rappresentazione, identità e nazione. Si tratta di tre concetti che effettivamente informano la visione del nuovo criticismo e la conseguente interpretazione dell’emersonismo. Quel che emerge prepotentemente dallo studio di Voelz è la struttura dicotomica del nuovo criticismo: Emerson viene interpretato alternativamente come un difensore dello *status quo* oppure come un paladino della rivoluzione culturale e politica. Come invece mostra Voelz, ciò accade perché la polarità della spiegazione revisionista è totalizzante, non esiste una via di mezzo, e ciò è sintomo di una nascosta dimensione ideologica che pervade le letture revisioniste dei *New Americanists*, pur teoricamente schierate contro ogni tipo di idealismo.

Il legittimo dubbio che l’analisi dello studioso suscita è che un preciso schema interpretativo sia stato spesso sovrapposto al testo emersoniano, “which ideologically predetermined its results from the outset”;<sup>21</sup> a tal proposito Voelz dimostra che “the *New Americanists*’ constructions of Emerson are prefigured by their theory of identity”.<sup>22</sup> Voelz fornisce invece un’immagine piuttosto diversa di Emerson. Lo studioso intende infatti restituire una dignità all’individuo descritto dal trascendentalismo, slegandolo da un sistema di potere onnipotente che lo modella in modo forzato e invisibile. Voelz sostiene la posizione teorica secondo la quale l’uomo ha sempre la capacità di rispondere a degli stimoli, auto-modellandosi continuamente, in una situazione in cui gli artefatti artistici e l’esperienza estetica non si connotano come mezzi subdoli del potere o atti di ribellione, ma come fattori decisivi per uno sviluppo delle sue capacità e della sua coscienza.

I cardini della riflessione critica americana degli ultimi decenni sono invece le dinamiche del potere che opprimono la libertà del singolo individuo; ciò ha comportato lo sviluppo di un ampio dibattito sul rapporto tra potere, cultura, linguaggio. Tale riflessione ha sempre avuto come sottinteso il concetto di *representation*, che tuttavia, per quanto fondante, non è mai stato indagato nella sua profondità e nei suoi risvolti. Le varie formulazioni della rappresentazione sono invece determinanti per lo sviluppo delle teorie critiche e politiche, anche quando non si è pienamente consapevoli del tipo di idea insita nell’argomentazione utilizzata. Paradossalmente la cecità ideologica di cui sono stati tacciati gli accademici tradizionali è passata, secondo l’analisi di Voelz, ai nuovi americanisti, accusa che in parte era già presente nell’articolo di Crews, quando biasimava Pease per non voler ammettere lo sfondo ideologico legato al comunismo sovietico di Matthiessen.<sup>23</sup> Il punto non è quale sia l’ideologia che uno studioso decide di seguire, ma il fatto che dall’ideologia non si può uscire, in quanto non esiste una posizione teorica che non implichi una scelta ideologica in un senso oppure in un altro; anche perché, parafrasando Heisenberg, il semplice atto di osservare influisce sul significato dell’osservato. Non c’è un osservatore neutrale al di fuori del mondo e un testo da esaminare e giudicare *super partes*, perché qualsiasi lettore è

---

<sup>21</sup> “Che risulta ideologicamente predeterminato dall’esterno” (trad. mia). J. Voelz, *Transcendental Resistance*, cit. p. 31.

<sup>22</sup> “La costruzione di Emerson dei Nuovi Americanisti risulta preformata dalla loro teoria dell’identità” (trad. mia). Ivi, p. 107.

<sup>23</sup> Matthiessen fu vittima del maccartismo ma anche dello shock sorto dal confronto con la realtà sovietica, ben lontana dai suoi ideali, che secondo Crews, contribuì alla terribile decisione di suicidarsi; v. F. Crews, *Whose American Renaissance?*, cit., p. 74; cfr. anche J. Voelz, *Transcendental Resistance*, op. cit., p. 29.



inevitabilmente coinvolto e compie delle scelte, anche quando decide di non scegliere.<sup>24</sup> “Presumably, it was sufficient to admit that one always speaks from an ideological position”:<sup>25</sup> ciò non significa che il critico non debba essere equilibrato, ma presuppone l’onestà intellettuale di ammettere il proprio punto di vista, il che rende più gestibile e chiara l’interazione col testo, in quanto tale ammissione dovrebbe tenere lontani da un atteggiamento giudicante nei confronti delle ideologie altrui. Pare invece che questa sia l’accusa preferita dai nuovi americanisti: la loro specialità è far rientrare ogni tipo di questione all’interno del problema ideologico; persino la qualità letteraria, in qualunque cosa consista, viene considerata uno strumento di asservimento all’ideologia.<sup>26</sup>

Una delle critiche mosse da Crews e riportata da Voelz si appunta sul tentativo, da parte dei nuovi americanisti, di rendere manifesti i lati repressi dell’ideologia dei testi letterari. In tale sforzo, i revisionisti infatti tenderebbero a riscrivere i testi piuttosto che a interpretarli. Ai margini di tale critica sorge ovviamente la questione dell’intenzione autoriale, rigettata dai *New Americanists* ma ripresa da Crews, in quanto ritiene che essi la attribuiscono soltanto a coloro che stimano come scrittori della resistenza.<sup>27</sup> Nella sua analisi, Voelz mostra le origini decostruzioniste delle strategie argomentative di tali critici, che si rifanno ad argomenti e termini derivati dalla psicoanalisi e dal marxismo. La teoria più presente, seppur sottintesa, è quella della formazione ideologica del soggetto di Louis Althusser, o “teoria dell’interpellazione”. Secondo Althusser l’ideologia, intesa nel suo senso deteriore, ossia come meccanismo manipolativo del potere, interPELLa il soggetto, vale a dire gli fornisce delle ragioni per fargli assumere la funzione o il ruolo che ha deciso di far svolgere all’individuo. Questa interpellazione costituisce il soggetto in quanto tale, ed è fondamentale per l’ideologia che egli assuma le funzioni definite per lui dalla struttura; tuttavia non si tratta di pura violenza, intesa come brutale dimostrazione di forza, bensì di sottile convinzione-persuasione. L’individuo per costituirsi come soggetto interpellato deve dunque rispondere e riconoscersi in quanto l’ideologia ha predisposto per lui. Ma in realtà tale riconoscimento è falso, in quanto funzionale all’ideologia. Se l’interpellazione althusseriana è il modello per la rappresentazione, ogni atto linguistico ed estetico assume il potere ideologico di interpellare. La cultura diviene centrale, e così la gramsciana guerra di posizione intellettuale, con la connessa aspirazione all’egemonia; i nuovi americanisti dovrebbero però riconoscere che in realtà Gramsci, a differenza di Althusser, ammette la possibilità del linguaggio di slegarsi dalla determinazione ideologica.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Importanti suggestioni su questo tipo di problemi provengono dagli studi della scuola di Palo Alto: secondo il primo assioma della comunicazione umana, è impossibile non comunicare; cfr. P. Watzlavick, *Pragmatica della comunicazione umana*, Astrolabio, 1978.

<sup>25</sup> “Probabilmente, era sufficiente ammettere che si parla sempre da una posizione ideologica” (trad. mia). J. Voelz, *Transcendental Resistance*, op. cit. p. 29.

<sup>26</sup> Le osservazioni di Harold Bloom sul *Western Canon* possono essere intese come una risposta precisa alla destituzione della qualità letteraria da parte dei *New Americanists*.

<sup>27</sup> La questione dell’intenzione autoriale risente principalmente delle ricerche portate avanti dal decostruzionismo, dall’ermeneutica (la gadameriana *horizontverschmelzung*) e dalle teorie del lettore implicito (l’estetica della ricezione di Jauss, ma anche la fenomenologia di Ingarden e Iser). Se il pensiero antico, gli umanisti e i Romantici tendevano a sottolineare l’*intentio auctoris*, formalisti e strutturalisti si sono soffermati sul testo in quanto codice (Barthes scrisse un famoso articolo sulla morte dell’autore: *La mort de l’auteur*, in *Oeuvres Complètes*, Seuil, Paris, 1994, vol. II, pp. 491-495), e i marxisti, ad esempio i francofortesi, sul contesto storico-politico e culturale-ideologico, mettendo da parte il riferimento alle intenzioni dell’autore. La semiotica ha dato ampi contributi al dibattito (basti pensare a Greimas, Eco e Fish). Uno studio molto interessante che ripercorre la storia dell’intenzionalità autoriale è quello di Antoine Compagnon, *Il demone della teoria*, Einaudi, Torino, 2000. In questo contesto è importante sottolineare che l’anti-intenzionalismo, “l’idea dei moderni”, come lo definisce Compagnon, vs l’intenzionalismo antico, connota essenzialmente gli *American Studies* e le più diffuse interpretazioni dell’emersonismo.

<sup>28</sup> Ivi, cfr. pp. 36-39.

Alcuni dei nuovi americanisti che hanno riflettuto sulle problematiche della rappresentazione e del linguaggio in Emerson, hanno aggiunto alla prospettiva althusseriana dell'interpellazione il concetto di reificazione secondo l'interpretazione di György Lukács. La reificazione sarebbe dunque quel processo che aliena gli essere umani all'interno del sistema capitalista: secondo Lukács sul piano culturale la reificazione si traduce in riflessione, ovvero rigida separazione tra cose e pensiero, come avviene tipicamente nell'arte e nella filosofia idealista. L'idea della reificazione è la chiave di lettura che influenti critici, tra cui spiccano Carolyn Porter, John Carlos Rowe, Christopher Newfield e, in alcuni passi, Don Pease, hanno applicato a Emerson. Carolyn Porter individua nella critica emersoniana alla divisione del lavoro in *The American Scholar* una posizione marxista *ante-litteram*, collegando in modo diretto Emerson e Lukács. Laddove Emerson asseconda tale prospettiva viene considerato un precursore, nei momenti contemplativi invece diviene un esponente del pensiero borghese, passivo e reazionario. Il rapporto tra Spirito e Natura che Emerson pone al centro di *Nature* viene interpretato da C. Porter come un processo di continua rinegoziazione del significato tra il sé ed il mondo, che nell'idealismo non ha mai fine. Emerson tenterebbe dunque di risolvere introducendo lo Spirito, *deus ex machina* capace di assicurare uno scopo alla ricerca del significato, orientando l'individuo e rassicurandolo sia moralmente che ontologicamente, mediante il radicamento della mente e del sé nella natura. Porter vede nello Spirito emersoniano una nuova autorità, un potere onnicomprensivo, per cui i risultati filosofici della ricerca di Emerson rappresenterebbero una nuova gabbia ideologica, che rende nuovamente l'individuo uno spettatore passivo. Emerson viene così ricondotto interamente nella prospettiva critica della filosofia francese/marxista/decostruzionista. La visione dello Spirito di C. Porter ha avuto largo credito tra i nuovi americanisti, ma Voelz non manca di muovere alcuni appunti a questa lettura; la studiosa non ha infatti chiarito in che senso sia da intendere la sottomissione ad un'autorità, quale pare essere lo Spirito emersoniano, nel momento in cui "the Spirit is an agency that is neither identical to nor different from the self".<sup>29</sup> Se lo Spirito non è distinto da noi stessi, come può essere qualcosa di estrinseco, esteriore, cui si obbedisce come ad un'autorità qualunque, come se si trattasse un'entità separata e diversa? Chiaramente la griglia teorica utilizzata è insufficiente e profondamente inadeguata per comprendere il fenomeno dell'unione tra il sé e lo Spirito.<sup>30</sup> La paura di un processo di infinita ridefinizione del significato, individuato da Porter nell'emersoniano rapporto tra il Sé e il mondo, corrisponde ai timori socio-politici di Lukács, legati alla riproduzione infinita del sistema sociale vigente, con tutte le sue esclusioni. Ma questo modello di rappresentazione, arguisce Voelz, non è che l'altra faccia della medaglia del sogno idealista di Lukács: la "empty signification" cui l'individuo è condannato dal pensiero borghese è l'incubo della passività all'ideologia, in cui non si è più capaci di distinguere tra il vero e il falso, e persino il dubbio è sparito. Non si può decretare l'incapacità di Emerson di andare oltre la contemplazione quando non si è indagato in cosa consista tale contemplazione, ma ci si limita a ricondurre ad uno schema teorico precostituito qualsiasi testo si prenda sotto esame. Porter inoltre omette di considerare l'ambiguità dell'egemonia di cui pure tanto discute, in quanto la cultura dominante ha delle brecce in cui si colloca quella che Voelz nella sua opera ha chiamato *Transcendental Resistance*. Lo Spirito di Emerson, per Voelz, non è l'ennesimo tentativo ideologico di sottomissione dell'individuo, ma un tentativo di resistenza interno al meccanismo della rappresentazione.

Rowe è ancora più tendenzioso nella sua critica: lo studioso asserisce che gli slanci di resistenza che Porter ad esempio aveva intravisto in *The American Scholar* sono superficiali e per

<sup>29</sup> "Lo Spirito è un'agenzia che non è né identica né differente dal Sé" (trad. mia). Ivi, p. 47.

<sup>30</sup> Sulla natura della relazione tra il Sé e lo Spirito, sul significato dell'identità dell'individuo in rapporto con il divino e l'impersonale ha condotto uno studio interessante Sharon Cameron: *The Way of Life by Abandonment: Emerson's Impersonal*, in "Critical Inquiry", vol. 25, 1998, pp. 1-31.

niente significativi. Secondo Rowe, Emerson, come fondatore della cultura classica americana, in cui lo studioso include anche il decostruzionismo superandolo così da sinistra, ha delle diramazioni reazionarie che si intravedono anche nei suoi momenti migliori, come negli scritti contro la schiavitù, a suo dire blandi e inefficaci. Di fatto, per Rowe, è l'impianto filosofico trascendentalista a mancare quello che nella sua prospettiva si definisce come l'obiettivo principale della critica, ovvero l'azione politica; i valori emersoniani supporterebbero un'ideologia estetica che si configura come spalla dell'ideologia in senso althusseriano. Il linguaggio, la rappresentazione, l'arte sono meri espedienti del sistema, ancora una volta. Emerson finisce per diventare il capro espiatorio della situazione: in quanto fondatore della cultura americana, è responsabile dei valori disfunzionali della società statunitense, del suo commercialismo ed imperialismo. Poiché la rappresentazione è intrinsecamente ideologica, chi non vuole ricadere nelle spire mortali del trascendentalismo, dovrà, secondo Rowe, legarsi a delle pratiche politiche specifiche ai margini della società; l'attivismo non può essere eluso se non si vuole essere tacciati di collaborazionismo con l'ideologia. Considerata la gravità degli attacchi mossi a Emerson, non stupirà dunque sapere che il titolo dello studio di Rowe è *At Emerson's Tomb*.<sup>31</sup>

Un altro influente americanista, autore di un'opera importante per gli studi emersoniani, è Christopher Newfield.<sup>32</sup> Pur condividendo l'idea di passività e di "empty signification" così centrale in Porter e Rowe, Newfield cerca di valorizzare il tentativo emersoniano di trovare un momento di libertà dall'ideologia, che però secondo Newfield si traduce in una libertà dentro l'ideologia, che valorizza così i sistemi rappresentativi dominanti. Newfield, ancor più di Porter si sofferma su alcune tematiche centrali di Emerson, quali lo Spirito e la legge morale, definite senz'altro autoritarie. Per Newfield diventa decisiva la critica delle premesse liberali che a suo avviso dominano l'emersonismo, nel quale la sottomissione all'autorità viene spacciata per libertà. La critica ai valori emersoniani e spirituali si palesa in un passaggio nel quale afferma che soltanto il realismo di Cratilo, celebre personaggio di un dialogo platonico, emblema del divenire in antitesi all'essere, può sostenere l'individualismo. Al contrario di Cavell, Poirier, Packer, Bercovicht e Buell, Newfield vuol dimostrare che le restrizioni ideologiche non possono essere usate in modo creativo e libero, ma conducono inevitabilmente alla sottomissione individuale e collettiva. La complicità con il sistema non viene rintracciata mediante la teoria althusseriana; anzi Rowe, nota Voelz, si distanzia goffamente dal marxismo con un appello piuttosto *naïf* all'individuo anziché alla resistenza organizzata, tentativo ritenuto senz'altro retrogrado negli scritti marxiani, ma anche nel decostruzionismo pluralista, che sminuisce l'individuo ritenendolo un agglomerato di posizioni frutto di interpellazione anziché un soggetto unitario. Tuttavia Newfield, sulla base delle sue argomentazioni talvolta confuse, ascrive all'emersonismo una visione del tutto conformista, distante dalla prospettiva della resistenza, in cui la contemplazione diventa una manifestazione del suo atteggiamento passivo, così come la sua teoria della rappresentazione nutre e moltiplica la sottomissione althusseriana all'ideologia.

Per la sua influenza nella cultura americana e per l'ampiezza ed il valore del suo contributo pare il caso di soffermarsi con Voelz sul lavoro interpretativo di Don Pease. Lo studioso ha imperniato tutta la sua carriera sull'interpretazione revisionista di Emerson, mettendo a nudo in modo emblematico lo schema operativo dei *New Americanists*.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> J. C. Rowe, *At Emerson's Tomb: The Politics of Classic American Literature*, Columbia University Press, New York, 1997.

<sup>32</sup> L'opera cui si allude è *Emerson's Effect: Individualism and Submission in America*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.

<sup>33</sup> Gli studi di Pease più significativi su Emerson sono: D. Pease, *Emerson, Nature, and the Sovereignty of Influence*, in "boundary 2", Vol. 8, n° 3, 1980, pp. 43-74; questo primo e decisivo articolo costituirà l'ossatura di uno dei capitoli del seguente volume: Id., *Visionary Compacts: American Renaissance Writings in Cultural Context*, University of

Voelz mette in luce il debito di Pease verso Althusser e solo indirettamente verso Lukács. Esaminando *Emerson, Nature, and the Sovereignty of Influence* salta subito all'occhio la pesante eredità del decostruzionismo derridiano, citato in un'ampia introduzione come un'autorità indiscussa. Il paradigma della rappresentazione viene inteso come il retaggio del dominio tradizionale sul discorso, che dovrà, "through the elusive and unassimilable (non)categories of deconstructive thought, come into radical question".<sup>34</sup> Il modello del pensiero concettuale, con la sua epistemologia post-kantiana ed idealista, deve essere smantellato. L'intento è ormai esplicito: "because Derrida intends to deconstruct the onto-theological suppositions of the entire Western tradition, almost every Western value, including all those surrounding the fundamental one of a self-reliant, self-present ego whether as cogito, transcendental ego or transcendental signified, come under attack".<sup>35</sup> Voelz rintraccia in questo *modus operandi*, tipico delle teorie della rappresentazione di tutti i nuovi americanisti citati, dei sottintesi "frameworks of totalization".<sup>36</sup> Con Derrida, comunque, precisa Pease, bisogna intendere non tanto la persona di Jacques Derrida, ma una metonimia col quale egli si riferisce anche a Nietzsche, Foucault, Barthes, de Man, Lacan, e così via. Dopo Derrida e la sua critica del significante, il critico letterario non può più arrogarsi il privilegio dell'interpretazione, fornendo il senso. Pease ammette che l'incertezza davanti al testo in realtà è sempre stata parte della *performance* del critico; a questo punto, nella nuova prospettiva aperta dal decostruzionismo si aprono due strade: cogliere l'incertezza come sfida che invita a svelare la ricchezza di senso ed infine la certezza del testo, oppure quella di assumere l'incertezza come risultato finale e decisivo. Per il nuovo criticismo di stampo derridiano non è possibile che l'ultima delle due. Azzardando un paragone certo suggestivo ma forse alquanto grossolano, Pease sostiene: "contemporary criticism, no less than quantum physics, elevates uncertainty into a principle"; tuttavia "unlike physics, though, criticism involves value judgments in addition to interpretation (moreover, even interpretation conceals value judgments) and, without necessarily being explicit, the institution of literary criticism can tacitly prescribe an ethical code. All of this suggests a rather simple point: in a time of crisis for critics, uncertainty can become an ethical principle and critical character can best be recognized through signs of anxiety".<sup>37</sup>

In questo passo Pease ammette quanto Voelz ha cercato di ricostruire nella sua opera: il criticismo revisionista si appoggia su tacite e indiscusse premesse che veicolano dei precisi ma aprioristici giudizi di valore, basati sull'incertezza, sulla frammentarietà, sulla mancanza di un fondamento, sul divenire cratileo, per dirla con Newfield. La teoria critica e lo sfondo marxista vengono tipicamente mischiati con la psicoanalisi, che permette di decostruire gli scritti degli autori che celano una scissione interiore o una semplicità che sarebbe sintomo della connivenza con l'ideologia. La rappresentazione per Pease è entrata in crisi, e nell'interpretazione bisogna tenere conto dello schema derridiano secondo cui bisogna disoccultarne la presunta

---

Wisconsin Press, Madison, 1987; e infine Id., *Experience, Antislavery and the crisis of Emersonianism*, in "boundary 2", Vol. 34, n° 2, 2007, pp. 71-103, che consiste in una rilettura della propria precedente versione dell'emersonismo.

<sup>34</sup> "Attraverso le (non) categorie elusive e inassimilabili del pensiero decostruttivo, giungere a una radicale messa in discussione" (trad. mia). D. Pease, *Emerson, Nature, and the Sovereignty of Influence*, cit., p. 44.

<sup>35</sup> "Poiché Derrida intende decostruire le supposizioni onto-teologiche dell'intera tradizione occidentale, quasi ogni valore occidentale, inclusi quelli che riguardano l'uno fondamentale come auto-fondante, auto presente che sia cogito, ego trascendentale o significato trascendentale, è sotto accusa" (trad. mia). Ibidem.

<sup>36</sup> "Cornici di totalizzazione" (trad. mia). J. Voelz, *Transcendental Resistance*, op. cit., p. 60.

<sup>37</sup> "La critica contemporanea, non meno della fisica quantistica, eleva l'incertezza a principio"; "diversamente dalla fisica, tuttavia, la critica include giudizi di valore in aggiunta all'interpretazione (inoltre, anche l'interpretazione occulta giudizi di valore) e, senza essere necessariamente espliciti, l'istituzione del criticismo letterario può tacitamente prescrivere un codice etico. Tutto ciò suggerisce un punto abbastanza semplice: in un tempo di crisi per i critici, l'incertezza può diventare un principio etico e un carattere critico può ancor meglio essere riconosciuto attraverso i segni dell'ansietà" (trad. mia) D. Pease, *Emerson, Nature, and the Sovereignty of Influence*, op. cit., p. 45.

immediatezza. Sulla base di tali presupposti teorici, Pease esamina *Nature* di Emerson. Pease fa notare che secondo molti interpreti il saggio di Concord spaventa in qualche modo il lettore con la sua presenza ingombrante, che eccede lo spazio rappresentativo, mediante un'auto-celebrazione con la quale nessun lettore potrebbe reggere il confronto. Utilizzando la legge della compensazione di Freud, molti studiosi hanno dedotto che se l'ego di Emerson ha una rappresentazione così esagerata, ciò avviene perché in realtà questo sé costituiva il suo principale problema. Secondo la lettura freudiana Emerson sarebbe un uomo spaventato, debole, pieno di demoni, che deve sminuire i suoi predecessori per autoesaltarsi proclamando la propria originalità. Tale interpretazione psicologica secondo Pease potrebbe senza dubbio essere rivolta contro coloro che l'hanno elaborata: perché sentirsi spaventati da Emerson? Forse il critico ha dei problemi con il proprio sé e di conseguenza la demolizione dell'autore si impone come strumento di auto-compensazione egoica? Tuttavia il suo maggior difetto, afferma Pease, è quello di non cogliere un fattore centrale degli scritti emersoniani: il concetto della *self-reliance*. Emerson infatti non compie la celebrazione dell'ego, ma al contrario lo sminuisce: l'importanza e la fiducia in sé dell'individuo è strettamente correlata alla sua connessione con la *Over-soul*, come si evince dall'immagine della "*transparent eye-ball*", passaggio indispensabile per la trasformazione e liberazione dell'ego. Pease sostiene inoltre la superiorità del modello di compensazione emersoniano su quello freudiano: "Emerson's compensation is not a mere reaction to defeat and loss, but a demand for them as prerequisites for an expansion in power".<sup>38</sup> In questo saggio del critico, pare dunque che Emerson riesca ad individuare uno spazio nuovo per la rappresentazione, nel quale non si manifesta soltanto la retorica della difesa inconscia, della repressione: per Pease in *Nature* c'è più di questo. Nelle contraddizioni discorsive che rintraccia nel saggio emersoniano del 1836, lo studioso distingue la lotta per l'indipendenza di Emerson dalle strutture dell'ideologia: "like a proverb, Nature never signifies a specific meaning but too many possible applications; essentially incomplete, it defies placement in a fixed system but demands that it be placed in ever new contexts. It is a wandering figure of thought, a decentering center, a decontextualizing context, a turn of the phrase in a perpetual process of displacement; it is always in the process of surpassing and rendering arbitrary every interpretation meant to grasp it. [...] Nature is the will to power itself".<sup>39</sup> Più avanti, lo studioso sosterrà che Emerson elabora un "visionary compact" capace di riconciliare con se stesso e gli altri l'uomo diviso, umiliato e alienato della modernità. Uno dei principali dispositivi utilizzati in tal senso da Emerson è quello della *self-reliance*, che consente di discernere quel che è transitorio da quanto è ineliminabile per la rappresentazione della persona e dei suoi principi. La *self-reliance* conduce all'antischiavismo perché consente di scoprire in noi stessi qualcosa che è comune a tutti gli altri uomini. La rappresentazione emersoniana viene perciò intesa come un dispositivo in grado di guarire la società, collegata ad un attivismo politico che può salvare l'umanità.<sup>40</sup>

Già nell'opera del 1987 Pease tuttavia si avvicinerà sempre più al modello dell'interpellazione althusseriana, che sancisce inevitabilmente il fallimento del tentativo emersoniano. Come nota Voelz, in effetti l'acutezza di Pease nel descrivere la rappresentazione in

<sup>38</sup> "La compensazione di Emerson non è una mera reazione alla sconfitta o alla perdita, ma una ricerca di essi come prerequisiti per un aumento di potere" (trad. mia). Ivi, p. 51.

<sup>39</sup> "Come un proverbio, la natura non ha mai uno specifico significato, ma numerose applicazioni possibili; essenzialmente incompleta, essa sfugge alla collocazione in un sistema rigido, ma chiede di essere piazzata in contesti sempre nuovi. È una figura vagante del pensiero, un centro decentrante, un contesto decontestualizzante, una svolta della frase in un continuo processo di risignificazione; sta sempre sorpassando e rendendo arbitraria ogni interpretazione che intenda afferrarla. [...] La natura è la volontà di rafforzare se stessa" (trad. mia). Ivi, pp. 65-66.

<sup>40</sup> D. Pease, *Visionary Compacts*, cit.

Emerson viene meno, lasciando il passo a una progressiva “caduta” dell'emersonismo come filosofia in grado di elaborare il distacco dall'ideologia.

In *Experience, Antislavery and the crisis of Emersonianism*, Pease rivede le sue posizioni, o le integra, dal suo punto di vista, facendo leva sulle affermazioni del saggio emersoniano sull'esperienza. In effetti il saggio *Experience* da più parti è stato considerato come il saggio della maturità di Emerson, quello in cui cade il velo dell'ottimismo degli scritti precedenti. Senza entrare nel merito di tale questione, *Experience* segna, secondo Pease, l'ingresso dell'ottimista Emerson in un mondo traumatico, conseguente alla morte del figlioletto. Mentre prima, secondo Pease, Emerson scorgeva nella “morte sociale”, come nello schiavitù, l'occasione per cogliere la “chiamata del Genio”, in *Experience* egli si rende conto dell'impossibilità della conciliazione del distacco sociale con la creatività artistica, e si rivolge con maggiore concretezza ai problemi dello schiavismo, lottando per l'abolizionismo. La rappresentazione, in precedenza foriera di liberazione, con *Experience* perde la sua forza, poiché il soggetto si scontra con un ordine simbolico di tipo traumatico. Pur essendo sottile e dettagliata, anche l'analisi di Pease finisce dunque per ricadere nel modello rigidamente duale della logica revisionista del paradigma post-moderno, tentando di incasellare in schemi politici e psicologici tematiche di più ampio respiro. Voelz stigmatizza tale dualismo, sostenendo che solo quando sarà stata smascherata e rigettata la dogmatica polarità dei nuovi americanisti potrà finalmente apparire la filosofia emersoniana e trascendentalista in tutta la sua ricchezza.

Per quanto riguarda la *pars costruens* di Voelz, occorre dire che il suo lavoro sicuramente si presenta come innovativo e assolutamente non banale, ma che presenta delle lacune interpretative. Il punto di partenza della sua tesi è la constatazione che la maggior parte degli scritti emersoniani furono pensati per le conferenze che egli teneva periodicamente. Tale constatazione è fondamentale, in quanto le opere pensate per la lettura si differenziano radicalmente dalle altre. Egli quindi sostiene che ci sia “a direct link between Emerson's philosophy and his engagement as a public lecturer”.<sup>41</sup> Sin qui la tesi pare molto interessante, perché prende in considerazione un carattere sicuramente centrale di tali opere. Gli scritti di Emerson suscitavano nei suoi ascoltatori delle sensazioni particolari, *uplifting, inspiring*, ma “few scholars have attempted to connect these audience responses with his style of thinking”.<sup>42</sup> Chi ha considerato Emerson un filosofo ha infatti trascurato lo studio del contesto storico del testo, viceversa chi si è soffermato sui dettagli delle condizioni storiche ha solitamente semplificato la complessità del pensiero emersoniano, ritenendo le sottili distinzioni del saggio di Concord inadatte al suo pubblico, sorvolando così sulla sua pregnanza filosofica. La differenza tra la stesura di un testo filosofico tradizionale e un testo pensato per una conferenza acquista un peso maggiore nel sistema culturale statunitense dell'Ottocento, quando per gli ascoltatori assistere ad una conferenza significava prender parte ad una *performance* caratterizzata come “a continuum between instruction and entertainment”.<sup>43</sup> *Docere et delectare*, come avrebbe detto Orazio.<sup>44</sup> La finezza del ragionare emersoniano in ogni caso non si qualificò mai come scolastica o pedante: il suo periodare alterna contraddizioni e analogie, aneddoti e argomenti generali che hanno come

<sup>41</sup> “Un collegamento diretto tra la filosofia di Emerson e il suo impegno come pubblico conferenziere” (trad. mia). J. Voelz, *Transcendental Resistance*, op. cit., p. 63.

<sup>42</sup> “Pochi studiosi hanno tentato di collegare le risposte del suo pubblico con il suo stile di pensiero” (trad. mia). Ibidem.

<sup>43</sup> Ivi, p. 62.

<sup>44</sup> L'influenza dei classici latini, in particolare quella di Orazio, è significativa per tutti i trascendentalisti, tra questi spicca Hawthorne: cfr. P. Russo, *Il bosco delle ninfe, Nathaniel Hawthorne e la classicità*, Bulzoni, Roma, 1991. La studiosa ricostruisce la parabola intellettuale del romanziere di Salem, che nella retorica classica e nell'*otium* oraziano trova l'ispirazione per un equilibrio tra la dimensione speculativa ed esistenziale e quella etica e impegnata nella sfera politica e sociale, equilibrio altrettanto presente nel pensiero emersoniano.

effetto finale quell'esperienza al di fuori del comune che tutti i suoi spettatori raccontavano di aver provato durante le sue conferenze, effetto straniente che suscita anche la lettura dei saggi, che notoriamente spesso non sono altro che trascrizioni delle *lectures*. Come ha messo in luce Stanley Cavell, "Emerson's style is his substance".<sup>45</sup> La sua scrittura non è mero ornamento di un'idea, ma vi è un'intima compenetrazione tra l'aspetto poetico e filosofico.

La peculiare poesia-filosofia di Emerson e il suo significato tuttavia non sono semplici da spiegare; la sua ambiguità crea contraddizioni di non facile risoluzione nei suoi interpreti, come è evidente nello stesso Voelz. Egli infatti, nonostante abbia stigmatizzato gli studiosi che trascurano la potenza del pensiero filosofico emersoniano, sostiene che Emerson manchi di sistematicità filosofica. A prima vista questo sembrerebbe un difetto, ma forse non lo è, se pensiamo che una simile accusa è stata mossa a filosofi come Platone. Non s'intende esaminare la questione in questo passaggio, preme semplicemente segnalare che la mancanza di un sistema filosofico, o piuttosto di una sua strutturazione e presentazione tradizionale, viene considerata un difetto di Emerson e dei suoi scritti. Mancanza che il pensatore, secondo Voelz, colma assecondando il suo pubblico, anche per motivi economici. Le idee di Emerson, in questa prospettiva, si riducono ad essere la conseguenza del suo stile filosofico-letterario e non viceversa, il quale a sua volta è la conseguenza del rapporto con il pubblico e delle peculiari condizioni storiche in cui Emerson si trovò ad operare. Non è un mistero che Emerson vivesse delle sue *lectures*, per cui il plauso del pubblico, che non mancò mai di riscuotere, dovette certamente essere ben presente nell'elaborazione dei suoi discorsi.

Tuttavia Voelz passa con un balzo dall'attribuire ad Emerson la consapevolezza di tale situazione al ritenerlo così triviale da piegare i suoi discorsi in modo retorico per compiacere e inebriare l'assemblea degli astanti, come un sofista qualunque, desideroso di accattivarsi gli ascoltatori. Ciò contrasta fortemente con l'afflato ideale degli scritti emersoniani. Sicuramente Emerson era consapevole della necessità di adattare il tema alla sensibilità del pubblico; ma questo è un dato che qualunque letterato, filosofo ed oratore conosce sin dall'antichità. Di conseguenza non può essere asserito che l'elaborazione filosofica, letteraria, poetica discenda immediatamente dalle condizioni materiali in cui è prodotta, almeno non in un pensatore come Emerson. Affermando ciò, Voelz ricade nel marxismo decostruzionista che tanto si è sforzato di contestare. Tuttavia la tesi di Voelz fortunatamente è più profonda, per quanto calchi la mano su osservazioni di questo genere. Egli in realtà si colloca in una prospettiva intermedia tra decostruzionismo e idealismo, sostenendo la presenza, in Emerson, di un "fractured idealism", legato sempre alla sua condizione di conferenziere. In qualche modo, l'accento posto su tale condizione ricorda quelle di Giovanni Cerri sui dialoghi platonici.<sup>46</sup> I dialoghi platonici in questa lettura sono configurati in un certo modo in quanto costituiscono la risposta ad un determinato ascoltatore: per comunicare efficacemente con una certa tipologia di persone, l'oratore deve calibrare lo stile e i contenuti sui suoi interlocutori, se intende veramente lasciare un messaggio al suo uditorio e non fare sfoggio di arte retorica ed erudizione. Voelz fornisce un'interpretazione analoga delle *lectures* di Emerson. Nonostante l'importanza di tali osservazioni per uno studio completo che tenga conto anche degli aspetti concreti della scrittura emersoniana, il problema è che tale osservazione viene ipostatizzata, rendendo il mezzo un fine: la flessibilità davanti al pubblico del dialogo o della conferenza per Voelz sembrano produrre il proprio contenuto, avendo come fine soltanto la *performance* in quanto tale, e non il messaggio che si intende trasmettere.

---

<sup>45</sup> J. Voelz, *Transcendental Resistance*, cit., p. 63; cfr. S. Cavell, *Emerson's Transcendental Etudes*, D.J. Hodge, Stanford University Press, Stanford, 2003.

<sup>46</sup> G. Cerri, *Platone sociologo della comunicazione*, Il Saggiatore, Milano, 1991.

Nel tentativo di mostrare la forte dipendenza dal pubblico di Emerson e gli effetti speciali che il pensatore avrebbe escogitato nel tentativo di provocare, durante la sua conferenza, un'esperienza *sui generis* tale da indurre negli ascoltatori uno stato che li avrebbe spinti a ricercare ancora una volta tale esperienza, Voelz ricostruisce la teoria del linguaggio e della rappresentazione di Emerson, a suo dire basata "on the rift between reception and expression [...] the sheer potentiality experienced in inspiration, and the limits of expressing it".<sup>47</sup> Tale teoria discende dall'affermazione della legge delle corrispondenze tra fatti naturali e spirituali, così come viene descritta in *Nature* del 1836. La simbologia visiva implicita negli emblemi viventi della natura comporta infatti un'attitudine estetica specifica, che non può essere tradotta in nessun altro medium artistico o letterario. Guardare un'emblema, un simbolo, non vuol dire decodificarlo seguendo un procedimento razionale, ma aprirsi al nesso delle relazioni e delle analogie tra spirito e natura: "if what sets these pictures apart from a discursive use of the language is the possibility of engaging with them in an aesthetic experience, and if, finally, the aesthetic experience for Emerson is affective because it reveals our manifold connections to the world of nature and spirit, then the very reception of the strict correspondence pushes this form of signification onto the slippery ground of excess and sliding".<sup>48</sup> I simboli cui si allude non sono solo quelli naturali, ma anche quelli linguistici; è come se il linguaggio esprimesse qualcosa di più di se stesso, perché "the pictures that was supposed to represent a state of mind represent something so amorphous that it cannot be captured by language, and likewise, the individual picture calls a succession of different pictures onto the scene",<sup>49</sup> lasciando intravedere al soggetto che il mondo è un flusso, che un mondo di relazioni lo attraversa. Nell'esperienza estetica si delinea un sovrappiù di senso che non è riducibile al linguaggio discorsivo, in quanto ha luogo in una dimensione che è più che linguistica, ma al contempo tale esperienza può aver luogo in modo proprio solo nel linguaggio: "the aesthetic experience of the picture must be reactivated through a confirmation in language".<sup>50</sup>

In sostanza il linguaggio e l'esperienza estetica non coincidono esattamente, ma sono legati in modo essenziale, perché è nel linguaggio che si esprime tale esperienza. Il divario tra *reception* e *expression* di conseguenza non può mai essere colmato. Quanto viene ricevuto nell'esperienza estetica solo in parte può essere espresso nel linguaggio. E ciò vale sia per l'oratore Emerson, che esprimendosi in una *lecture* non può mai rendere totalmente la sua ispirazione, sia per il suo pubblico, che godendo dell'esperienza estetica della conferenza non è in grado di ridire quanto ha provato, se non indicando una vaga sensazione di *uplifting*. Ciononostante il linguaggio è capace di tale "magia", veicolando, sia pur in modo incompleto e approssimativo, qualcosa che va oltre se stesso. Nella conferenza emersoniana dunque il pubblico esperisce qualcosa di più degli artifici retorici pensati *ad hoc* per stupirli, ed Emerson non si limita a comunicare con un bel discorso confezionato per mere contingenze storiche ed economiche. Lo spazio tra ricezione ed espressione spiega per Voelz la filosofia emersoniana, e si riflette nelle sue conferenze,

<sup>47</sup> "Sul contrasto tra ricezione ed espressione [...] La chiara potenzialità sperimentata nell'ispirazione e i limiti nell'esprimerla" (trad. mia). J. Voelz, *Transcendental Resistance*, op. cit., p. 76.

<sup>48</sup> "Se ciò che distingue le immagini dall'uso discorsivo del linguaggio è la possibilità di impegnarsi con esse in un'esperienza estetica, e se, infine, l'esperienza estetica per Emerson è emotiva perché rivela le complesse connessioni col mondo di natura e spirito, allora la ricezione della diretta corrispondenza spinge questa forma del significato sul terreno scivoloso dell'eccesso e dello scorrimento" (trad. mia). Ivi, p. 83.

<sup>49</sup> "Le immagini che si suppone rappresentino uno stato mentale rappresentano qualcosa di così amorfo che non può essere catturato dal linguaggio, e parimenti l'immagine individuale evoca una successione di immagini differenti sulla scena" (trad. mia). Ibidem.

<sup>50</sup> "L'esperienza estetica della pittura può essere riattivata attraverso la conferma del linguaggio" (trad. mia). J. Voelz, *Transcendental Resistance*, op. cit., p. 85..



manifestando invece un pensiero filosofico preesistente e non meramente funzionale all'atto della *lecture*.

L'interpretazione di Voelz comunque non va oltre il riconoscimento che in Emerson esiste un livello filosofico rimasto inspiegato dalle interpretazioni revisioniste. Egli vi accenna, certo, ma pur argomentando in maniera acuta sul capitolo *Language* di *Nature* del 1836 e sul *gap* tra ricezione ed espressione, rimane legato alla condizione personale e professionale di Emerson come fattore fondamentale di comprensione per la sua filosofia, nonostante il dichiarato proposito iniziale di voler condurre una ricerca filosofica e non meramente storica. Certamente nessuno di quei fattori, storici, personali, economici, va sottovalutato, ma quel che si sta tentando di mettere in luce è che il nucleo della filosofia emersoniana si trova al di là di tali fattori, che poi possono contribuire in vario modo a modificare la forma della sua manifestazione ma non sono i motori propellenti della sua elaborazione filosofico-poetica. In qualche modo, come dice Voelz, la sfida di Emerson è stata raccolta, sfida che si potrebbe così riassumere secondo quanto lo stesso Emerson ha affermato nei suoi *Journals*: "in all my lectures I have taught one doctrine, namely the infinitude of the private man".<sup>51</sup> Per i suoi lettori di ogni tempo, la sfida è quella di raccogliere il suo invito e riuscire a sperimentare la propria infinità interiore, ben al di là di ogni dualismo socio-politico e psicologico.

---

<sup>51</sup> "In tutte le mie conferenze ho insegnato una sola dottrina, ovvero l'infinità dell'uomo singolo" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, Harvard University Press, Cambridge, 1960–82, vol. 7, p. 342.



## 2.2. Letture neopragmatiste del Trascendentalismo

### 2.2.1. La democrazia in America: l'individualismo pragmatico come espressione dell'attitudine filosofica degli Stati Uniti

Nel 1831 due politici europei, Alexis de Tocqueville e Gustave de Beaumont, furono incaricati dal governo francese di studiare il sistema carcerario statunitense e vennero inviati in veste ufficiale in terra americana. I due studiosi osservarono con attenzione l'organizzazione generale degli Stati Uniti, sia politica che economica. Appena un anno dopo, Ralph Waldo Emerson avrebbe lasciato gli Stati Uniti per immergersi in un viaggio nel Vecchio Continente che avrebbe profondamente inciso sul suo pensiero. La sovrapposizione temporale dell'esplorazione americana dei due francesi con il viaggio di Emerson in Europa testimonia il reciproco interesse che animava i pensatori dei due continenti: da un lato la ricerca delle proprie radici intellettuali e della propria autonomia da parte degli americani, dall'altro il tentativo di comprensione degli europei di una cultura occidentale percepita al contempo come affine e diversa.<sup>1</sup> Al ritorno in Francia Tocqueville e Beaumont, oltre a consegnare il rapporto richiesto, elaborarono delle riflessioni generali su quanto avevano dedotto dalla loro osservazione del sistema americano: Beaumont scrisse un trattato sul problema razziale, mentre Tocqueville redasse un'opera che ancora oggi non smette di essere letta e discussa, *De la démocratie en Amérique*. Il binomio democrazia-Stati Uniti si presenta sin da allora come fondamentale, pur nella problematicità delle sue connotazioni, e Tocqueville ha certamente contribuito in maniera decisiva ad alimentarlo, sostenendo l'idea che individua nella democrazia il fondamento identitario della nazione e della cultura americana.<sup>2</sup> Le interpretazioni del trascendentalismo risentono sovente di tale dibattito, che intreccia politica, filosofia e religione in una maniera difficilmente comprensibile da una prospettiva europea.

Il punto focale del discorso sulla democrazia è l'individualismo, sul quale hanno lavorato a lungo diversi studiosi, tra cui occorre segnalare George Kateb e Nadia Urbinati.<sup>3</sup> La democrazia in America, pur nella sua complessità, si basa su un sistema di vita più che su un insieme di regole. La sua centralità deriva da un retroterra culturale legato alla religione americana e ai suoi sviluppi: se

---

<sup>1</sup> Sul complesso e biunivoco rapporto tra democrazia americana e ideali politici francesi, tra Emerson e Tocqueville ha scritto un interessante articolo Antonio Lastra: *Tocqueville o Emerson*, in "Scienza & Politica", 2006, vol. 18, n. 34, pp. 109-120.

<sup>2</sup> La triade libertà religiosa -individualismo democratico- identità nazionale che, secondo Tocqueville, contraddistingue il pensiero americano verrà prontamente affibbiata al Trascendentalismo. Cfr. C. Capper, "A Little Beyond": *The Problem of The Transcendentalist Movement in American History*, in "The Journal of American History", vol. 85, n.2, 1998, pp. 502-539.

<sup>3</sup> G. Kateb, *The Inner Ocean: Individualism and Democratic Culture*, Cornell University Press, 1992; Id., *Emerson and Self-Reliance*, Rowman & Littlefield Publishers, Boston, 2002; N. Urbinati: *Individualismo democratico: Emerson, Dewey e la cultura politica americana*, Donzelli, Roma, 1997. Urbinati rintraccia le matrici teoriche dell'individualismo tracciando un percorso teorico che da Burke e de Maistre giunge fino a Dewey passando per Emerson. Tale parabola consente di tracciare il confine che distingue egoismo e individualismo possessivo, come lo chiamava Tocqueville, dall'individualismo democratico, il quale tiene conto del contesto sociale, senza scadere mai nel comunitarismo *tout court*. In tale lavoro vengono inoltre messe in risalto le differenze tra Emerson e Dewey, sottolineando il carattere semplicistico dell'intendere la filosofia emersoniana come mero proto-pragmatismo. Apparentemente curiosa e molto significativa si rivela l'influenza di Emerson su José Martí, scrittore, politico e padre dell'indipendenza cubana: è dall'emersoniano saggio *Fate* che Martí trasse il titolo e l'ispirazione per la sua opera *Nuestra America*: cfr. J. Ballón, *Autonomia cultural americana: Emerson y Martí*, Pliegos, Madrid, 1986; G. M. Schwarzmann, *The Influence of Emerson and Whitman on the Cuban Poet Jose Martí: Themes of Immigration, Colonialism, and Independence*, Edwin Mellen Press, 2009.

la divinità abita dentro ogni uomo, la democrazia ne è una logica conseguenza.<sup>4</sup> La democrazia e l'individualismo procedono di pari passo, delineando un panorama teorico nel quale i due termini assumono un significato alquanto diverso da quello che evocano all'interno del pensiero europeo. Il lavoro di Nadia Urbinati ha messo in luce il contributo del Romanticismo nel riscattare parzialmente l'individualismo dall'accusa di egoismo: contributo che senza alcun dubbio si lega in modo essenziale al rinnovato slancio che nelle teorie romantiche viene dato all'arte e alla natura, slancio ben presente nel trascendentalismo americano.

Tuttavia tali riflessioni non consentono in alcun modo l'assimilazione al Romanticismo dell'originale e decisivo pensiero del trascendentalismo. Il significato dell'individualismo democratico si configura infatti sia in Emerson e Thoreau che nella cultura americana in generale come un problema multidisciplinare, per così dire, che travalica i confini abituali del pensiero a compartimenti stagni; politica, religione, estetica e filosofia intessono i loro fili in un ordito complesso e assolutamente non prevedibile. Con una frase rivelatrice così scriveva Dewey all'inizio del Novecento: "Emerson, Walt Whitman e Maeterlinck sono, fino a questo momento, forse, i soli uomini che sono stati abitualmente e, in un certo senso, istintivamente consapevoli che la democrazia non è né una forma di governo, né un'opportunità sociale, ma una metafisica della relazione dell'uomo e della sua esperienza con la natura".<sup>5</sup> Per questa ragione nel delineare il significato di una parte del pensiero emersoniano occorre rifarsi alla sua totalità, lasciando emergere i più disparati contributi tematici che concorrono alla formazione della sua visione globale. Separare un aspetto da tutti gli altri, l'estetica dalla metafisica, l'etica dalla politica e così via è metodologicamente infondato, in quanto i fili dell'intreccio emersoniano sono molteplici e inseparabili. La compresenza di numerosi livelli del discorso tuttavia non deve ingannare, né indurre all'errata convinzione che nel trascendentalismo ogni fattore si trovi sullo stesso piano, in quanto una precisa visione filosofica anima gli scritti di Emerson e Thoreau. A tal proposito ritorna dunque l'antica accusa contro la quale il trascendentalismo ha sempre dovuto difendersi, formulata già nell'Ottocento da Tocqueville, secondo cui l'America si troverebbe sprovvista di una vera e propria filosofia. In realtà lo stesso Tocqueville ammette che è impossibile disgiungere la cultura americana dalla filosofia: egli dedica un intero capitolo della sua opera a discutere dell'innato e diffuso "metodo filosofico" degli americani, metodo che prende il posto del sistema dottrinario europeo. Sebbene gli americani non abbiano una vera e propria scuola filosofica, nota Tocqueville, né si occupino di quelle europee, tuttavia essi posseggono un'attitudine filosofica che non deriva dall'applicazione di regole o di enunciati, ma consiste nell'atteggiamento ribelle: "échapper à l'esprit de système, au joug des habitudes, aux maximes de famille, aux opinions de classe, et, jusqu'à un certain point, aux préjugés de nation"; la tradizione viene considerata come un'informazione e i fatti "comme une utile étude pour faire autrement et mieux". Lo spirito americano segue soltanto una lezione, quella di "chercher par soi-même et en soi seul la raison des choses, tendre au résultat sans se laisser enchaîner au moyen, et viser au fond à travers la forme: tels sont les principaux traits qui caractérisent ce que j'appellerai la méthode philosophique des Américains".<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Il collegamento tra democrazia e religione, tra la classica interpretazione deweyana di Emerson come filosofo della democrazia e una concezione religiosa che non si fonda su autorità e gerarchie ma sul libero rapporto con se stessi e con la natura è centrale per la comprensione del trascendentalismo e della cultura americana. Occorre precisare che la risonanza di tale tematica è diversa da quella del concetto di religione laica o secolare, formulato nel 1944 dal francese Raymond Aron, amico di Sartre e influenzato da Tocqueville. Sull'intreccio tra dimensione religiosa e politica cfr. la ricca e articolata ricerca di Emilio Gentile: *Le religioni della politica. Tra democrazie e totalitarismi*, Laterza, Roma-Bari, 2001.

<sup>5</sup> J. Dewey, *Characters and Events*, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1929, p. 43.

<sup>6</sup> "Allo spirito di sistema, al giogo delle abitudini, alle massime di famiglia, alle opinioni di classe, e, fino a un certo punto, ai pregiudizi nazionali; [...] solo come un utile studio per fare altrimenti e meglio. Cercare da se stesso e in sé

L'indipendenza intellettuale è dunque espressione dell'individualismo yankee. Nella sua disamina del metodo filosofico americano, Tocqueville giunge ad asserire che nessuno segue i precetti cartesiani più degli americani, poiché questi estendono il dubbio a ogni autorità che non provenga dalla propria ragione. Pur studiando e leggendo meno degli europei, gli americani istintivamente coltivano la via filosofica, trovando in se stessi più che nei libri il principio della conoscenza e dell'azione. Eppure la differenza con la cultura libresco degli europei non doveva apparire così marcata a Emerson, che nel 1836 lamentava la pedanteria accademica dei suoi conterranei. Tuttavia il metodo americano risaltava con chiarezza agli occhi di un europeo, e nelle osservazioni di Tocqueville si delineano i principali termini del dibattito sulla filosofia americana. Dibattito che investe in maniera essenziale il trascendentalismo e i suoi protagonisti.

La ricerca sulla qualificazione filosofica del trascendentalismo ha coinvolto la filosofia americana per eccellenza, il pragmatismo, non di rado ritenuta prima vera manifestazione del pensiero filosofico statunitense, espressione matura dello spirito del Nuovo Mondo, sia pure con dinamiche e forme peculiari. La riflessione sul pragmatismo, i suoi padri, il suo carattere "democratico" anziché elitario, ha impregnato l'intera società americana, e ha costretto gli studiosi ad ampliare i termini del problema, includendo in esso la definizione del trascendentalismo e il rapporto teorico e storico fra trascendentalismo e pragmatismo. Il tentativo di intendere il trascendentalismo come la preistoria teorica del pragmatismo si rivela fallace alla luce degli strumenti teorici più raffinati. Secondo la storia delle idee, nella formulazione che è stata data da Tatarkiewicz, ad esempio, è ormai evidente che distinguere surrettiziamente la preistoria e la storia di una disciplina è soltanto una manovra ideologica volta a dimostrare certi presupposti in maniera forzata e acritica.<sup>7</sup> I fili che legano trascendentalismo e pragmatismo sono complessi e articolati, difficilmente riconducibili al mero rapporto causa-effetto o di derivazione genealogica. Il trascendentalismo ha sicuramente preparato il campo per svariate tematiche e metodologie tipicamente pragmatiste, ma appiattire i due movimenti di pensiero l'uno sull'altro non renderebbe giustizia alle rispettive peculiarità teoriche e sistemiche. Il rapporto trascendentalismo-pragmatismo appare ancora più significativo quando si prende in considerazione il punto di vista estetico. Se consideriamo gli sviluppi dell'estetica pragmatista da Dewey a Shusterman diviene evidente l'importanza della comprensione di quelli che potremmo chiamare, citando ancora una volta Tatarkiewicz, i motivi estetici americani, o in modo più specifico i motivi trascendentalisti, ovvero quei nuclei teorici tipicamente trascendentalisti che hanno assunto una rilevanza fondante all'interno dell'intera prospettiva estetologica americana.<sup>8</sup>

---

solo la ragione delle cose, tendere al fine senza lasciarsi incatenare dal mezzo; mirare al contenuto attraverso la forma: questi sono i tratti caratteristici principali di quello che io chiamerò il metodo filosofico degli americani" (trad. mia). A. de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, Pagnerre, Paris, 1848, p. 2. Cfr. l'ultima edizione italiana dell'opera, a cura di G. Candeloro, Bur, Milano, 2012.

<sup>7</sup> Cfr. W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Aesthetica, Palermo, 2001.

<sup>8</sup> A titolo esemplificativo può essere utile sottolineare che l'abolizione della separazione tra arti elevate e popolari proposta da Shusterman, così come la considerazione estetica dell'uomo nella sua interezza, del corpo come dato centrale, o l'arte come esperienza di Dewey, si radicano profondamente nelle osservazioni trascendentaliste sulla pregnanza estetica della dimensione quotidiana della vita, sulla centralità delle piccole cose, come nota Cavell, e sull'importanza dell'esperienza estetica nel suo senso quasi baumgarteniano che Emerson descrive in *Nature*. Cfr. J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo, 2010 e R. Shusterman, *Estetica Pragmatista*, Aesthetica, Palermo, 2010. Per l'importanza del corpo in estetica cfr. R. Shusterman, *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, 2008; Id, *Thinking Through the Body. Essays in Somaesthetics*, Cambridge University Press, 2012. Il capitolo 13 di quest'ultimo libro, *Philosophy as awakened life: everyday aesthetics of embodiment in American transcendentalism and Japanese zen practice*, si rivela significativo. Emerson e Thoreau vengono considerati da Shusterman dei proto-pragmatisti, profondamente influenzati dal pensiero orientale, e per questa duplice ragione i loro ideali estetici e spirituali prendono in seria considerazione la consapevolezza veicolata dalla corporeità e dalla vita quotidiana, proclamando la necessità di un pensiero che metta al centro la bellezza intesa

Il tentativo di evidenziare l'aspetto pragmatista del trascendentalismo non è certo nuovo, come mostrano i tentativi di Kenneth Burke, Frederic Carpenter e quelli degli stessi James e Dewey.<sup>9</sup> Alquanto sintomatico è anche il fatto che la *Emerson industry* di cui parla Buell sia contemporanea della *Dewey Renaissance* degli anni Ottanta.<sup>10</sup>

In questo capitolo verranno esposte alcune significative risposte a tali problematiche.

### 2.2.2. L'elusione americana della filosofia secondo Cornel West

Filosofo e attivista politico, Cornel West pare incarnare l'ideale gramsciano dell'intellettuale organico cui si richiama in *The American Evasion of Philosophy*.<sup>11</sup>

Per dirimere l'annosa questione della peculiarità del pensiero americano, West formula una rilettura della filosofia americana in chiave neopragmatista. Inestricabilmente connessa a tale lettura è la centralità della democrazia; come aveva già capito Tocqueville, per gli americani la democrazia non è una mera opzione politica ma la viva espressione dello spirito del Nuovo Mondo. In quanto tale la democrazia s'identifica con il pragmatismo inteso come movimento filosofico. Tuttavia il pragmatismo, pur rientrando all'interno della filosofia, si distingue da essa, poiché di fatto costituisce quella che West chiama "American elusion of philosophy", una vera e propria evasione dalla filosofia tradizionalmente intesa. Il pragmatismo abbandona infatti gli stantii schemi teorici che contraddistinguono il pensiero europeo, segnatamente la sua forma epistemologica. La filosofia europea secondo questa lettura è ossessionata dalla ricerca della verità, della correttezza, di un efficiente modello conoscitivo della realtà; anche quando si presenta come rifiuto dell'istanza epistemologica, in realtà sta declinando in maniera negativa quello stesso modello. Secondo Cornel West il pensiero americano segna una netta cesura dal modello europeo, abbandonando ogni modello conoscitivo. Nella sua opera West traccia la storia del parricidio, ovvero del distacco dalla filosofia europea, e della genesi di un nuovo metodo filosofico. Quel che più si rivela interessante nella ricerca westiana è la parabola teorica che lo studioso traccia all'interno della cultura americana, individuando padri ed eredi del pragmatismo, senza scadere nella banale retorica della preistoria o dei precursori teorici. Chiaramente tale operazione presenta dei limiti a causa della sua stessa impostazione, ma ha il pregio di effettuare precise distinzioni tra i cosiddetti protopragmatisti e i pragmatisti veri e propri. Tra i padri del

---

somaestheticamente e dunque la vita nel suo senso più pieno, in assonanza con l'esperienza della spiritualità giapponese sperimentata personalmente da Shusterman nei monasteri zen. Il richiamo di Shusterman alla *self-cultivation* si colloca in continuità con il richiamo trascendentalista verso la *self-reliance* e l'indagine interiore. Probabilmente un ruolo non indifferente in tale interpretazione è rivestito dal peculiare pragmatismo di Shusterman, che diversamente da Rorty, ad esempio, conferisce alle esperienze non discorsive una notevole rilevanza, mostrando il profondo legame col naturalismo deweyano. Su quest'aspetto v. W. Malecki, *Embodying Pragmatism. Richard Shusterman's Philosophy and Literary Theory*, Peter Lang GmG, Frankfurt am Mein, 2010, pp. 23-62. In *Beneath Interpretation*, Shusterman cita le conclusioni "mistiche" del *Tractatus* di Wittgenstein per ribadire la sua convinzione che l'interpretazione possa essere slegata dall'articolazione linguistica: v. R. Shusterman, *Beneath Interpretation*, in D. R. Hiley, J. Bonham, R. Shusterman, (eds) *The Interpretive Turn: Philosophy, Science, Culture*, Cornell University Press, Ithaca, 1991, pp. 102-128.

<sup>9</sup> Nel suo celebre articolo su *William James and Emerson*, in "American Literature", vol. 11, n. 1, 1939, pp. 39-57, F. I. Carpenter si schierava contro la grossolana credenza che opponeva il pragmatismo, inteso come filosofia dell'azione, all'idealismo raffinato e spiritualista del trascendentalismo, mostrando gli stretti legami esistenti tra i due movimenti filosofici e l'importante eredità che Emerson ha lasciato, soprattutto a James e Peirce.

<sup>10</sup> Cfr. L. Buell, *The Emerson Industry in the 1980's: A Survey of Trends and Achievements*, in *ESQ*, vol. 30, 1984, pp. 117-136. La *Dewey Renaissance* ha ricevuto senz'altro uno stimolo notevole dalle ricerche di Cornel West: cfr. T. Casadei, *Aspetti della Dewey Renaissance: radicalismo socialdemocratico e pluralismo dialogico*, in "Teoria politica", vol. 16, n.1, 2000, pp. 144-159.

<sup>11</sup> C. West, *The American Evasion of Philosophy: a Genealogy of Pragmatism*, The University of Wisconsin Press, 1989, trad. it.: *La filosofia americana*, Editori Riuniti, 1997.

pragmatismo inteso come evasione della filosofia viene ovviamente annoverato Ralph Waldo Emerson. Il saggio di Concord sarebbe stato il primo a operare in modo consapevole il distacco dal modello epistemico e a formulare quei principi su cui sarà incardinata in vario modo la riflessione di ogni futuro pensatore americano: l'ottimismo della *self-reliance*, i poteri eccezionali dell'individuo, la creatività e la libertà dell'uomo. In questo senso West avalla e aggiorna la tesi di Harold Bloom, secondo cui Emerson dà inizio a qualcosa di più di un movimento di pensiero: secondo Bloom Emerson è il fondatore di una nuova religione, la religione americana, che West identifica col pragmatismo.<sup>12</sup> Non a caso Henry James ribattezzò Emerson "*il Giovanni Battista americano*". Nella lettura westiana si tratta di una religione civile che trova il suo naturale sbocco nella politica, unendo l'impegno democratico di derivazione deweyana e la critica sociale di matrice marxiana a una profonda fede religiosa.<sup>13</sup> La fede è per West l'ancora di salvezza dinanzi al sentimento del tragico che irrompe con prepotenza nella vita umana, sentimento davanti al quale la razionalizzazione filosofica soccombe. L'intreccio tra politica e religione si rivela sempre significativo e peculiare nella cultura americana: il peso assegnato a uno dei due elementi del binomio piuttosto che all'altro contraddistingue le svariate interpretazioni dell'emersonismo.<sup>14</sup>

Quel che più interessa nella ricostruzione westiana è la collocazione paradigmatica di Emerson. Il filosofo di Concord inaugurerebbe infatti una nuova fase del pensiero americano e della storia della filosofia. Emerson introdurrebbe la filosofia nella cultura degli Stati Uniti, ma allo stesso tempo la trasformerebbe profondamente, effettuando l'evasione dal canone epistemico della filosofia europea. Dall'emersoniana elusione della filosofia trarranno ispirazione i più grandi pensatori americani, in primo luogo Dewey. West non è l'unico studioso a segnalare la deviazione dalle norme filosofiche del Vecchio Mondo: anche Lawrence Buell, autore di una ricerca su Emerson e vincitore del prestigioso Warren-Brooks Award, ha sottolineato il valore filosofico della deviazione emersoniana dalla tradizione europea.<sup>15</sup>

Eludere la filosofia moderna non significa soltanto cambiare metodo e obiettivi ma anche rinunciare al coinvolgimento con le istituzioni, allo scopo di mettere in atto delle pratiche intellettuali che siano in grado di innescare il cambiamento nella società: "significa spogliare la professione della filosofia delle sue pretese, rivelare le sue affiliazioni con le strutture di potere (sia retorico che politico) radicate nel passato e mettere in atto pratiche intellettuali, vale a dire

---

<sup>12</sup> Cfr. H. Bloom, *Agone*, cit. In questo libro eccentrico e composito, ove espone le sue teorie sul revisionismo letterario, artistico, filosofico, intendendo il revisionismo come un tentativo dell'autore di evadere dall'interpretazione, Bloom sostiene che Emerson è il fondatore della religione americana. Sull'importanza di Emerson per la cultura americana cfr. il recente articolo di Bloom su *The Guardian*, Saturday 24 May 2003, intitolato *The Sage of Concord*. Sulle idee particolari e parecchio discusse di Bloom circa l'essenza della religione americana cfr. H. Bloom, *The American Religion: the Emergence of the Post-Christian Nation*, Simon & Schuster, 1992. Su Emerson come teologo della religione americana si è pronunciato anche Sydney E. Ahstrom in *A Religious History of the American People*, Yale University Press, New Haven, 1972.

<sup>13</sup> Su questo punto West e Bloom non potrebbero essere più distanti: per West la religione, intesa in senso piuttosto tradizionale, è una delle componenti essenziali del pensiero americano, per Bloom la religione è il pensiero americano, pur nell'accezione gnostico-materialistica che la religione assume nel critico di Harvard.

<sup>14</sup> Un lavoro interessante a questo proposito è quello di Randy L. Friedman, in cui il *casus studi* è ancora una volta l'individualismo emersoniano. Lo studioso sostiene, in opposizione a George Kateb, Stanley Cavell e Jeffrey Stout che l'emersoniana *self-reliance*, su cui è imperniata l'intera filosofia americana e la sua ricerca ritenuta fondamentalmente antimetafisica, sia in realtà l'applicazione del sentimento morale che promana dalla fonte dell'esistenza, *The Oversoul*. Le istanze emersoniane legate alla democrazia che giungono fino a James e Dewey in tal senso non dipendono dalla connotazione relativistica e scettica, secolare e antimetafisica del pensiero di Emerson, bensì dalla sua profonda religiosità. Cfr. Randy L. Friedman, *Tradition of Pragmatism and the Myth of the Emersonian Democrat*, in "Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy", vol. 43, n. 1, 2007, pp. 154-184.

<sup>15</sup> L. Buell, *Emerson*, cit.

produrre testi di vari tipi e stili, che rinvigoriscano e sconvolgano la cultura e la società cui si appartiene”.<sup>16</sup> West è consapevole che in Emerson non si tratta di una rivoluzione socio-politica, ma di tagliare i ponti con la tradizione e sviluppare la coscienza individuale in modo libero. Come argomenta West, a simili posizioni si associa il *leit motiv* dell’antiprofessionismo nei confronti di chi insegna filosofia, che appare alquanto robusto, con tutto il suo potenziale contraddittorio, in Dewey, e che verrà ripreso anche nella critica di Stanley Cavell.<sup>17</sup> Dal punto di vista della filosofia tradizionale, trascendentalismo e pragmatismo si presentano dunque come devianti e/o innovativi, con un carattere estremamente irritante per la pratica filosofica tradizionale. Talmente irritante che secondo Cavell verrà praticata una repressione sistematica nei confronti del carattere filosofico di Emerson, al fine di sminuire l’importanza di tale cambiamento all’interno del paradigma tradizionale. Emerson è dunque il padre di ogni pragmatista che intenda distaccarsi dalle convenzioni dell’accademia.

Un’opera appena pubblicata sul pragmatismo americano mostra la pervasività dell’interpretazione neopragmatista: si tratta di una ricostruzione storica e teorica in cui l’autore, James M. Albrecht, sostanzialmente concorda con la visione di West, sostenendo che il pragmatismo offra un’alternativa radicale all’individualismo tradizionale e alla metafisica dualista della filosofia europea. Il centro focale di tale interpretazione consiste nell’affermazione che ricollega geneticamente il pragmatismo all’emersonismo.<sup>18</sup> Tuttavia pare che West insista troppo sulla caratterizzazione protopragmatista di Emerson, e ciò deriva dalla sua assunzione acritica di alcune posizioni rortiane. D’altra parte non si può affermare che Emerson recida completamente i legami con i padri europei, verso i quali invece il pensatore contrasse numerosi e riconosciuti debiti ideologici. L’insistenza di West sulla discontinuità è probabilmente dovuta alla volontà di legare inscindibilmente il trascendentalismo al pragmatismo, creando un’unica tradizione filosofica incentrata sull’azione; tradizione che West intende esplicitamente utilizzare come strumento politico capace di trasformare la realtà. In questa prospettiva Emerson si qualifica come intellettuale organico del mito americano. La politica diventa il rifugio o l’evasione della metafisica, ma in questa formulazione è più facilmente ascrivibile al contesto teorico del post-moderno che al trascendentalismo. Ma l’evasione filosofica della filosofia o pragmatismo (in West i due termini sono sinonimi) non approda necessariamente al rifiuto della teoria in quanto tale, come avviene presso i *New Americanists* o i decostruzionisti di foucaltiana o derridiana memoria. West mostra efficacemente come in Emerson, e in generale nel pragmatismo, non sia assolutamente presente il rifiuto aprioristico del discorso etico o metafisico, quel che cambia è l’approccio a tali dimensioni del pensiero. Analogamente Albrecht ha scritto: “one of pragmatism’s central gesture is to insist that philosophical concerns like metaphysics and epistemology must be understood in terms of ethics, in terms of the difference they make for our conduct: that philosophy must turn away from the traditional concept of truth and toward the practice of judging beliefs based on whether they

---

<sup>16</sup> C. West, *La filosofia americana*, cit., p. 48.

<sup>17</sup> Cfr. R. Frega, *Antiprofessionismo e filosofia dell’ordinario*, in “Discipline filosofiche”, 2005, 1, vol. 2, pp. 127-171.

<sup>18</sup> J. M. Albrecht, *Reconstructing Individualism: A Pragmatic Tradition from Emerson to Ellison*, Fordham University Press, 2012. Albrecht dimostra che l’individualismo emersoniano della *self-reliance* non è in contrasto con la dimensione sociale, ma assume pieno significato soltanto all’interno della comunità. Una lettura interessante dell’individualismo trascendentalista, in opposizione alle letture di Kateb e in generale di tutto il filone liberista, è quella di Sam Worley: lo studioso accosta il pensiero dei trascendentalisti al comunitarismo di Alasdair MacIntyre e Charles Taylor, ma anche a quello meno radicale di Michael Walzer. Sulla scia di Cavell, anche l’esperienza solitaria nei boschi di Thoreau viene intesa come una nuova via alla società; in Worley, al pari di West, i trascendentalisti assumono così le vesti di critici della società. Cfr. Sam McGuire Worley, *Emerson, Thoreau and the Role of the Cultural Critic*, State University of New York Press, Albany, 2001.



direct our conduct in ways that yield beneficial outcomes".<sup>19</sup> Si tratta di un'osservazione notevole, che differenzia la lettura pragmatista da quella dei *New Americanists*, soprattutto per quanto riguarda Emerson, poiché non rinnega in maniera assoluta la dimensione metafisica ed epistemica.

Nonostante tali spunti di interesse tuttavia West non riesce a divincolarsi dalle categorie che contesta, in quanto etichetta Emerson come critico della cultura, relegando in secondo piano l'aspetto metafisico e anche quello estetico.<sup>20</sup> L'estetica viene concepita come l'espressione di uno stato d'animo o di un punto di vista, che non gode di una particolare attenzione, come si evince dal breve passaggio che West dedica a Jameson. L'interpretazione westiana tuttavia riesce a cogliere l'importanza del momento estetico nel suo collegamento col senso del tragico e con la profezia. L'elusione americana della filosofia si fonde in West col motivo religioso-estetico. La liberazione dalla ricerca sul fondamento permette alla filosofia di sperimentare nuove formulazioni teoriche, scevre dal retaggio dell'oggettività cartesiana e in generale dell'epistemologia europea. In pragmatisti come Rorty ciò significa rigettare ogni giustificazione razionale e filosofica a favore delle pratiche politiche e linguistiche, le uniche in grado di modificare la realtà, sancendo nuovi modelli. Secondo quest'interpretazione, le argomentazioni teoriche a sostegno di una pratica, in chiara discontinuità con la tradizione dell'*Aufklärung*, si rivelano inutili e addirittura dannose. La posizione estrema di Rorty viene respinta da West, cui è cara la riflessione marxista, che mette in risalto il peso delle relazioni di potere, delle pratiche sociali, degli interessi economici sulla soggettività e sulla collettività. Il male, ribatte West, non discende soltanto dai discorsi o dalle autorità semantiche. Soltanto la fede, la religione, la profezia e la tragedia rimettono in contatto con la vita autentica, con l'esperienza e con il vissuto di quei diseredati della Terra di cui West intende occuparsi; a questo proposito è utile ricordare il coinvolgimento dello studioso nei movimenti afferenti alla teologia della liberazione.<sup>21</sup> L'interesse

---

<sup>19</sup> "Uno dei gesti principali del pragmatismo consiste nell'insistere sul fatto che i problemi filosofici riguardo la metafisica e l'epistemologia devono essere compresi in termini etici, ovvero nei termini della differenza che essi rappresentano per la nostra condotta: la filosofia deve allontanarsi dal concetto tradizionale di verità e muoversi verso la pratica di credenze che giudichino in base al fatto che esse stiano dirigendo la nostra condotta su strade che producono dei risultati positivi" (trad. mia). J. M. Albrecht, *Reconstructing Individualism*, cit., pp. 25-26.

<sup>20</sup> La predilezione per l'aspetto politico e di critica della cultura, tipica dei *New Americanists*, è alquanto diffusa nella ricchissima letteratura sul trascendentalismo. Cary Wolfe a tal proposito ha scritto: "driven in part by the growing influence of Marxist theory in *American Studies* and the challenging politicization of culture by ideological critiques of all kinds, the current interest is centered less on the transcendentalist trying to make his break and his peace with the religious tradition, and more on the promise and peril of liberal individualism [...]. The new Emerson is less an untamed metaphysician than a powerful and persuasive stylist, a serious philosopher, and an incisive if problematic social and cultural critic" ("guidato in parte dall'influenza crescente della teoria marxista negli *American Studies* e dalla sfida della politicizzazione della cultura da parte di critici ideologici di ogni tipo, l'interesse corrente è centrato meno sui trascendentalisti che cercano di rompere e trovare un equilibrio con la propria tradizione religiosa, e più con la promessa e il pericolo dell'individualismo liberale [...]. Il nuovo Emerson non è tanto un indocile metafisico quanto un potente e persuasivo retore, un filosofo serio, e un incisivo, anche se problematico, critico sociale e culturale" (trad. mia). C. Wolfe, *Alone with America: Cavell, Emerson, and the Politics of Individualism*, in "New Literary History", vol. 25, n.2, 1994, p. 137. Tra le critiche che in vario modo avallano questo tipo di letture Wolfe annovera numerose ricerche, tra cui spiccano quelle di Pease e Porter tra i *New Americanists*, Cornel West, ma anche Barbara Packer con il suo *Emerson's Fall: A New Interpretation of the Major Essays*, New York, 1982; Julie Ellison, allieva di H. Bloom e autrice di *Emerson's Romantic Style*, Princeton, 1984.

<sup>21</sup> Il termine "teologia della liberazione" fu coniato da Gustavo Gutiérrez nel suo libro del 1973: *Historia, Política y Salvación de una Teología de Liberación*. Con tale definizione ci si riferisce al movimento intellettuale e politico nato in America Latina in seguito al Concilio Vaticano II, movimento volto a sottolineare le istanze di emancipazione politiche e sociali che sarebbero insite nel cristianesimo. La teologia della liberazione, anche per la vicinanza di alcuni esponenti alle dottrine marxiste, fu oggetto di numerosi dibattiti all'interno della Chiesa Cattolica, che negli anni Novanta ha però riconosciuto il suo valore ermeneutico e sociale. Grazie alle opere di Leonardo Boff la teologia della liberazione sta avendo un ruolo non indifferente nella riscoperta del rapporto tra spiritualità e natura. Cfr. Gustavo Gutiérrez, *Teologia della liberazione. Prospettive*, Queriniana, Brescia, 1972; Leonardo Boff, *Grido della Terra, grido dei poveri* -

per queste tematiche, introdotte allo scopo di mostrare il collegamento della filosofia americana con la realtà, in antitesi alla speculazione europea nel senso peggiore del termine, si rivela tuttavia strumentale all'obiettivo politico. Nella lettura di West, l'evasione filosofica del pragmatismo, da Emerson a Rorty, rischia di diventare il processo di auto-comprensione storica e politica dell'America piuttosto che una proposta filosofica per l'intero pianeta. Nonostante simili presupposti, si può affermare che la ricerca di Cornel West rimanga comunque aperta e pluralistica, perché lo studioso mostra di non adagiarsi sui problemi della democrazia *stricto sensu*, ma si confronta con tematiche di ampio respiro, come il male e il tragico, rivelando di aver comunque appreso la lezione pragmatista di Peirce e Dewey, ma anche quella emersoniana.<sup>22</sup> Occorre però segnalare che il divino nel trascendentalismo non funziona come in West, ovvero come un *deus ex machina* volto a reintrodurre nel discorso politico dimensioni ineliminabili dall'esperienza umana. La contraddizione di West su questo punto è quasi prevedibile laddove vengono sposate le posizioni di Richard Rorty, che su alcune affermazioni determinanti mostra di essere più vicino alle correnti culturali della *French Theory* che al pragmatismo. Non è possibile in tal senso seguire la maggior parte delle interpretazioni dei saggi e dei concetti emersoniani, come quella sul potere ad esempio, che West intende come centro di potere politico.<sup>23</sup> Con West però si può senz'altro ribadire l'importanza del trascendentalismo e collocare Emerson tra i grandi della filosofia e del pensiero mondiale, tra autori a lui contemporanei, quali Marx, Carlyle, Stuart Mill, Nietzsche.

Da questa prospettiva è possibile intendere il collegamento effettuato tra pragmatismo e trascendentalismo: Emerson è pragmatista nella misura in cui il pragmatismo si configura come eversione della ricerca europea del fondamento; viceversa il pragmatismo è emersoniano perché l'opera di Emerson viene considerata il momento inaugurale della svolta filosofica americana. West descrive molto bene i nessi teorici che legano trascendentalisti e pragmatisti, in qualunque modo si decida di interpretarli. Peirce ad esempio è il primo a confrontarsi, sia pure in modo critico, con l'emersonismo. Egli scardina il cartesianesimo e i suoi processi logico-mentali, tradizionalmente intesi come fonte ultima della conoscenza. Secondo Peirce la conoscenza mentale infatti deriva da pratiche sociali del tutto contingenti, definendosi di conseguenza come relativa e derivata, perdendo l'aura di absolutezza che l'epistemologia è solita attribuirgli. Il metodo scientifico della conoscenza è astratto, causa di separazione e dispersione intellettuale ma anche sociale, risolvibile soltanto mediante l'appello quasi mistico all'Amore evolutivo, concetto centrale nella rigorosa e lineare dottrina peirceana. Nella critica all'intelletto americano pare in effetti di scorgere la critica trascendentalista, già coleridgiana, all'*Understanding* della tradizione empirista, in contrapposizione alla *Reason*, facoltà intuitiva di ampio respiro, che evoca afflati platonici, confermati dal riferimento in Peirce all'Amore, riferimento altrimenti difficile da comprendere in un pensiero come quello di Peirce, in cui soltanto il sentimento morale e l'azione istintiva della vita pratica consentono di raggiungere un livello maggiore di consapevolezza, una chiarezza di pensiero addirittura superiore a quella della distinzione logica. Con William James i toni della contingenza e della continua revisione vengono spostati dal campo della conoscenza

---

*Per una ecologia cosmica*, Cittadella, Assisi, 1996. Sul riconoscimento dato dalla Chiesa Cattolica al contributo ermeneutico e filosofico della teologia della liberazione cfr. Pontificia Commissione Biblica, *L'interprétation de la Bible dans l'Église, L'interpretazione della Bibbia nella Chiesa* (15 aprile 1993), Libreria Editrice Vaticana, 1993.

<sup>22</sup> Un caposaldo della letteratura sul tragico in Emerson è S. Whicher, *Freedom and Fate: An Inner Life of Ralph Waldo Emerson*, University Pennsylvania Press, Philadelphia, 1953 e il più puntuale lavoro di Whicher sul medesimo tema, *Emerson's Tragic Sense in Emerson: A Collection of Critical Essays*, a cura di M. R. Konvitz e S. Whicher, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New York, 1962, pp. 39-45.

<sup>23</sup> Sul concetto di potere come nozione cardine dell'emersonismo ha costruito la sua teoria interpretativa Michael Lopez: cfr. M. Lopez, *Emerson and Power: Creative Antagonism in the Nineteenth Century*, DeKalb, Northern Illinois University Press, 1996.

scientifica a quello della vita personale e sociale, ove giocano un ruolo fondamentale l'individuo e le sue virtù eroiche.

Dewey viene definito da West come incarnazione americana di Hegel e Marx allo stesso tempo. Effettivamente in Dewey il volontarismo anti-epistemico di Emerson si tramuta in osservazione della coscienza storica e sociale e dei suoi condizionamenti sull'esistenza umana. L'interesse deweyano per la società e le istituzioni tuttavia non tradiscono mai l'emersoniana centralità dell'individuo. Inoltre è interessante sottolineare l'esplicito e costante omaggio di Dewey verso Emerson, definito con una frase di Maeterlinck come "il saggio di tutti i tempi". Vale la pena di soffermarsi su un celebre articolo letto da Dewey in occasione dell'*Emerson Memorial Meeting* dell'Università di Chicago, in cui, secondo West, il filosofo pragmatista riconosce l'elusione emersoniana della filosofia e la riprende consapevolmente.<sup>24</sup> Davanti all'accusa dei critici che rimproverano alla scrittura emersoniana la mancanza di metodo, l'assenza di continuità, di una logica coerente considerandolo al massimo come scrittore di massime e proverbi, Dewey rimprovera ai critici stessi l'incapacità di seguire una logica che non sia quella tradizionale, rigida e dogmatica. Emerson segue una logica diversa, sottile, che si definisce come "procession or proportionate unfolding of the intuition". L'intuizione precede, e non segue, la logica. Per Dewey non c'è un pensatore che sia più unificato e compatto di Emerson, che sappia diversificare le sue argomentazioni pur mantenendo il filo del discorso, e ciò a dispetto di quel che afferma la storia della filosofia. La diatriba su Emerson ha luogo, secondo Dewey, perché Emerson è più che un filosofo: egli infatti sconvolge la filosofia tradizionale, proclamandosi poeta.<sup>25</sup> Il suo scopo è comprendere, non classificare; le idee, le dottrine che egli accoglie nel suo cosiddetto eclettismo non sono teorie astratte, accettate da una mente che ragiona, ma esperienze vissute, sentite come genuine nel proprio intimo. Naturalmente vengono subito in mente le assonanze con Platone, Montaigne, Pascal, Nietzsche. Ma lo scopo di Dewey, fa notare West, non è stabilire se Emerson sia poeta o filosofo, ingabbiandolo in una definizione, quanto mostrare l'apertura della sua poesia-filosofia e la sfida che questa rappresenta per le anguste concezioni degli studiosi accademici. Non importa se Emerson sia un filosofo in senso stretto: egli ha rinnovato col suo pensiero la filosofia, sovvertendola e orientandola verso nuovi orizzonti. Dewey è consapevole delle varie accuse mosse a Emerson, e in seguito anche al pragmatismo, accuse che derivano proprio dal rivolgimento del concetto di razionalità e dall'elusione dell'intellettualismo tradizionale. L'intelligenza, per Emerson e Dewey, più che un meccanismo della mente è un'esperienza, in un senso che travalica ampiamente le nozioni empiristiche di esperienza, di matrice lockeana o humeana. Tuttavia questa lettura finisce per descrivere Emerson come il padre della democrazia in un senso troppo pragmatico, troppo vicino all'impegno politico deweyano, laddove per Emerson l'attivismo politico non è affatto una priorità, e la sua vicinanza all'individualismo democratico deriva piuttosto dalle considerazioni sulla *Self-Reliance*. Se Emerson è l'inventore della religione americana, dice West, Dewey è il suo Lutero, in quanto egli dà un nuovo impulso e una nuova direzione al pensiero americano. Dewey in ogni caso mostra la stretta vicinanza all'emersonismo, come si evince dalla centralità assegnata non tanto all'esperienza in generale quanto all'esperienza della Natura, che sulla falsariga del trascendentalismo si pone come soggetto primario di relazione. La concezione della verità, che respinge l'epistemologia e la logica, preferendo l'aggancio alla realtà dell'esperienza, tuttavia non precipita necessariamente in una posizione anti-teorica. In Emerson

---

<sup>24</sup> L'articolo in questione è *Emerson, The Philosopher of Democracy*, in "International Journal of Ethics", vol. 13, n.4, 1903, pp. 405-413.

<sup>25</sup> Da un'argomentazione analoga in un recente articolo Nancy Bunge ha tratto delle conclusioni opposte, attaccando le posizioni cavelliane a difesa del valore filosofico di Emerson; la studiosa intende così difendere la peculiarità espressiva della letteratura e della poesia, non accostabile alla filosofia, inseparabile dalla razionalità logica: N. Bunge, *Why Emerson is much too smart to be a Philosopher*, in "Philosophy Now", vol. 60, march/avril 2007, pp. 9-12.

l'aggancio alla verità poetica evita molti problemi che invece si ripresenteranno nel pragmatismo. In entrambi i casi comunque il rifiuto della verità e delle sue definizioni mentali rappresenta più la volontà di distaccarsi dall'*ipse dixit* della tradizione che dallo strumento della ragione discorsiva.

Nella parabola da Emerson a Dewey l'elusione della filosofia si smorza sempre più. Secondo West ciò avviene perché Dewey pone al centro dell'attenzione la coscienza storica, enfatizzando il tragico e le circostanze che condizionano l'azione. In Emerson al contrario l'azione, la capacità creativa, le capacità costruttive dell'individuo sono sempre in primo piano. In Dewey la natura non è più lo spazio emersoniano in cui l'anima si esprime, ma pian piano diviene il volto della paura, il terrore dell'incerto. Un vero ritorno al pragmatismo per West si avrà soltanto con Rorty, passando per Quine, Goodman e Sellars. Rorty, ispirandosi anche a Heidegger e Wittgenstein, rigetterà decisamente l'indagine sui fondamenti e sulle certezze. Quello che interessa della ripresa rortiana nell'elusione emersoniana della filosofia è il suo totale rovesciamento: la filosofia diventa inutile, non ha più niente da dire, le sue ragioni vengono soppiantate dalla poesia come ascolto di heideggeriana memoria, dal linguaggio e dalle sue pratiche. Per Emerson invece la poesia è il supremo compimento della filosofia, esse non si pongono in contrasto, ma in armonico contrappunto. Il rifiuto emersoniano della filosofia accademica non è negazione della teoria *tout court*, e in ciò il pragmatismo deweyano tradisce le sue radici emersoniane. Al contrario Rorty rifiuta ogni argomentazione teorica, segnalando la sua vicinanza più al post-moderno che ad Emerson.

A tal proposito si rivela illuminante uno studio di Anna Maria Nieddu, il quale chiarisce come tra pragmatismo e neopragmatismo ci sia ormai un solco forse incolmabile.<sup>26</sup> I problemi del rapporto con la filosofia analitica hanno infatti condotto all'analisi della presunta filiazione del neopragmatismo antifondazionalista, tipicamente quello rortiano, dal pragmatismo di Peirce, James, Dewey. Come scrive Rosa Calcaterra, il pragmatismo non può essere considerato come antifondazionalista *tout court*, perché la principale novità del pragmatismo sarebbe appunto "l'aver messo in campo una nuova accezione dell'idea di fondamento, cioè quella di tipo pragmatico, che appunto si offre come un valido antidoto alle implicazioni più immediate della totale rinuncia all'istanza fondazionalista: il relativismo assoluto e lo scetticismo".<sup>27</sup> Il pragmatismo, come rileva lo studio di Nieddu, era stato collegato volentieri alle sue fonti nell'evoluzionismo biologico di Lamarck e Darwin, in quanto lo rendeva più scientifico, più teorico, e in ultima analisi più accettabile dal punto di vista dell'ortodossia filosofica, ma ciò era avvenuto a discapito dei legami con la *American Renaissance* dei trascendentalisti, caratterizzati dal primato dell'estetica e dunque pericolosamente connessa con la dimensione più irrazionale o comunque meno controllabile dalla razionalità filosofica. Tale impostazione tradisce certamente un'ignoranza fondamentale sul ruolo della scienza nella ricerca trascendentalista; quel che interessa sottolineare a questo punto è il suo esito teorico: nel tentativo di legittimare il neopragmatismo come legittima filiazione del pragmatismo, sono stati recisi i fili che lo legano al trascendentalismo. Alla luce di queste considerazioni, il lavoro di West ha dunque assunto un ruolo quasi pionieristico nel mostrare i legami tra l'estetica trascendentalista nella sua accezione più ampia e il pragmatismo.

L'ipotesi di Randy Friedman, che a suo modo rimarca la continuità tra Emerson e i pragmatisti, precisa la direzione in cui tale legame acquista pieno significato: "Emerson may not be a pragmatist. And James and Dewey are not full-throated Emersonians. But the similarities between these three philosophers, suggest a great deal of family resemblances. Most interpreters

<sup>26</sup> Anna M. Nieddu, *Pragmatismo e Trascendentalismo: discendenze, oltrepassamenti, incaute assimilazioni*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Cagliari", vol. LXI, 2006, pp. 293-314.

<sup>27</sup> R. M. Calcaterra, *Pragmatismo: i valori dell'esperienza. Letture di Peirce, James e Mead*, Carocci, Roma, 2003, p. 13.

of classical American philosophy overemphasize Emerson's transcendentalism and self-reliance at the expense of his more subtle religious philosophy. As James and Dewey who follow, Emerson wants to redirect the imagination toward ideals which emanate from and through nature".<sup>28</sup> Trascendentalismo e pragmatismo rivoluzionano dunque il rapporto con il mondo, la dimensione dell'esperienza, definendo in modo nuovo la ricerca filosofica, in un rapporto privilegiato con la natura.

### **2.2.3. Lo scetticismo dell'estetica emersoniana: Stanley Cavell e il valore filosofico dell'ordinario**

L. Buell nel suo libro su Emerson scrive: "today receptivity to Emerson as a *bona fide* philosophical thinker has never been greater, though it is hardly to be taken for granted. Why? The principal factors have almost certainly been revival of interest in American Pragmatism and the opening of the border between the philosophic and the literary by continental philosophy from late Heidegger though Derrida and (for Cavell especially) the later Wittgenstein. Suddenly the question of what counts as philosophical discourse again seems an open question".<sup>29</sup> Nelle parole di Buell troviamo sintetizzate le ragioni del rinnovato interesse per il trascendentalismo, di cui è stato principale interprete e portavoce il pensiero di Stanley Cavell. Assieme all'attenzione per il pragmatismo, come nota Buell, è stata infatti decisiva la speculazione europea di Heidegger e Wittgenstein, che ha rimesso in discussione lo statuto del discorso filosofico, sempre più in bilico tra le configurazioni classiche della filosofia e la letteratura. Chiaramente l'interesse per Nietzsche, James e Dewey ha contribuito fortemente alla rivalutazione di Emerson, il quale ha influito su questi tre grandi del pensiero.

Quel che più interessa ai fini di una ricerca sul significato dell'estetica trascendentalista è la discussione sulle sovrapposizioni tra filosofia, estetica e letteratura. La citata evasione della filosofia di West in questo senso apre il campo a una riflessione che tenga in considerazione modelli alternativi di razionalità filosofica, in cui l'estetica possa giocare un ruolo significativo e non di mero contorno. In vista di questa possibilità si rivela interessante, in tutta la sua complessità, l'interpretazione cavelliana del trascendentalismo. Tale interpretazione si colloca sulla scia delle ridefinizioni della filosofia americana, divisa tra filosofia analitica, pragmatismo e influenze europee, ma declina in modo originale la riflessione su quello che viene chiamato "pensiero delle origini". Mentre West ravvisava un motivo forte del pragmatismo nell'acquisizione e nella successiva rielaborazione di idee emersoniane, Cavell basa la sua ripresa di Thoreau e di Emerson sull'inconciliabilità tra il loro punto di vista e quello dei pragmatisti. In Cavell il richiamo al trascendentalismo oltrepassa il pragmatismo e mette in gioco svariate aree della riflessione

---

<sup>28</sup> "Emerson non può essere un pragmatista. James e Dewey non sono pienamente emersoniani. Ma le similarità tra questi tre filosofi suggeriscono un gran numero di somiglianze di famiglia. La maggior parte degli interpreti della filosofia classica americana sopravvalutano il trascendentalismo di Emerson e la fiducia in se stessi a spese della sua più sottile filosofia religiosa. Così come James e Dewey che seguono, Emerson intende ridirezionare l'immaginazione verso gli ideali che emanano dalla e attraverso la natura" (trad. mia). R. L. Friedman, *Tradition of Pragmatism and the Myth of the Emersonian Democrat*, cit., pp. 177-180.

<sup>29</sup> "L'attenzione per Emerson come un pensatore indiscutibilmente filosofico non è mai stata più grande di oggi, sebbene difficilmente ciò venga dato per scontato. Perché? I fattori principali sono stati quasi certamente il ritorno dell'interesse per il pragmatismo americano e l'apertura dei confini tra filosofico e letterario da parte della filosofia continentale, dal tardo Heidegger attraverso Derrida e (soprattutto per Cavell) l'ultimo Wittgenstein. Improvvisamente la questione di ciò che vale come discorso filosofico sembra nuovamente una questione aperta" (trad. mia). L. Buell, *Emerson*, cit., p. 200.

filosofica, coinvolgendo in maniera essenziale anche la filosofia europea.<sup>30</sup> Sul rapporto tra pragmatismo e trascendentalismo Cavell si esprime senza mezzi termini e precisa che il pragmatismo si differenzia dalla fonte emersoniana del pensiero americano: le due direzioni non possono essere sovrapposte. Emerson e Dewey avallano sentieri differenti: secondo Cavell ciò dipende dalla predilezione di Dewey per la scienza e la dimensione comunitaria, e da quella di Emerson per lo scetticismo e la *Self-Reliance*. Quest'ultima nella lettura cavelliana non si lascia incantare dal discorso scientifico, mantenendo piuttosto l'attenzione sulla dimensione dell'ordinario e del comune.<sup>31</sup> Entrambi gli orientamenti filosofici hanno sempre manifestato un notevole riguardo per l'ordinario, che si è esplicitato in modi diversi: il pragmatismo, a differenza del trascendentalismo, avrebbe infatti eluso la componente scettica insita nel pensiero del *common*, dell'*ordinary*, ben presente in Emerson. A. M. Nieddu a tal proposito parla di "appropriazione selettiva di Emerson da parte dei pragmatisti".<sup>32</sup> Nel saggio *What's the use of Calling Emerson a Pragmatist*, Cavell è preoccupato dall'eccessiva enfasi posta sul pragmatismo di Emerson.<sup>33</sup> Lo studioso non vuole definire Emerson come trascendentalista, né come pragmatista e ironicamente afferma: "what good, or wisdom, would prompt me to choose between serving the unconscionable and serving the impractical and the unintelligent?".<sup>34</sup> Egli ritiene che cercare di definire con un'etichetta il pensiero emersoniano sia un gesto tipico della repressione di Emerson come filosofo. Allo stesso modo affermare l'importanza storica di Emerson e la sua influenza nella letteratura non di rado ha significato occultarne il valore filosofico. L'enfasi posta su tale aspetto suggerisce che quanto non è pragmatista nel trascendentalismo sia obsoleto e non filosofico, o comunque inferiore alle elaborazioni di James o Dewey. La sfida cavelliana è invece quella di andare oltre una lettura convenzionale e semplicistica, sfida che Albrecht ha riassunto dicendo: "if Cavell and Poirier have taught us anything, it is the impudence of condescending to a writer as capacious and complex as Emerson".<sup>35</sup>

Il percorso filosofico di Cavell risente delle stimolazioni sul linguaggio ordinario di John L. Austin, che lo spinse ad avvicinarsi a Wittgenstein. La tematica che emerge da tutti i suoi studi, spiegabile soltanto alla luce della sua formazione analitica, è quella dello scetticismo, inteso come dubbio sulla certezza della conoscenza, vera e propria tragedia intellettuale che trova soluzione nella rivalutazione del mondo ordinario. Cavell collega l'origine dello "scandalo dello scetticismo" a una nota di Kant nella seconda edizione della *Critica della Ragion Pura*. Il filosofo tedesco affermava che lo scandalo della filosofia consiste nel fatto che l'esistenza delle cose fuori di noi dipende dalla nostra fede in esse, perché non c'è una vera prova di tale esistenza, che metta al

<sup>30</sup> Occorre precisare il significato di questa affermazione: la filosofia europea nelle ricerche cavelliane è importante non per la sua significativa influenza sul trascendentalismo, influenza negata da Cavell, ma per l'azione esercitata sui canoni interpretativi cavelliani e per lo spazio che lo studioso vi ha dedicato nelle sue riflessioni. Tra l'altro le ricerche cavelliane hanno contribuito in maniera notevole a creare un vivace dibattito sul rapporto tra la filosofia anglo-americana e quella europea. V. a tal proposito R. Fleming- M. Payne (eds), *The Senses of Stanley Cavell*, Bucknell University Press, 1989, pp. 13-18.

<sup>31</sup> Una visione alternativa a quella cavelliana sul rapporto tra pragmatismo e trascendentalismo, soprattutto in Emerson e Dewey, è quella di Vincent Colapietro: *The Questions of Voice and the Limits of Pragmatism: Emerson, Dewey and Cavell*, in "Metaphilosophy", vol. 35, n.1/2, 2004, pp. 178-201.

<sup>32</sup> Anna M. Nieddu, *Pragmatismo e Trascendentalismo*, cit., p. 8.

<sup>33</sup> Questo saggio è stato raccolto assieme ad altri scritti nell'opera che Cavell ha definito come il suo libro su Emerson per eccellenza: cfr. S. Cavell, *Emerson's Transcendental Etudes*, cit.

<sup>34</sup> "Quale bene, o saggezza, dovrebbe spingermi a scegliere tra servire l'inconsapevole e servire il non pratico e non intelligente?" (trad. mia). S. Cavell, *What's the use of Calling Emerson a Pragmatist*, in *Emerson's Transcendental Etudes*, cit., p. 9.

<sup>35</sup> "Se Cavell e Poirier ci hanno insegnato qualcosa, questa è la franchezza di condescendere uno scrittore capace e complesso come Emerson" (trad. mia). J. M. Albrecht, *Reconstructing Individualism*, cit., p. 30.

sicuro da ogni scetticismo.<sup>36</sup> In opposizione ai residui onto-teologici di Kant, Heidegger aveva risposto a tale questione nella prima parte di *Essere e Tempo* reputando che il vero scandalo fosse il fatto che la storia della filosofia avesse continuato a ricercare tali prove. Secondo il filosofo tedesco “la prova dell’esistenza delle cose fuori di me riposa sul fatto che alla natura del tempo appartengono cooriginariamente permanenza e mutamento [...] l’esperienza dell’essere nel tempo implica, cooriginariamente, ciò che muta in me è ciò che permane fuori di me”.<sup>37</sup> Dalla mancata comprensione della connessione tra fuori e dentro nasce secondo Heidegger lo scandalo della filosofia che tenta di dimostrare l’esistenza delle cose fuori di me. A essere insufficienti non sono le prove, dice Heidegger, ma la comprensione dell’ente che cerca tali prove. Cavell si accosta alla posizione heideggeriana nel momento in cui afferma di non essere interessato alla ricerca di tali prove, alla conoscenza della realtà esterna, ma concentra i propri sforzi sulla ricerca delle qualificazioni dell’umano, che nel suo tentativo di auto-comprendersi non può che soffermarsi sul legame tra scetticismo e linguaggio, poiché la nostra *Lebensform* è linguisticamente determinata.<sup>38</sup> Tutti gli aspetti del pensiero cavelliano sono legati a tale prospettiva. L’avvicinamento alla filosofia heideggeriana, le analisi della poesia shakespeariana, il lavoro sulla commedia hollywoodiana, l’interesse per il pensiero delle origini ovvero per il trascendentalismo, rappresentano le diverse forme in cui si esplica la risposta alla domanda sullo scetticismo. La sensibilità cavelliana per tale domanda lo accomuna al rifiuto dei neopragmatisti dell’idea della mente umana come specchio logico della natura, ovvero il paradigma della conoscenza “spettatoriale”, che implica un dualismo gnoseologico tra soggetto e realtà, paradigma caratteristico della filosofia occidentale da Descartes e Kant a Husserl e Russell.<sup>39</sup> Ne consegue un’istanza antifondazionalista orientata al fallibilismo epistemologico, influenzata in modo potente dalle ricerche su Wittgenstein. In una prospettiva alquanto simile a quella di West, Cavell finisce dunque per sancire il riconoscimento di una nuova modalità filosofica, interessata non al problema epistemologico, ma all’esperienza della vita nel suo aspetto pragmatico, esistenziale ed estetico. L’idea della filosofia non più come argomentazione logica ma come testo emerge con forza dal suo scritto più famoso, *Claim of reason*, che si configura come dialogo con l’eredità wittgensteiniana. La filosofia diviene un intreccio tra generi, esplorazione di molteplici campi letterari, un costante dialogo con i vari aspetti dell’esperienza e con i molteplici linguaggi dell’arte, in una prospettiva che ancora una volta evoca l’aspetto post-moderno insito in alcune posizioni neopragmatiste.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> “Per quanto si ritenga che l’idealismo sia innocente ai fini essenziali della metafisica, resta uno scandalo, per la filosofia e per la ragione umana in generale, il dover ammettere l’esistenza delle cose fuori di noi solo per fede, e se mai a qualcuno venisse in mente di metterla in dubbio, il non poter opporgli nessuna dimostrazione soddisfacente”; I. Kant, *Critica della Ragion Pura*, Bompiani, Milano, 2012, nota della prefazione. La risposta in realtà, che viene data poco più avanti, sta nella “coscienza empirica della mia esistenza”, “la coscienza della mia esistenza nel tempo”.

<sup>37</sup> M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 1976, §43, p. 253. Sulla filosofia come scandalo cfr. M. Heidegger, *Che cos’è la metafisica?*, Adelphi, 2001.

<sup>38</sup> Cfr. S. Cavell, *What is the Scandal of Skepticism?*, in *Philosophy the Day After Tomorrow*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2005, pp. 132-154.

<sup>39</sup> R. Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, 1981.

<sup>40</sup> Estremizzando i termini del dibattito. Rorty ha etichettato il tentativo cavelliano di abbattere gli steccati disciplinari come un procedere “dall’epistemologia al romanzo”: cfr. R. Rorty, *From Epistemology to Romance: Cavell on Skepticism*, in “The Review of Metaphysics”, vol. 34, n.4, 1981, pp. 759-774. Da tale definizione ha preso spunto Marco Giosi, animato da interessi pedagogici, che ha nel suo lavoro ha mostrato la centralità in Cavell del paradigma estetico, inteso come formazione di sé e del pensiero, sulla falsariga del lascito kantiano. Lo studioso tuttavia confonde la dimensione noetica con la mente, cadendo in un duplice e grossolano errore: l’identificazione del discorso mentale con la *noesis*, che nella storia della filosofia ha sempre indicato l’intuizione intellettuale, e la mancata distinzione tra *Understanding* e *Reason*. Il superamento cavelliano della mente filosofica europea consisterebbe dunque in un oltrepassamento dell’*Understanding*, non della *Reason*. Cfr. M. Giosi, *Stanley Cavell, un percorso “dall’epistemologia al romanzo”*. *L’orizzonte pedagogico*, Firenze University Press, 2008.

L'itinerario intellettuale di Cavell non si connota tuttavia come una svolta dalla filosofia analitica alle tematiche umanistiche tipiche della filosofia continentale, cui pure si è mostrato sensibile, in quanto i due aspetti si intrecciano in modo originale nel suo pensiero. Rispetto alle numerose assonanze, Cavell ha sempre preso esplicitamente le distanze anche dal decostruzionismo, ritenendolo una mera via di fuga dai problemi etico-politici piuttosto che una soluzione.<sup>41</sup> Cavell ha esplicitamente rigettato anche il modello derridiano di una testualità omnicomprensiva.<sup>42</sup>

Scopo di questo breve *excursus* sarà quello di mostrare la pregnanza dell'interpretazione cavelliana del trascendentalismo, che intende l'evasione emersoniana della filosofia come estetizzazione della filosofia, ovvero apertura, apparentemente neo-romantica, della filosofia a diversi aspetti del sapere e dell'esistenza, con una predilezione particolare per le arti.<sup>43</sup>

In primo luogo occorre ribadire un punto centrale dell'analisi cavelliana di Emerson: secondo la lezione di *The American Scholar*, saggio in cui Emerson ribadiva l'indipendenza intellettuale degli americani, e in contrapposizione alle interpretazioni di William Gass, Irving Howe e Richard Poirier, Cavell rimarca l'originalità del trascendentalismo. Quest'ultimo dunque non è parte di un movimento transatlantico,<sup>44</sup> legato in modo essenziale all'eredità europea, in quanto la rielaborazione di alcune tematiche esplicitamente europee avviene in modo peculiare e indipendente. Il tentativo di recuperare l'emersonismo, di "overcoming the repression of Emerson as philosophical writer"<sup>45</sup> non intende avvalersi dei legami con i filosofi europei, o meglio non soltanto, ma tende piuttosto a ridisegnare l'idea stessa di filosofia, in consonanza con la proposta teorica di West. Per Emerson e Cavell infatti lo studioso non è mero custode di saperi teorici da ripetere nel tempo, studioso separato dalla realtà, ma è un "man thinking", inteso nella sua globalità di essere pensante e senziente. Il vero studioso è l'uomo che sa confrontarsi con la vita, con l'esperienza, ma anche con i suoi lettori. In *Claim of Reason* Cavell afferma che la ricerca della ragione, come la comprensione del linguaggio, è la ricerca di una comunità di parlanti. La molteplicità di riferimenti è palese: non esiste un linguaggio privato, come arguisce Wittgenstein nelle sue *Ricerche filosofiche*;<sup>46</sup> la possibilità della comunicazione intersoggettiva e della formulazione di un senso individuale è data dalla ricerca di un senso comune, di una dimensione comunitaria, che evoca le disquisizioni kantiane. Il *logos* nelle sue plurime accezioni non può essere privato, in quanto sorge all'interno di una comunità, e perciò la ricerca del linguaggio e della ragione non possono che essere condivise.<sup>47</sup>

La filosofia non va intesa come un'astrazione mentale, aprioristica e solitaria. Essa deve aprirsi al confronto con altre dimensioni. Con Cavell Emerson diviene il pioniere di tale istanza,

---

<sup>41</sup> Cfr. Cary Wolfe, *Alone with America*, cit., p. 138 e S. Cavell, *This New Yet Unapproachable America*, Albuquerque, 1989, p. 23 e sgg.

<sup>42</sup> S. Cavell, *A Pitch of Philosophy, Autobiographical Exercises*, Harvard University Press, Cambridge, 1994, pp. 41-43.

<sup>43</sup> Il romanticismo emersoniano emerge soprattutto nel mito della caduta dell'uomo, *The Fall*, espresso chiaramente in *Nature* del 1836. Tuttavia, poiché la caduta e la redenzione, intesa come ricerca del fondamento perduto, nel pensiero cavelliano si connota come insensata, diviene evidente che lo studioso non può essere tacciato di neo-romanticismo. La riflessione emersoniana nel pensiero cavelliano viene piuttosto correlata al kantiano a priori. Sull'argomento cfr. David Greenham, *The Skeptical Deduction: Reading Kant and Cavell in Emerson's "Self-Reliance"*, in "ESQ: A Journal of the American Renaissance", vol. 53, n. 3, 2007, pp. 253-281.

<sup>44</sup> Il termine viene utilizzato in un'opera di segno opposto a quella cavelliana, che collega il trascendentalismo al Romanticismo europeo: cfr. P. J. Keane, *Emerson, Romanticism and Intuitive Reason. the Transatlantic "Light of All our Day"*, cit.

<sup>45</sup> "Superare la repressione di Emerson come scrittore filosofico" (trad. mia). S. Cavell, *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*, Blackwell Publishers, Cambridge, 1995, p. 12.

<sup>46</sup> Cfr. §258-271 in L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 2009.

<sup>47</sup> Su una lettura estetica in chiave kantiana del pensiero wittgensteiniano cfr. G. Di Giacomo, *Dalla logica all'estetica. Un saggio intorno a Wittgenstein*, Pratiche, Parma, 1989.



pensatore che rifugge dai concetti logici astratti e senza vita, i quali depurano la realtà dalla sua sostanza. Per questa stessa ragione la scrittura filosofica non può essere quella del trattato sistematico ma si rivela come dialogo inter-testuale e soprattutto ultra-filosofico, perché la ricerca del senso esorbita dal discorso razionale della filosofia e dei suoi testi tradizionali. L'apertura verso dimensioni altre che caratterizza il trascendentalismo emersoniano ha causato un netto rifiuto da parte degli accademici, una vera e propria repressione di Emerson e Thoreau come filosofi. Cavell intende smascherare tale repressione, a suo parere sistematica e oppressiva all'interno dell'intero pensiero occidentale, poiché soltanto chiarendo le motivazioni di tale repressione sarà possibile comprendere meglio sia il trascendentalismo sia la natura della filosofia occidentale. In *Philosophical Passages* Cavell definisce l'opera di Emerson come "constituting philosophy" o "calling for philosophy".

Il trascendentalismo sarebbe il *trait d'union* tra i due rami della filosofia occidentale, quella tedesca, culminante con Heidegger, e quella inglese, il cui apogeo è raggiunto da Wittgenstein. In questa prospettiva Emerson e Thoreau con il loro modo di scrivere e ragionare unificano le due tradizioni, incarnando dei tratti che appartengono a entrambe le filosofie: "the figure of Emerson represents for me (along with Thoreau) a mode of thinking and writing I feel I am in a position to avail myself of, a mode which at the same time can be seen to underlie the thinking of both Wittgenstein and of Heidegger, so that Emerson may become a site from which to measure the difficulties within each and between both".<sup>48</sup> Tale lettura rappresenta il completamento dell'interpretazione di Emerson data in un'opera precedente, *Conditions Handsome and Unhandsome*, nella quale aveva qualificato la scrittura emersoniana come "aversive thinking",<sup>49</sup> pensiero eversivo, rivoluzionario, definizione che descrive anche il perfezionismo morale ascrivito a Emerson in quel libro. Secondo il pensiero eversivo dei trascendentalisti occorre seguire la propria ispirazione, il principio emersoniano della *Self-Reliance*, della fiducia in se stessi e nelle proprie intuizioni. In Cavell tale connotazione acquisisce un sapore wittgensteiniano: pensare è trasfigurazione, conversione ma in modo più determinato significa ritorno alle parole della vita ordinaria, in antitesi al pensiero logicista-materialista. Il ritorno al pensiero ordinario è inteso come ritorno alle origini, alla dimensione genuina della filosofia, secondo Cavell espressa proprio da Emerson e Thoreau. Tale dimensione è strettamente legata alla sfera espressiva, esperienziale e trasformativa del pensiero, ovvero alla sua connotazione più autentica, quella estetica, ancora aliena da frammentazioni e scissioni unilaterali, tipiche della professionalizzazione tecnica della filosofia, che ha trasformato il discorso filosofico in logica epistemologica, esangue nella sua limitatezza alla comprensione mentale. Si tratta di una concezione in qualche modo neo-romantica, come sostiene più volte lo stesso Cavell, che egli tuttavia non condivide totalmente. L'interpretazione di Cavell in realtà è ambigua perché è duplice, in quanto da un lato mostra l'esistenza di una ragione filosofica più ampia rispetto a quella tradizionale, tracciando dei legami significativi con l'estetica kantiana; dall'altro sembra confondere la filosofia con la letteratura.<sup>50</sup> L'avversione per il romanticismo emerge dal fatto che per Cavell i saggi emersoniani più importanti non sono *Nature* o *The Oversoul*, come per la maggior parte degli studiosi, ma

<sup>48</sup> "La figura di Emerson rappresenta per me (assieme a Thoreau) un modo di pensare e scrivere di cui sento di essere nella posizione di potermi avvalere, un modo che allo stesso tempo può essere visto nel retroterra del pensiero sia di Wittgenstein che di Heidegger, in modo tale che Emerson può diventare il punto dal quale misurare le difficoltà all'interno di ognuno e tra di loro" (trad. mia). S. Cavell, *Philosophical Passages*, cit., p. 13.

<sup>49</sup> S. Cavell, *Aversive Thinking: Emersonian Representations in Heidegger and Nietzsche*, in *Conditions Handsome and Unhandsome*, the University of Chicago Press, 1990, pp. 33-63.

<sup>50</sup> Sull'ambiguità della terminologia e della speculazione cavelliana, che talvolta sembrerebbe complicare anziché chiarire la scrittura emersoniana, ha ironizzato la già citata Bunge: *Why Emerson is much too smart to be a Philosopher*, cit.

*Experience*, in cui secondo lo studioso convergono la visione heideggeriana e quella wittgensteiniana.<sup>51</sup> Un altro saggio su cui Cavell si sofferma con grande attenzione è *Fate* che, come *Experience*, ha travagliato numerose schiere di studiosi, poiché si tratta di uno scritto problematico e ricco di potenziali contraddizioni, in cui molti hanno intravisto la possibile crisi dell'ottimismo emersoniano.

In *Philosophical Passages* Cavell mostra come l'emersoniana riflessione sulla libertà di *Fate* non possa essere incasellata nel dibattito sullo schiavismo o nella dimensione politica: per Emerson quello della libertà è un problema che riguarda innanzitutto l'interiorità dell'individuo. Il giudizio sulla libertà assume così i tratti, o meglio i momenti, del giudizio estetico di Kant. Pur formulando privatamente il proprio giudizio, senza sottostare a una legge che determina l'applicazione della regola universale al caso particolare (come nel kantiano giudizio determinante) l'uomo ha comunque la sensazione di seguire un'oggettività universale e necessaria, reputa che l'umanità dovrebbe sentire come lui sente, e seguirlo nelle stesse conclusioni, benché egli non possa fornire delle prove cogenti di quanto asserisce. La soluzione a ogni problema per Emerson giace nel giudizio che ogni uomo formula dentro di sé in totale autonomia, perché tutto proviene dall'interno. Ma poiché "the truth is in the air", interno ed esterno, individuo e comunità non vanno separati in modo dualistico. Kantianamente, non c'è giudizio senza senso comune, senza la comunità di pensatori passati, presenti e futuri, dice Cavell, descrivendo una sorta di noosfera, di iperuranio che raduna le idee, i pensieri. In *History* Emerson sostiene che i problemi locali, temporanei, della politica e della società, per quanto grandi, siano nulla di fronte all'Eternità, e col tempo si risolveranno nella luce della verità. Per Emerson ogni cosa è collegata, come affermava Platone nel *Menone*<sup>52</sup> e dunque lo spirito dell'uomo può cambiare la società.

Si tratta chiaramente di affermazioni non pienamente assimilabili al pensiero cavelliano. Lo studioso infatti ritiene che in questo frangente Emerson si ripieghi nell'interiorità, e interpreta tale gesto quasi come una fuga. Tuttavia Cavell riconosce che in tal modo Emerson compie l'atto filosofico decisivo, quello della costruzione del kantiano regno dei fini, dell'iperuranio platonico, della *city of words* che può guidare verso la realizzazione dell'ideale nel reale.<sup>53</sup> Atto filosofico che secondo Cavell è scandaloso per la filosofia tradizionale, perché kantianamente è realizzabile soltanto legiferando liberamente secondo i dettami della propria natura e non seguendo la tradizione esteriore, una filosofia o una morale eteronoma. Filosofia è la femminile ricezione dell'intima verità invece della maschile affermazione del già dato. Per Emerson il mondo ideale va prima ricercato, evocato, accolto dentro di sé e infine testimoniato al di là di ogni imposizione logico-discorsiva. L'apertura alla verità suggerisce ancora una volta l'accostamento col pensiero dell'ascolto dell'essere heideggeriano. Se la filosofia si qualifica come affermativa e dogmatica, discutendo e imponendo, la sua eversione emersoniana riflette e riceve suggestioni che oltrepassano la filosofia stessa. Senza l'evasione filosofica, senza la visione dell'iperuranio, in un accostamento esplicito con la *Repubblica* di Platone, senza immaginazione, senza poesia, mancherebbe anche l'idea di una città giusta, di una società corretta, di un nuovo mondo. E senza l'idea viene meno anche la realtà. Da *Fate* si può inferire che senza il concetto ideale di libertà maturato nella propria interiorità non si potrà mai realizzare la libertà esteriore. La logica, i confini tradizionali della filosofia, vengono oltrepassati. In questo senso per Cavell la scrittura emersoniana è imprescindibile: essa si costituisce come ribellione, evasione, eversione dei linguaggi statici della filosofia. Tuttavia Emerson ci mostra altresì che il pensiero umano non viene

---

<sup>51</sup> In particolare Cavell allude al saggio *Che cosa significa pensare?* di Heidegger e alle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein.

<sup>52</sup> Cfr. Platone, *Menone*, 79e-82b.

<sup>53</sup> S. Cavell, *Cities of Words: Pedagogical Letters on A Register on The Moral Life*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2004. In questo libro Cavell collega lo scetticismo all'istanza del perfezionismo morale.

soltanto espresso dal linguaggio, ma vivificato da esso. Quando ci si riconosce in uno scritto, come afferma Emerson in *Self-Reliance*, ha luogo una rivoluzione interiore, che riattiva le facoltà dormienti dell'anima. Si tratta in un certo senso di sublimazione, ovvero di una proiezione della legge interiore nella realtà esteriore, in questo caso la scrittura; tuttavia anche il rapporto con la natura è regolato da un meccanismo di proiezione-identificazione. La *Emersonian Constitutional Amending* di cui parla Cavell in *Philosophical Passages* a proposito di *Fate* si rivela in tutta la sua ampiezza: non si tratta, molto provincialmente, delle questioni di politica interna degli Stati Uniti e dei suoi problemi. Il richiamo alla *Repubblica* si rivela fecondo, perché è noto che per Platone lo Stato è l'anima ingrandita. Allo stesso modo, per Cavell, la *Constitution* è sia lo Stato che l'uomo: la conoscenza dell'uno aiuterà quella dell'altro e viceversa, perché le due si rispecchiano reciprocamente. La repressione filosofica di Emerson diviene per Cavell sempre più chiara, perché è sintomatica dell'ignoranza dei filosofi tradizionali. Essi infatti misconoscono l'importanza dell'immaginazione e del pensiero intuitivo sia per quanto riguarda le conseguenze politiche, come è stato sopra accennato, circa la necessità di evocare l'ideale *city of words*, ma anche rispetto al problema della costituzione umana. Socraticamente, l'uomo non conosce se stesso. Per questo Emerson è inquietante, perché rammenta la distanza tra ideale e reale, e smaschera la profonda ignoranza della filosofia su tutto ciò che travalica l'orizzonte logico-discorsivo, ovvero su buona parte dell'esperienza umana. La resistenza filosofica nei confronti di Emerson e Thoreau, ripete senza tregua Cavell, è il frutto di questa negazione, e discende dall'incapacità di riconoscere tale ignoranza, di mettersi in discussione, di liberarsi dalla schiavitù della mente discorsiva, riconoscendo la centralità di altre dimensioni dell'esistenza umana. Le risposte che Cavell formula per uscire dall'*impasse* che addebita alla filosofia si trovano nello scetticismo e nella rivalutazione del linguaggio ordinario, risposte che egli crede di rintracciare nello stesso trascendentalismo. È abbastanza evidente che nella sua lettura del trascendentalismo agiscano con forza le influenze analitiche della sua prima formazione. Occorre infatti chiedersi: in cosa consiste lo scetticismo cui si riferisce Cavell? Si tratta di un antifondazionalismo dal sapore vagamente decostruzionista che rischia di scivolare in una paradossale ontologia del divenire? Oppure è l'applicazione di un dubbio iperbolico destinato a scuotere e demolire le false e fragili fondamenta della filosofia dogmatica d'Occidente, lasciando così spazio a una nuova filosofia in cui componenti precedentemente marginalizzate come l'estetica possano finalmente svolgere un ruolo decisivo? La sua opera fondamentale *Claim of reason* tenta di rispondere a tali interrogativi. In esplicito dialogo con Wittgenstein, Cavell afferma che lo scetticismo deriva dallo spirito di ricerca che scaturisce dopo la caduta delle certezze metafisiche a vantaggio della ricerca del sé.<sup>54</sup> Ma bisogna ancora una volta precisare il significato dei termini. Il sé per Cavell non ha niente di metafisico; tuttavia non si può escludere la dimensione metafisica dal trascendentalismo senza tradirne gli ideali. Il sé cavelliano, viceversa, è connotato dalle nozioni di finitezza e ordinario. Il dubbio e lo scetticismo non vengono mai superati, poiché si tratta di dimensioni costitutive dell'umana esperienza. La loro funzione non è epistemica, non si tratta di superare i dubbi sulla verità, di risolvere i problemi della conoscenza: il dubbio è perenne ma concerne soprattutto la dimensione etica ed esistenziale della vita umana. L'uso della terminologia della filosofia del linguaggio ordinario è abbastanza esplicito: Cavell riflette sulla nozione di criterio, del limite, del giudizio, su cosa significhi la ricerca di una conoscenza concettuale e sui giochi linguistici correlati ad essa. Davide Sparti, massimo studioso di Cavell in Italia, ha spiegato lo scetticismo cavelliano come "la posizione che chiunque può assumere quando avverte l'impulso a ripudiare i criteri su cui si fondano la nostra conoscenza e il

<sup>54</sup> Non pare il caso di prolungarsi in questa sede sull'interpretazione cavelliana di Wittgenstein; è interessante però notare che alcuni critici hanno notato come il concetto di scetticismo nelle *Ricerche Filosofiche* sia molto più complesso di quello che ci viene presentato in *Claim of Reason*. Cfr. J. E. Tønning, *Acknowledging a Hidden God: a Theological Critique of Stanley Cavell on Scepticism*, in "The Heythrop Journal", vol. 48, n.3, 2007, pp. 384-405.

nostro linguaggio, a ripudiarli in quanto (solo) umani. Sotto tale profilo lo scetticismo può essere considerato una reazione al (alla delusione per l'insufficienza del) linguaggio ordinario e dei criteri d'uso condivisi".<sup>55</sup> Lo scetticismo è la reazione davanti allo scacco dell'intelligenza, davanti all'incapacità della conoscenza umana di trascendere se stessa, di vedere le cose *sub specie aeternitatis*, dal punto di vista dell'occhio di Dio, o come direbbe Thomas Nagel, "a view from nowhere".<sup>56</sup> La tentazione di andare al di là della vita del mondo ordinario sembra ribaltare il concetto tradizionale di scetticismo, rendendo i metafisici della storia della filosofia degli scettici per antonomasia e i pensatori noti per il loro scetticismo come lontani dalla tentazione dell'evasione. A dispetto degli esiti romantici del kantismo, Cavell sostiene che non si può andare al di là dell'esperienza: la colomba senz'aria non può volare. Lo studioso americano intende l'esperienza in termini analitici: il richiamo al mondo ordinario e al suo linguaggio è inevitabile. Lo scetticismo in tal senso non è epistemologico ma pratico. Possiamo dubitare del mondo, come avviene nelle commedie hollywoodiane o nei drammi shakespeariani, ma la soluzione a tale dubbio non si trova tentando di trascendere l'ordinario della vita, ma accettandolo come elemento costitutivo e perciò imprescindibile di essa. Si capisce così perché Cavell afferma che il dubbio è il metodo per eccellenza, che va tenuto in vita e non abolito: lo scetticismo è la cifra della nostra esistenza. Il dubbio spazza via ogni residuo mentalista, ogni filosofia dogmatica che tenti di ingabbiare la realtà dentro categorie rigide e unilaterali, ma al contempo sancisce l'impossibilità del suo superamento. L'antidogmatismo è un'istanza che a ragione Cavell rintraccia ed eredita dal trascendentalismo. La lettura cavelliana fonde il motivo scettico-antidogmatico dei trascendentalisti a ragioni pragmatiste e analitiche. Nel ribadire la centralità dell'azione riemerge infatti il legame col pragmatismo. La peculiare osservazione che la filosofia non è un insieme di problemi ma di testi smaschera invece le assonanze analitiche, in particolare con Wittgenstein: un testo rivela infatti il tipo di linguaggio utilizzato, spostando l'attenzione dal significato al significante, ovvero a ciò che l'utilizzo del linguaggio rivela del suo parlante.

Nell'interpretazione cavelliana, lo scetticismo è dunque la chiave per la comprensione del trascendentalismo. Ricompare ancora una volta il paradigma dell'evoluzione filosofica emersoniana, segnato dal progressivo scemare dell'ottimismo, e dall'aumento inversamente proporzionale dello scetticismo. Secondo Cavell nei saggi emersoniani lo scetticismo infatti aumenterebbe progressivamente col passare del tempo, e sarebbe il sintomo della sua maturità. Mentre in *Nature* lo scetticismo appariva superabile, in *Experience* esso è divenuto ineliminabile, e ciò sarebbe frutto anche delle esperienze personali del filosofo: *Nature* sarebbe l'espressione dell'idealismo giovanile, mentre in *Experience* il saggio di Concord avrebbe convogliato e sublimato il dolore per la perdita del figlioletto Waldo.<sup>57</sup> Cavell non si stanca di ripetere che occorre accettare lo scetticismo, la dimensione precaria e instabile dell'esistenza, viverla fino in fondo, confrontandosi con il linguaggio ordinario, ritrovando la propria voce nel confronto con gli altri. Lo scetticismo è la riflessione esistenziale sui limiti fondamentali della conoscenza umana sul Sé, gli altri e il mondo esterno, limiti che non sono superabili. In questo senso si rivela ancora una volta kantiano, poiché ripete con un linguaggio nuovo l'antico asserto secondo il quale non si può conoscere il noumeno. Sulla base di questa posizione filosofica Cavell rilegge l'intera storia della filosofia, interpretata come "flight from the ordinary", una fuga dall'ordinario, ovvero come tentativo di eludere lo scetticismo, fuga cui sono soggette anche la storia della letteratura e il

<sup>55</sup> D. Sparti, *L'importanza di essere umani. Etica del riconoscimento*, Feltrinelli, Milano, 2003, p. 39.

<sup>56</sup> Cfr. T. Nagel, *A View from Nowhere*, Oxford University Press, 1989.

<sup>57</sup> Contro tale lettura si è schierato Michael Lopez, sostenendo che non si può intendere la filosofia di un pensatore come il rispecchiamento della sua vita personale: cfr. M. Lopez, *The Conduct of Life: Emerson's Anatomy of Power*, in J. Porte- s. Morris (eds), "The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson", Cambridge University Press, 1999, pp. 243-266.

cinema. Occorre passare dal *founding* al *finding*, secondo il titolo di un interessante articolo, dal trovare i fondamenti al cercare se stessi.<sup>58</sup> I primi ad effettuare questa svolta filosofica sarebbero stati secondo Cavell proprio Emerson e Thoreau, perché avrebbero messo scetticismo e linguaggio ordinario al centro del proprio pensiero: “by sitting at the feet of the familiar and the low, this student of Eastern philosophy must mean that he takes the familiar and the low to be his study, his guide, his guru: as much his point of arrival as of departure”.<sup>59</sup> L'enfasi posta sul mondo e sul linguaggio ordinario per Cavell testimonia la comune origine in Emerson del trascendentalismo e della filosofia analitica. Il gioco della genealogia evidentemente non si limita al pragmatismo. Essere filosofi dell'ordinario significa mettersi in gioco, erodere con lo scetticismo i dogmi tradizionali e riportare wittgensteininamente la filosofia al suo vero compito, la terapia del linguaggio, riconducendo le parole dal loro uso metafisico a quello ordinario. Cavell cita a tal proposito un passaggio dello scritto emersoniano *The American Scholar*, che pare opportuno riportare per intero: “I embrace the common, I explore and sit at the feet of the familiar, the low. [...] The meal in the firkin; the milk in the pan; the ballad in the street; the news of the boat; the glance of the eye; the form and the gait of the body; show me the ultimate reason of these matters; show me the sublime presence of the highest spiritual cause lurking, as always it does lurk, in these suburbs and extremities of nature; [...] and the shop, the plough, and the leger, referred to the like cause by which light undulates and poets sing; and the world lies no longer a dull miscellany and lumber-room, but has form and order; there is no trifle; there is no puzzle; but one design unites and animates the farthest pinnacle and the lowest trench”.<sup>60</sup> *The common, the familiar, the low*, ovvero i sobborghi e le *extremities* della natura, e persino *the shop*, il negozio, *the plough*, l'aratro, o *the trench*, il fossato, nascondono o meglio celano, *lurk*, una legge eterna, *eternal law*; per Cavell qui Emerson, svolgendo la celebrazione del *common, the familiar e the low* non è altro che il precursore di Austin e Wittgenstein.<sup>61</sup> Altrove lo studioso scriverà esplicitamente: “the identification of Emerson in relation to philosophy begins for me with the perception of him (together with Thoreau) as underwriting ordinary language philosophy, I mean especially what J. L. Austin and the later Wittgenstein envision as the role of the ordinary in philosophizing, and somehow at the same time as anticipating the later work of Heidegger”.<sup>62</sup>

<sup>58</sup> L'articolo: *Finding as Founding: Taking Steps in Emerson's Experience*, che si sofferma sul saggio *Experience*, è stato raccolto in S. Cavell, *Emerson's Transcendental Etudes*, cit., pp. 110-140.

<sup>59</sup> “Mettendosi ai piedi del familiare e del dimesso, questo studente della filosofia orientale deve intendere che egli prende il familiare e il dimesso come oggetto dei suoi studi, come sua guida, come suo guru, come suo punto di arrivo e di partenza” (trad. mia). S. Cavell, *An Emerson mood*, in Idem, *Emerson's Transcendental Etudes*, cit., p. 24.

<sup>60</sup> “Io abbraccio il commune, esploro e siedo ai piedi del familiare e del dimesso. Il pasto nel piatto, il latte nel bicchiere, la balata nella strada, le notizie dell'imbarcazione, lo sguardo dell'occhio, la forma e l'andatura del corpo; mostratemi le ragioni ultime di queste cose; mostratemi la sublime presenza della più alta causa spirituale che si cela, come sempre fa, in questi sobborghi e queste estremità della natura; [...] e il negozio, l'aratro e il registro, riferiti alla stessa causa grazie alla quale la luce è ondulata e i poeti cantano; e il mondo non giace più come uno stupido insieme casuale o una stanza piena di cianfrusaglie, ma ha forma e ordine; non ci sono inezie, non c'è confusione, ma un unico disegno unisce e anima il più lontano pinnacolo e la fossa più bassa” (trad. mia). R. W. Emerson, *The American Scholar*, in *Essays & Lectures*, cit., pp. 68-69.

<sup>61</sup> Su Emerson come precursore dei filosofi del linguaggio ordinario cfr. Agnese Maria Fortuna, *Stanley Cavell su Emerson e la redenzione del linguaggio dalla filosofia*, in “Annali del Dipartimento di Filosofia”, vol. XIV, 2008, Firenze University Press, pp. 153-177.

<sup>62</sup> “L'identificazione di Emerson con la filosofia per me comincia con la percezione che, insieme a Thoreau, egli avesse una implicita filosofia del linguaggio ordinario, intendo specialmente ciò che J. L. Austin e il tardo Wittgenstein definiscono come il ruolo dell'ordinario nella filosofia, e in qualche modo allo stesso tempo come qualcosa che anticipa il lavoro finale di Heidegger” (trad. mia). S. Cavell, *Emerson, Coleridge and Kant: Terms as Conditions*, in Idem, *Emerson's Transcendental Etudes*, cit., p. 112. Sul rapporto che Cavell stabilisce tra il Trascendentalismo e la filosofia del linguaggio ordinario ha lavorato intensamente Sandra Laugier; cfr. a tal proposito S. Laugier, *Transcendentalism and the Ordinary*, in “European Journal of Pragmatism and American Philosophy”, vol. I, n.1, 2009, pp. 1-17.

La spiegazione cavelliana tuttavia rende conto soltanto di metà del passaggio cui pure si appella, ignorando il disegno dell'uno o unico disegno, *one design*, che tutto unisce e anima, manifestando "the sublime presence of the highest spiritual cause". Il sublime è nelle piccole cose, afferma Cavell con Emerson, dimenticando che per Emerson il sublime ha un'origine ben precisa, in una dimensione che l'accettazione dello scetticismo non può spiegare. Egli svolge però un'interessante osservazione, sottolineando che la lista di oggetti comuni presente in questo brano ossessionerà la fotografia, la poesia di Baudelaire e il cinema. Senza la poetica del quotidiano e del comune di Emerson e Thoreau la produzione filmica americana non avrebbe senso, e saremmo ciechi davanti alla sua bellezza, così come saremmo sordi alla migliore poesia che esiste in filosofia.<sup>63</sup>

L'interesse cavelliano per l'estetica emersoniana è costante e profondo in tutte le fasi della sua ricerca, volta a individuare forme di razionalità più estese rispetto a quelle della filosofia tradizionale. In questa ricerca, accanto a Wittgenstein non di rado Cavell richiama il Kant della *Critica del Giudizio*. In *Emerson, Coleridge and Kant: Terms as Conditions* lo studioso raffronta le posizioni filosofiche dei tre pensatori.<sup>64</sup> Cavell prende spunto dalla critica dell'interpretazione di George Santayana, che ha ridotto Emerson a un ingenuo ottimista, a un idealista astratto e lontano dalla realtà, mero prosecutore della tradizione religiosa, se non peggio, banalizzando e distorto completamente l'eredità emersoniana, come hanno notato numerosi critici, tra cui anche Harold Bloom, Stephen Whicher e Randy Friedman: "Emerson's Santayana is a materialist in his best moments".<sup>65</sup> Come ha mostrato lo stesso Cavell, in Emerson è in realtà ben presente la consapevolezza della complessità della vita e delle sue difficoltà. Effettuando un parallelo tra la *Critica della Ragion Pura* e *Fate*, in questo saggio Cavell mostra l'importanza che per entrambi i filosofi riveste il concetto di condizione. Il passo da Kant a Wittgenstein è breve: Kant parla di regole o leggi, Wittgenstein preferisce la nozione di criteri. Coleridge funge da ponte di collegamento tra Europa e America, trasmettendo il concetto kantiano di condizione (di possibilità) a Emerson. Cavell suggerisce una lettura wittgensteiniana di queste similitudini strutturali, sostenendo che lo stesso concetto di condizione sia soggetto, in Emerson, alla deduzione trascendentale, assieme ad ogni parola del nostro linguaggio. Intendere i termini come condizioni, come suggerisce lo stesso titolo, significa che ogni termine utilizzato va dedotto o spiegato, ovvero ricondotto al suo uso; si tratta di una pratica filosofica di estrema importanza perché al pari delle dodici categorie kantiane, ogni termine del nostro linguaggio conforma la nostra visione del mondo e le capacità di conoscenza e azione in esso. Si tratta senza dubbio di una posizione filosoficamente decisiva, secondo la quale "nothing other than language counts".<sup>66</sup> Una prospettiva di questo tipo estromette necessariamente degli aspetti significativi dell'emersonismo. Interpretando sulla base di tali premesse teoriche una frase del saggio sulla *Self-Reliance*, "we lie in the lap of immense intelligence", Cavell non può che riferirla al linguaggio condiviso di

---

<sup>63</sup> Cfr. S. Cavell, *An Emerson mood*, in Idem, *Emerson's Transcendental Etudes*, cit., p. 25.

<sup>64</sup> Ivi, pp. 59-82.

<sup>65</sup> "L'Emerson di Santayana è un materialista nei suoi momenti migliori" (trad. mia). A. Taylor, A. Kelly (eds), *Stanley Cavell, Literature and Film: The Idea of America*, Taylor and Francis, 2013, p. 119. Il celebre discorso del 1911 di Santayana su Emerson si intitola *The Genteel Tradition in American Philosophy*, ed è contenuto in G. Santayana, *The Genteel Tradition: Nine Essays*, Harvard University Press, 1967. Friedman ha scritto: "Santayana and Rorty identify Emerson as a Transcendentalist for whom autonomy was more important than questions of truth and beauty. This reading of Emerson misses a great deal" (Santayana e Rorty identificano Emerson come un trascendentalista per il quale l'autonomia era più importante delle questioni della verità e della bellezza. Questa lettura di Emerson manca il punto fondamentale" trad. mia); v. R. L. Friedman, *Tradition of Pragmatism and the Myth of the Emersonian Democrat*, cit., p. 155.

<sup>66</sup> "Niente al di fuori del linguaggio conta" (trad. mia). S. Cavell, *Emerson, Coleridge and Kant: Terms as Conditions*, in Idem, *Emerson's Transcendental Etudes*, cit., p. 140.

Wittgenstein.<sup>67</sup> Nel momento in cui Cavell interpreta l'intelligenza di questo passo come attributo del linguaggio non può che escludere altri fattori, quali il riferimento alla *Oversoul* e il ruolo della *Reason*. Cavell tuttavia sa bene che nel mondo ci sono altre cose oltre al linguaggio: con Wittgenstein però asserisce che un linguaggio è una forma di vita, che la *Lebensform* è inscindibile dalla *Sprache*, in un senso anti-intellettualistico, poiché il linguaggio è una pratica di vita, non accumulo di nozioni esteriori. Per questa ragione lo studioso esclude la possibilità di una filosofia che abbia altri oggetti oltre al linguaggio: sarebbe come pensare a una psicoanalisi che non si occupi di sessualità.<sup>68</sup> La dimensione anti-intellettualistica della pratica linguistica consente a Cavell di orientare la sua lettura del trascendentalismo in una direzione che predilige il soggetto e la sua esperienza estetica, intesa deweyanamente come esperienza dell'io in rapporto col mondo. Un modello in questo senso è il giudizio riflettente di Kant, che fonda l'oggettività sull'esperienza soggettiva. La soggettività non viene considerata un impedimento per il giudizio, ma rientra a pieno titolo tra i criteri della ricerca estetica. Lo stesso avviene con le idee estetiche, che esprimono l'eccedenza infinita dell'intuizione/esperienza sul pensiero; in termini cavelliani, la pratica linguistica che non può mai essere racchiusa in un giudizio.

In *Must We Mean What We Say* Cavell dedica un capitolo alla questione estetica: *Aesthetic Problems of Modern Philosophy*.<sup>69</sup> Il problema dei giudizi estetici è quello inerente la loro razionalità. Cavell s'interroga: la nota mancanza di accordo sui giudizi estetici ratifica l'assenza di razionalità o ne mostra una razionalità peculiare, differente da quella logica in senso stretto? Le argomentazioni kantiane fungono da sostegno contro le offensive di matrice humeana verso i giudizi estetici, che sarebbero irrazionali e inconcludenti al medesimo tempo. Cavell asserisce invece il valore universale del giudizio estetico. Bisogna innanzitutto distinguere i giudizi sul bello da quelli sul piacevole. Formulare un giudizio sul bello significa parlare universalmente; con Kant, Cavell sostiene che non si può parlare del bello per me, poiché in tal caso si tratterebbe di gusto personale e non di bello. Dei giudizi estetici infatti si può discutere, essi sono "arguable"; chi non è in grado di supportare il proprio giudizio con delle ragioni sta parlando di gusto personale, non del bello, perché non sta onorando gli obblighi argomentativi richiesti dal giudizio in quanto tale. Il fatto che sia possibile mostrare delle ragioni non significa che tali ragioni debbano essere necessariamente condivise: è sempre possibile rifiutare la conclusione di un ragionamento in campo estetico anche quando non vi siano ragioni contrarie. Questa è la particolarità dei giudizi estetici: la loro universalità non deriva dall'applicazione di un concetto, come in logica. Ma allora da cosa discende la pretesa di razionalità del giudizio estetico? Per Cavell occorre partire dalla distinzione tra *pattern* e *agreement*: "all I am arguing for is the idea that pattern and agreement are distinct features of the notion of logic".<sup>70</sup> L'accordo sui *patterns*, o argomenti, è più importante dell'accordo sulle conclusioni. Quindi la distinzione tra giudizio logico e giudizio estetico, all'interno del vasto campo della razionalità, contrassegnato dalla presenza di *pattern* o argomentazioni, è data per Cavell dalla possibilità o meno di giungere a una conclusione condivisa. Vi è un livello in cui la razionalità è assente, caratterizzato dalla mancanza di argomenti, come le asserzioni sul piacere personale; poi vi è il giudizio estetico, caratterizzato dall'accordo sulla

---

<sup>67</sup> Friedman respinge fortemente l'interpretazione scettica di Cavell e su questo passaggio scrive: "If nature does not participate in the divine, it is difficult to understand what Emerson means when he repeats that we find ourselves in the lap of immense intelligence". ("Se la natura non partecipa al divino, è difficile capire cosa intende Emerson quando ripete che troviamo noi stessi in una rete di immensa intelligenza" trad. mia) R. L. Friedman, *Tradition of Pragmatism and the Myth of the Emersonian Democrat*, cit., pp. 169-170.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> S. Cavell, *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, Cambridge University Press, 1976, pp. 73-96.

<sup>70</sup> "Tutto ciò che sto discutendo è l'idea che *pattern* e consenso siano caratteristiche distinte della nozione di logica" (trad. mia). Ivi, p. 94.

necessità dei *patterns* e infine il giudizio logico, che dall'accordo sui *patterns* trae conclusioni riconosciute universalmente. Ma qual è il vantaggio di avere delle procedure riconosciute quando non è possibile, come in logica, giungere a delle conclusioni condivise? Cavell risponde a tale obiezione sostenendo che innanzitutto non bisogna negare all'estetica la possibilità di elaborare delle conclusioni riconosciute e decisive. Si può giungere a tali conclusioni, ma non è dato sapere a priori se tale possibilità si verificherà. Egli afferma inoltre che se vi è una chiarezza sufficiente sul tipo di accordo realizzabile nel dibattito estetico allora sarà più chiaro anche qual è la procedura in grado di realizzare tale accordo. Mentre nel campo delle "scienze dure", la mancanza di un accordo sulla conclusione svela l'incompetenza degli studiosi, in estetica l'assenza di un accordo non autorizza a parlare di incompetenza né a mettere in dubbio la qualità degli argomenti utilizzati. Per dirla con Kant, il giudizio estetico può avere delle ragioni, ma queste differiscono da quelle che riguardano l'applicazione di una regola scientifica. La capacità di giungere a un giudizio estetico condiviso dipende dunque da altre abilità, quelle del giudizio riflettente: l'abilità specifica del saper trovare le ragioni nel caso particolare in assenza di una regola. Si è in presenza di un buon giudizio estetico, asserisce Cavell, quando si diviene capaci di includere la propria soggettività all'interno del giudizio in modo tale che anche altri soggetti possano dividerlo, ponendo la propria attività giudicante come esemplare. In estetica dunque si può e si deve parlare del proprio mondo soggettivo, ma soltanto se si è capaci di renderlo universale, ovvero mediante l'esplicazione delle ragioni che hanno determinato un preciso esito del giudizio, poiché non si tratta di mero piacere personale. Il giudizio estetico si prende carico della soggettività, articolandone le ragioni, in modo tale da proporla come oggettiva.<sup>71</sup> A differenza della logica scientifica, il dibattito estetico consente l'esplorazione della dimensione più intima della soggettività, connettendola all'esistenza degli altri, e configura il passaggio dal soggettivo all'oggettivo grazie alla mediazione dell'intersoggettivo, del kantiano senso comune, o del wittgensteiniano linguaggio collettivo. L'inclusione della soggettività permette la costruzione di una comunità fondata sull'articolazione e sul pieno sviluppo dell'individuo, piuttosto che sulla sua repressione. Così il cerchio si chiude: la prospettiva estetica si pone al centro della ricerca filosofica, ma a sua volta è basata sulla nozione emersoniana dell'individualismo. L'indagine sulla soggettività, prospettata nella ricerca trascendentalista, libera la filosofia dai suoi retaggi logico-mentali, e consente la formulazione di un nuovo orizzonte incentrato sul primato dell'estetica. La ricerca cavelliana è notevolmente interessata ai risvolti etico-politici dell'estetica trascendentalista, che propone delle prospettive inedite sul rapporto tra l'individuo e la comunità, non più a partire da un punto di vista strettamente politico, ma sulla base di una elaborazione filosofica incentrata sull'aspetto estetico dell'esistenza.<sup>72</sup>

J. M. Bernstein ha svolto una critica interessante alle riflessioni estetiche di Cavell.<sup>73</sup> L'associazione tra filosofia, estetica e letteratura di *Claim to Reason* è per Bernstein assolutamente disorientante. Ancora una volta il concetto di filosofia e quello di estetica travaglia e divide gli studiosi. Bernstein sostiene infatti che la suddetta associazione in Cavell è necessaria perché l'idea di filosofia cui egli si rifà criticamente è caricaturale. La filosofia asettica di cui si parla negli scritti cavelliani, astratta, modellata sulle scienze naturali, è costretta, nel suo ruolo di antagonista, a

<sup>71</sup> Cfr. R. Brandom, *Articolare le ragioni. Un'introduzione all'inferenzialismo*, Il Saggiatore, Milano, 2002. Brandom, partendo dall'idea di Wittgenstein che intende il significato di un termine come il suo uso, ha sviluppato un'interessante nozione di razionalità, simile per alcuni punti a quella cavelliana, secondo la quale l'uomo è razionale nella misura in cui è capace di articolare le proprie ragioni.

<sup>72</sup> Su tali tematiche cfr. S. Mulhall, *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of The Ordinary*, Clarendon Press, Oxford, 1994.

<sup>73</sup> J.M. Bernstein, *Aesthetics, Modernism, Literature: Cavell's Transformations of Philosophy*, in R. Eldridge (ed.), *Stanley Cavell*, Cambridge University Press, 2003, pp. 107-142.



eliminare il soggetto dalla propria riflessione, a reprimere la dimensione estetica. Non vi sono confini così netti tra la filosofia e l'estetica, sia perché la filosofia in realtà non è la macchietta di cui ci parla Cavell, sia perché "aesthetics should not be regarded as essentially about the nature of art or about our talk about artworks; nor is it about an arty and empty way of seeing ordinary things (aesthetic perceptions), nor is it a logic of the beautiful, whatever the beautiful is".<sup>74</sup> Cavell non soltanto occulta la fondamentale differenza tra filosofia e letteratura, ma secondo Bernstein tradisce la natura dell'estetica: quella di porsi come indagine sui termini trascendentali della conoscenza, sulle sue condizioni soggettive. Per Bernstein nel giudizio estetico le ragioni hanno molta più importanza di quella che gli attribuisce Cavell; il rischio in cui può incappare la teoria cavelliana è una psicologizzazione dell'estetica, che Bernstein rigetta con la stessa forza con cui occorre ripudiare una filosofia scienziata, che non tiene conto delle condizioni estetiche della conoscenza. L'estetica rivela infatti come gli aspetti apparentemente soggettivi della conoscenza siano in realtà qualcosa di più della mera sensazione o psicologia della sensazione, poiché kantianamente sono forme a priori della conoscenza. A livello metafisico, i "transcendental claims" dell'estetica di Bernstein alludono alla presenza nel particolare dell'universale, come asserisce citando Aristotele. D'altro canto il particolare è logicamente anteriore all'universale, poiché è al contempo l'universale nel suo farsi, come in Hegel, ma soprattutto non c'è un universale valido senza la sua incarnazione singola autocosciente e consapevole, secondo la lezione kantiana e infine anche heideggeriana. La filosofia logicista ha negato questi aspetti, ed è questo il motivo che rende l'estetica il problema principale della filosofia moderna e contemporanea, ma anche la causa del capovolgimento dello scientismo in irrazionalismo. La trattazione trascendentale dell'estetica non è irrazionale, ma propriamente filosofica. Per tale ragione Bernstein respinge l'ibridazione cavelliana della filosofia con la letteratura, poiché tale avvicinamento implica il rigetto della razionalità filosofica. Il problema affrontato da Bernstein tuttavia si rivela in numerosi tratti soltanto apparente. L'estetica cavelliana è più filosofica di quanto non presuma Bernstein, come si evince dai numerosi raffronti col kantismo. Uno studioso italiano, Roberto Frega, in suo studio oppone alla critica di Bernstein l'osservazione secondo la quale le disquisizioni cavelliane sui giudizi estetici e la loro intima connessione con la logica del linguaggio ordinario costituiscono il tentativo di ripensare *in toto* il concetto di razionalità filosofica, e non di scalzarlo.<sup>75</sup> Tuttavia il ripudio della dimensione epistemologica e gli appelli alla dimensione extra-filosofica creano senza dubbio incertezza e confusione nei lettori delle opere cavelliane, e simili ambiguità possono essere riscontrate nell'interpretazione cavelliana di Emerson.

Per completare il quadro della lettura cavelliana di Emerson occorre soffermarsi sull'idea del perfezionismo morale, cui lo studioso ha dedicato numerose energie.<sup>76</sup> Poiché le regole non garantiscono l'uscita dallo scetticismo, strutturalmente impossibile secondo Cavell, l'umanità può e deve rifugiarsi nella comprensione e nel miglioramento di se stessa. L'identità dell'uomo ha delle precise caratteristiche, poiché va ricercata non nella metafisica, ma nella storia e nella tradizione linguisticamente configurate. La via estetica è il preludio della via etica. Kantianamente il bello è simbolo del bene e per Cavell una vita bella significa perfezionare se stessi. In ambito accademico il perfezionismo oscilla tra teorie teleologiche e deontologiche, tra utilitarismo e kantismo. La questione viene dibattuta sin dai tempi di Platone, che Cavell cita, assieme ad Aristotele, Emerson,

<sup>74</sup> "L'estetica non dovrebbe essere considerata essenzialmente come una disciplina sulla natura dell'arte o sui nostri discorsi sulle opere d'arte; né è un modo pseudoartistico e vuoto di vedere gli oggetti ordinari (percezioni estetiche), né una logica del bello, qualsiasi cosa sia il bello" (trad. mia). J. M. Bernstein, *Aesthetics, Modernism, Literature*, cit. p. 111.

<sup>75</sup> Cfr. R. Frega, *Stanley Cavell e la pretesa come paradigma di razionalità*, in "Etica & Politica / Ethics & Politics", vol. X, n. 1, 2008, pp. 167-222.

<sup>76</sup> Il tema viene approfondito nel già citato *Cities of Words* di Cavell.

Nietzsche, passando per Kant, Mill, Kleist, Ibsen, Wilde, Shaw, Heidegger, Wittgenstein, il poeta britannico Matthew Arnold, caro a Cavell, persino Mark Twain, D. H. Lawrence, Samuel Beckett. Il perfezionismo è un insieme di testi che spaziano dalla filosofia e dalla poesia al romanzo e al teatro. Si tratta di un *corpus* di opere accomunate da una somiglianza di famiglia. L'idea che le unisce è quella della trasformazione, della metamorfosi, del divenire: la possibilità di mutamento, che implica una polarità, implica la possibilità del miglioramento, dell'eliminazione di quanto è male nell'uomo e dello sviluppo del bene. Il perfezionismo è il perfezionamento di sé. Lo studioso tuttavia intende separare il perfezionismo dalle idee che esso inevitabilmente suscita, come l'idea di fine o essenza. La sua istanza scettica e anti-metafisica gli impediscono di accettare i risvolti tradizionali dell'idea di perfezione. Quello cavelliano è un perfezionismo senza fine e senza fini: ciò succede perché gli scopi dell'azione non sono predefiniti, essi sorgono dal dialogo tra le proprie aspirazioni e la tradizione in cui ci si colloca, che costituisce l'orizzonte variabile di perfezionamento che dà la misura del cambiamento, una sorta di dialogo tra individuo e tradizione che evoca il continentale circolo ermeneutico. In un pensiero caratterizzato dalla *transience of being* d'altra parte non è concepibile il vincolamento del perfezionismo a una visione essenzialista.<sup>77</sup> In Emerson il perfezionismo è legato in modo essenziale al cambiamento, o *flux*, come asserisce il filosofo riguardo allo stato della realtà e della natura. La bellezza della filosofia emersoniana per Cavell consiste proprio nella sua "weakness", debolezza che consta nell'assenza della forza che deriva dalle certezze epistemologiche, ovvero nello scetticismo. Ciò determina l'impossibilità per l'azione di orientarsi verso una data essenza: il perfezionismo è basato sulla costante rinegoziazione del significato tra una natura in costante cambiamento (scetticismo) e un sé basato su un infinito auto-miglioramento (perfezionismo), il tutto inevitabilmente mediato dal linguaggio del mondo ordinario. Lo scetticismo, che reca con sé l'impossibilità di comprendere il mondo e la transitorietà di ogni stato del sé, necessita un atto di continuo perfezionamento. Si potrebbe dire che, vista l'impossibilità di attestarsi su una condizione o stato, il sé deve continuamente affermare se stesso. Allo stesso modo il linguaggio wittgensteiniano non è statico ma fluido e i significati della parole vanno non soltanto dedotti come le categorie kantiane, ma discussi e risignificati in continuazione; per Cavell gli scritti emersoniani consisterebbero proprio in questo, nel tentativo di ricreare le parole, di conferirgli una vita nuova, contro l'abitudine inconsapevole sedimentata in essa dagli usi sociali. Tale visione ha sicuramente il merito di considerare la tradizione non soltanto come un peso inerte di cui liberarsi, ma come una sfida per l'intelletto che nel rileggere creativamente il dato ricevuto sviluppa la propria libertà di pensiero e la propria soggettività. Ancora una volta il ruolo dell'immaginazione è centrale nel pensiero cavelliano.

L'uso della teoria del *flux*, elaborata all'interno dell'estetica emersoniana, supporta in questo frangente lo scetticismo cavelliano e il conseguente perfezionismo morale. Cavell ignora però alcuni aspetti del *flux* della natura emersoniana; tiene in poca considerazione ad esempio la differenza tra *natura naturata* e *natura naturans*, che Emerson invece sottolinea con forza.<sup>78</sup> Il rifiuto della dimensione ontologica in Cavell è così forte che lo spinge necessariamente a sorvolare su tali aspetti, che invece si rivelano decisivi per il trascendentalismo. Col netto ripudio della

<sup>77</sup> Per Cavell la cifra filosofica di Emerson è "not a state of being but a moment of change, say of becoming--a transience of being, a being of transience" ("Non un stato dell'essere ma un momento di cambiamento, cioè di mutamento, un passaggio dell'essere, un essere della transitorietà" trad. mia). S. Cavell, *Being Odd, Getting Even*, in S. Cavell, *Emerson's Transcendental Studies*, cit., p. 89.

<sup>78</sup> "For Emerson, nature is fluid and impersonal, but also the necessary grounding for a rich and meaningful life". ("Per Emerson, la natura è fluida e impersonale, ma è anche il necessario fondamento per una vita ricca e significativa" trad. mia). R. L. Friedman, *Tradition of Pragmatism and the Myth of the Emersonian Democrat*, cit., p. 155.

metafisica, al contempo heideggeriano e wittgensteiniano, Cavell allontana il vecchio perfezionismo, asserendo che il perfezionismo emersoniano lotti contro il falso perfezionismo. Lo studioso mantiene il termine di perfezionismo, che nel suo retaggio storico-filosofico contiene indubbiamente dei chiari riferimenti alla dimensione ontologica, perché intende scardinare la falsità delle indicazioni metafisiche. L'obiettivo del perfezionismo emersoniano sarà quello di abbattere le ipostatizzazioni del sé, cavellianamente dinamico per natura, svelando la caducità dei perfezionismi che fissano in modo rigido le configurazioni mobili del significato e del linguaggio.<sup>79</sup> Per Emerson dobbiamo vergognarci di noi stessi, memori della vergogna plotiniana per il proprio corpo, e del nietzschiano *Ecce homo: diventa ciò che sei*, afferma il saggio di Concord, perché non possiamo fermarci in uno stato e pretendere da esso la pienezza del significato. Chiaramente questo genere di osservazioni in Cavell è funzionale allo scetticismo, ma potrebbe avere altre letture. Il perfezionismo ci rammenta l'ideale da raggiungere, una dimensione utopica che non esiste in nessun luogo, utopia che è sempre presente nel momento in cui la pensiamo, ma continuamente dilazionata nel suo attuarsi dai mutamenti di stato della realtà.<sup>80</sup> Il richiamo al perfezionismo in ogni caso smussa le posizioni sullo scetticismo, poiché sposta il problema dalla comprensione del mondo alla comprensione degli altri, alla comunità. Un amico o un testo costituiscono infatti ciò che Cavell chiama "provocation to self-transformation".<sup>81</sup>

Lawrence F. Rhu, ha mostrato che in realtà il perfezionismo di Cavell non è debitore soltanto nei confronti dell'emersonismo, ma anche dell'estetica rinascimentale: nel capitolo *From Skepticism to Perfectionism* Rhu segue le connessioni con le istanze scettiche del Rinascimento.<sup>82</sup> Lo studioso si sofferma sul nesso che lega Montaigne a Emerson e Cavell ma anche su un momento chiave del Rinascimento per la ricezione dell'estetica platonica: il discorso sull'amore del cardinale Bembo nel quarto libro del *Cortegiano*, da cui deriva secondo lo studioso la tradizione di pensiero che ha dato origine al perfezionismo di Cavell.<sup>83</sup> Nel suo discorso il Cardinal Bembo afferma che Dio è come un cerchio, la cui circonferenza è la bellezza e il centro è il bene. Da Platone e Bembo, nella ricostruzione dello studioso, deriva il pensiero di Shakespeare, centrale per Sidney, e in generale per tutto il pensiero dell'età elisabettiana, giungendo infine a Emerson e Cavell.

<sup>79</sup> La *pars destruens* del perfezionismo cavelliano sottolinea il collegamento tra la libertà emersoniana e la nietzschiana distruzione degli idoli. Sui risvolti filosofici, inerenti il "*dépassement de la théorie philosophique*", e gli inevitabili corollari ermeneutici e politici si sofferma con attenzione Pascal Duval: cfr. *Le perfectionnisme de Stanley Cavell: Emerson et Nietzsche – d'une auctorialité philosophique à une politique de l'interprétation*, Editions universitaires européennes, Paris, 2011.

<sup>80</sup> Sarebbe interessante il confronto col blochiano *principio speranza*; bisogna inoltre tenere sempre a mente le teorie rawlsiane sulla giustizia, cui Cavell allude costantemente quando parla del perfezionismo morale. Cfr. E. Bloch, *Il principio speranza*, Garzanti, 2005; J. Rawls, *Una teoria della giustizia*, Feltrinelli, 2008.

<sup>81</sup> Il termine *provocation* deriva dall'orazione *The Divinity School Address*, pronunciata da Emerson davanti al Divinity College di Cambridge nel 1838, dai contenuti piuttosto simili a quelli di *Nature* del 1836, ma ritenuta scandalosa e veramente provocatoria in quanto applicata alle verità della religione. Emerson afferma che la verità divina non può essere di seconda mano, e dunque "it is not instruction, but provocation, that I can receive from another soul" ("non è istruzione, ma provocazione, che io posso ricevere da un'altra anima" trad. mia). R. W. Emerson, *The Divinity School Address*, in Id., *Nature, Addresses and Lectures*, cit., p. 123.

<sup>82</sup> Lawrence F. Rhu, *Stanley Cavell's American Dream. Shakespeare, Philosophy and Hollywood Movies*, Fordham University Press, New York, 2006.

<sup>83</sup> Non è certamente di secondaria importanza notare che nella storia della filosofia il platonismo ha dato origine sin dall'antichità a delle interpretazioni scettiche, probabilmente a causa del ripudio del dogmatismo definitorio: la stessa Accademia Platonica, nella fase "media", dal 315 al 241 A. C., si volse al probabilismo con Arcesilao di Pitane ed in seguito con la celebre figura di Carneade di Cirene. Cfr. M. Dal Pra, *Lo scetticismo greco*, Laterza, Roma-Bari, 1975; H. Cherniss, *L'enigma dell'Accademia antica*, La Nuova Italia, Firenze, 1974; M. Isnardi Parente, *Studi sull'Accademia Platonica antica*, Olschki, Firenze, 1979.

Joseph Urbas in suo articolo ha invece affermato che la pretesa di Cavell nel designare il suo perfezionismo come emersoniano sia troppo audace considerando la differenza tra la scrittura emersoniana e quella cavelliana.<sup>84</sup> Come mostrano vari scritti, tra cui *Compensation* e *The Conduct of Life*, in Emerson il sentimento morale rappresenta infatti una guida sicura, un saldo punto d'appoggio contro lo scetticismo, e lo stesso vale per Thoreau: "the movement known as Transcendentalism was a quest for permanent grounds for being, selfhood, and religious faith. Its distinctive 'ontological turn' was one of the things that made the movement new".<sup>85</sup> In Cavell pare inoltre sussistere una certa confusione circa la teoria del *flux*, come risulta evidente dalla sovrapposizione tra il livello metafisico e l'idea della fissità dell'essere. L'identificazione della metafisica con la stasi del pensiero pecca di superficialità, al pari dell'identificazione *tout court* della teoria con il dogmatismo effettuata dai pensatori del postmoderno. Mentre in Emerson pare dunque sussistere una dimensione che fornisce delle certezze per l'essere, in Cavell il perfezionismo manifesta l'idea che non esiste un soggetto ontologico, uno sfondo dell'essere. Il perfezionismo può basarsi soltanto sulla transitorietà dell'umano. Un'affermazione del genere tuttavia non ha significato nel trascendentalismo. Che ci piaccia o no, dice Urbas, il trascendentalismo presenta un forte riferimento metafisico che non si può aggirare facilmente, e che emerge con forza nella trattazione dell'idea di Natura. L'estetica trascendentalista delineata dalle interpretazioni cavelliane si presenta dunque come una ricerca aperta alle dimensioni fondanti dell'esistenza umana, represses dalla filosofia tradizionale. La lettura di Cavell si rivela però parziale nel momento in cui non tiene conto della visione che sorregge tale estetica, in cui la nozione metafisica della Natura assume un ruolo centrale.

#### 2.2.4. La retorica climatica e naturalistica di Emerson: Eduardo Cadava e la poetica del *flux*

Eduardo Cadava, critico e pensatore della Princeton University e della *European Graduated School*, si è soffermato con attenzione sulla retorica della natura in Emerson. L'importanza attribuita dallo studioso al momento estetico dell'umana esperienza si evince dall'oggetto del suo primo lavoro, che lo ha reso noto nell'ambiente accademico: il pensiero di Walter Benjamin sulla fotografia.<sup>86</sup> L'opera successiva, *Emerson and the Climates of History*, libro in cui Cadava riunisce contributi teorici disparati, dalla religione e dalla filosofia alla botanica e alla meteorologia, riguarda invece il legame tra storia e natura in Emerson, esemplificato mediante la simbologia meteorologica.<sup>87</sup> Il metodo sotteso a entrambe le opere, al di là della diversità delle tematiche, consta in quello che Cadava chiama "*historical physiognomy*" del linguaggio di un autore: si tratta di un'analisi delle forme linguistiche utilizzate e delle figure e/o simboli presentati, che secondo lo studioso rappresentano le concezioni della storia implicite nel pensiero dell'autore esaminato. Nel caso di Benjamin le immagini che esemplificano le condizioni della modernità sono quelle della fotografia, in Emerson invece quelle climatiche.

<sup>84</sup> J. Urbas, "Cavell's Moral Perfectionism" or "Emerson's Moral Sentiment"?, in "European Journal of Pragmatism and American Philosophy", vol. II, n. 2, 2010, pp. 41-53. L'articolo è inserito in un volume dedicato in modo specifico al tema "Perfectionism and Pragmatism".

<sup>85</sup> "Il movimento conosciuto come Transcendentalismo fu la ricerca di fondamenta stabili per l'essere, l'individuo e la fede religiosa. La sua distintiva svolta ontologica fu una delle cose che definirono il movimento come innovativo" (trad. mia). J. Urbas, "Cavell's Moral Perfectionism" or "Emerson's Moral Sentiment"?, cit., p. 44.

<sup>86</sup> E. Cadava, *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, 1997.

<sup>87</sup> Id., *Emerson and the Climates of History*, Stanford University Press, 1997. Sulla stesso range tematico cfr. un articolo scritto in precedenza: E. Cadava, *Emerson and the Climates of Political History*, in "boundary 2", vol. 21, n. 2, 1994, pp. 179-219.

L'analisi degli scritti emersoniani assume un'enfasi particolare in quanto non si sofferma genericamente sulle convinzioni storiche del filosofo, ma le radica nel momento politico. Così Cadava si pone in forte antitesi con le più antiche convinzioni della critica e della letteratura trascendentalista, che da sempre insistono sul carattere astorico e apolitico della speculazione emersoniana. L'eccesso diametralmente opposto della critica è quello tipico dei *New Americanists*,<sup>88</sup> i quali riconducono *in toto* la filosofia emersoniana alle considerazioni di tipo storico-politico. Il tentativo di Cadava mantiene invece una forte originalità, poiché egli si sofferma sulla tecnica retorica emersoniana più che sui contenuti manifesti, ma non solo: lo studioso esamina delle figure, il ghiaccio, la neve, l'aurora, e la natura in generale, che apparentemente non hanno grande attinenza con la dimensione storico-politica, teorizzando la profonda intessitura della simbologia naturalistica con i conflitti storici della schiavitù, della razza, del destino, della rivoluzione, del significato dell'America come nazione.

Il richiamo alla dimensione climatologica non distingue in modo chiaro tra natura, clima e atmosfera; il riferimento lessicale oscilla tra *the weather* e *the climate*, che si intrecciano a *nature* e *atmosphere*.<sup>89</sup> Nell'indicare come peculiare tratto simbolico della retorica emersoniana *the climate*, *the weather*, Cadava effettua anche un collegamento con alcuni passaggi della prefazione alla seconda edizione della *Gaia scienza* di Nietzsche, ove è fitto l'uso dei termini collegati al vento, al deserto, al mare.<sup>90</sup> Tuttavia la citazione del filosofo tedesco, per quanto significativa, tradisce forse una certa incomprensione da parte dello studioso, laddove per Nietzsche il richiamo al linguaggio del vento si svolge in senso anti-storico. Più riuscita pare la citazione da Irving Howe secondo cui *the climate* dell'intera cultura americana sarebbe proprio lo spirito emersoniano, simile a una nebbia, una nuvola, *the mist*, *the cloud*, che tutto avvolge e circonda, della quale risulta spesso difficile rendersi conto, così come è difficile accorgersi dell'aria che si respira.<sup>91</sup>

Ritornando al testo emersoniano, Cadava sostiene che in ogni frase trapela il collegamento retorico con il tempo, *the weather*: "there is no sentence in Emerson that is not touched by the weather";<sup>92</sup> ciò accade non tanto perché il filosofo della *self-reliance* si occupi di climatologia, ma perché l'utilizzo dei simboli legati alla natura racchiude una precisa posizione teorica. La tesi di Cadava è che Emerson sia un intellettuale impegnato, un *engagé*, fortemente coinvolto nelle vicende storiche e politiche del suo tempo. I suoi scritti, mediante le figure naturalistiche, svelano i sintomi dell'impegno politico del suo autore nelle questioni inerenti lo schiavismo, l'emancipazione femminile, la costruzione dell'identità della nazione americana. A questo punto diviene fondamentale comprendere l'anello che congiunge i simboli naturalistici all'impegno politico. La chiave di volta dell'intera interpretazione si pone in ideale collegamento con la fenomenologia del potere emersoniano che contraddistingue la disamina di Michael Lopez.

Procediamo con ordine. In che modo la simbologia climatologica e gli archetipi naturali, "frost, snow, the auroras, and nature in general", testimoniano il coinvolgimento politico di Emerson? Innanzitutto lo studioso mostra che tali figure erano dominanti nel periodo storico in cui

---

<sup>88</sup> Cfr. ad esempio Christopher Newfield, *The Emerson Effect*, cit. Qui Newfield mostra gli afflitti liberali delle posizioni emersoniane. Tra gli studiosi che hanno contribuito a rivalutare gli apporti di Emerson alle tematiche storiche e politiche: Sacvan Bercovitch, Len Gougen, Carolyn Porter, Lawrence Buell, Barbara Packer, David Robinson, e Michael Lopez, in antitesi con la classica posizione sull'astorismo di Emerson di Matthiessen, sostenuta anche da Harold Bloom e Richard Chase.

<sup>89</sup> Non si tratta, evidentemente, di una focalizzazione dell'atmosfera nel senso in cui compare ad esempio, nelle riflessioni di Gernot Böhme e in generale dell'estetica atmosferica come spazio interstiziale, come tonalità emotiva che comprende al contempo soggetto e oggetto: cfr. G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Marinotti, Milano, 2010.

<sup>90</sup> Cfr. F. Nietzsche, *La Gaia Scienza*, Editori Riuniti, 1985, pp. 3-4.

<sup>91</sup> E. Cadava, *Emerson and the Climates of History*, cit., p. xiii.

<sup>92</sup> "Non c'è frase in Emerson che non sia toccata dal clima" (trad. mia). Ivi, p. 1.

scrisse Emerson, e non potevano dunque non risentire dell'utilizzo politico che ne veniva fatto. L'argomento filologico-erudito non è tuttavia sufficiente, per cui Cadava si cimenta in una spiegazione propriamente teorica della sua tesi. Secondo Cadava "each of his sentences is touched by the successive changes in direction, the shifting and transitory movement, that we associate with the signature of the weather".<sup>93</sup> La cifra stilistica emersoniana viene accomunata al clima in virtù della sua fluidità, della sua mobilità, del suo divenire. Strutturalmente, il tempo inteso come fenomeno atmosferico e la scrittura del saggio di Concord mostrano una forte e suggestiva similarità. Nella retorica emersoniana si incontrano spesso vere e proprie tempeste, cambi d'atmosfera, sbalzi di pressione, variabili che, al pari di quelle naturali, appaiono difficilmente prevedibili. Come il tempo atmosferico, il pensiero emersoniano è quasi impossibile da tener fermo e definire in modo univoco. La presenza del motivo climatologico si riscontra in tutto il *corpus* emersoniano, sia a livello simbolico, mediante il richiamo a precise figure della natura, sia a livello formale, grazie alla levità mobile della scrittura di Emerson. Il discorso sul tempo in Emerson consente a Cadava di soffermarsi sul rapporto tra permanente e transitorio, questione filosofica per eccellenza e da sempre di cruciale importanza per gli studi sull'emersonismo e le sue tematiche, dalla soggettività e dall'esperienza estetica alla politica e alla storia. Il parallelo instaurato tra l'espressività della scrittura emersoniana e la figura del tempo atmosferico esalta l'evanescenza dello stile oratorio di Emerson, così come esacerba la difficoltà del pensiero nel fissare i significati in una griglia inamovibile, difficoltà che è al contempo croce e delizia degli studiosi di Emerson. Cadava suggerisce un intreccio tra il motivo della permanenza e quello del divenire: al di là del continuo trasformarsi, anche la dimensione atmosferica conosce delle leggi che si esplicano come regolarità e ciclicità. La natura mostra un fondo permanente nella sua infinità varietà. Basterebbe notare che se non ci fosse tale permanenza non sarebbero possibili le scienze naturali, e nel caso specifico, sarebbe impossibile la meteorologia, che invece costituisce una valida scienza, pur entro certi limiti. La natura oscilla dunque tra metamorfosi e stabilità, cambiamento ed eternità. Lo stesso tipo di oscillazione ha luogo nel linguaggio di Emerson: secondo Cadava il filosofo si sforzerebbe infatti di riprodurre nelle sue opere quella stessa vitalità che anima la natura, riproducendo *the method of nature*. Lo studioso ne deriva che dagli scritti emersoniani non è possibile trarre un unico pensiero ma, in accordo con la lezione della natura, bisogna valorizzare l'irriducibile molteplicità dei suoi significati, perché "Nature is in fact always another name for writing in Emerson".<sup>94</sup> Come il clima, il linguaggio è un *continuum*, vero e proprio *entanglement*, tra passato, presente e futuro, caratterizzato dal rimando a qualcos'altro da sé. Si giunge così alla teoria del *flux*, mediante la quale Emerson si collega a Eraclito: "*Panta rei*, all things are in flux".<sup>95</sup> Cadava, come molti altri studiosi, intende in modo forte tale riferimento, argomentando che il continuo mutamento e la variabilità infinita delle forme, la metamorfosi e la transizione siano gli aspetti costitutivi della natura su cui si fonda la retorica emersoniana.<sup>96</sup>

Tra flusso e permanenza vi è in ogni caso una salda interazione: il divenire, ovvero il passato, ha senso solo alla luce del Presente: "to all that can be said of the preponderance of the Past, the single word Genius is a sufficient reply. The divine resides in the new. The divine never

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>94</sup> "La Natura difatti è sempre un altro nome per la scrittura in Emerson" (trad. mia). Ivi, p. 3.

<sup>95</sup> "*Panta rei*, tutte le cose sono immerse in un flusso". (trad. mia) R. W. Emerson, *Quotation and Originality*, in Id., *The Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. 8, *Letters and Social Aims*, Fireside Edition, Boston and New York, 1909, p. 190.

<sup>96</sup> Simili tematiche, soprattutto il richiamo al motivo della metamorfosi, in collegamento alla valorizzazione della tradizione retorica, si riscontrano nell'opera di Ernesto Grassi. Cfr. R. Messori, *Le forme dell'apparire. Estetica, ermeneutica e umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Supplementa, Palermo, 2001.

quotes, but is, and creates. The profound apprehension of the Present is Genius, which makes the Past forgotten".<sup>97</sup> Vi è una costante ed importante dialettica tra il cambiamento, il Passato, la citazione e la permanenza, il Presente, l'Originalità. Nessuno dei due momenti è sopprimibile, ma per Emerson il mutamento ha significato soltanto nella prospettiva dell'eternità; il Passato ha senso solo per il Presente: "we cannot overstate our debt to the Past, but the moment has the supreme claim. The Past is for us; but the sole terms on which it can be-come ours are its subordination to the Present".<sup>98</sup> Le citazioni di Cadava mostrano così la loro parzialità, poiché si soffermano sul cratileo divenire, che procede senza tregua e punti di appoggio. Il *flux* s'innesta invece su leggi immutabili, che connotano ugualmente la mente e la natura: "we study the mind in nature because we cannot steadily gaze on it in mind; as we explore the face of the sun in a pool, when our eyes cannot brook his direct splendors".<sup>99</sup> Quest'ultima citazione cela numerosi richiami, da una parte infatti vi è la metafora visiva, largamente presente in Emerson e soprattutto in *Nature* del 1836, ma anche un collegamento indiretto con Platone: la conoscenza dei riflessi, quando non si è ancora pronti a guardare direttamente il Sole, è un tema che discende dal VI° libro della *Repubblica*.

Cadava argomenta sul parallelismo tra natura e linguaggio sostenendo il principio della *mimesis*: lo stile emersoniano ricalca i caratteri della natura, la sua prosa imita i fenomeni naturali. Nella prospettiva di Cadava è inesistente il tentativo di stabilire se la retorica emersoniana, consapevole della complessità della natura, ne abbia selezionato a suo uso e consumo aspetti specifici o se abbia interpretato la natura esclusivamente come *flux*; così come pare piuttosto influente, poiché non argomentata, la propensione per una posizione critico-filosofica in cui Emerson filtra i dati della natura in base alla sua prospettiva retorico-poetica, o viceversa per una elaborazione artistico-letterario-estetica che segue all'osservazione della natura. Tuttavia è chiaro che il risultato dell'attività mimetica varierà in base all'idea di natura supportata. Cadava, come abbiamo visto, sostiene che la Natura non sia altro che *writing*, inteso come *shifting* da un significato all'altro. L'idea della Natura come scrittura sarebbe invece suscettibile di numerosi fraintendimenti: da una parte potrebbe infatti richiamare il galileiano libro della Natura, o la Natura come specchio o emanazione del divino, secondo la tradizione neoplatonica e medievale che si ricollega al *Timeo* di Platone; d'altro canto invece potrebbe essere intesa come mera allegoria. Ma cosa intende Emerson utilizzando il termine *flux* in riferimento alla natura? Su questo scoglio sono destinati a infrangersi i più ambiziosi progetti interpretativi. Se infatti nella natura tutto scorre, la scrittura emersoniana diventa un nodo di forze sconosciute che si sovrappongono senza senso e direzione, in maniera piuttosto simile a quanto teorizza Gilles Deleuze nella sua teoria antirappresentativa, che sfalda l'unità dell'oggetto e del soggetto.<sup>100</sup> In tale concezione del *flux* sta la vicinanza alla concezione del potere emersoniano di Michael Lopez, che affronteremo tra poco. Come Deleuze, Cadava si sofferma sulla trasformazione, sulla differenza: ancora una

<sup>97</sup> "A tutto ciò che può essere detto della preponderanza del Passato, la singola parola Genio è una risposta sufficiente. Il divino risiede nel nuovo. Il divino non cita mai, ma è, e crea. La profonda apprensione del Presente è il Genio, che fa dimenticare il passato" (trad. mia). R. W. Emerson, *Quotation and Originality*, in Id., *Letters and Social Aims*, cit., p. 191.

<sup>98</sup> "Non si può sopravvalutare il nostro debito verso il Passato, ma il momento ha il diritto supremo. Il Passato è per noi; ma le sole condizioni a cui esso può divenire nostro sono la sua subordinazione al Presente" (trad. mia). Ivi, pp. 193-194.

<sup>99</sup> "Studiamo la mente nella natura perché non possiamo fissarla direttamente; come quando esploriamo la faccia del sole in una pozza, poiché i nostri occhi non tollerano il suo splendore" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Method of Nature*, in Id., *Nature, Addresses and Lectures*, cit., p. 189.

<sup>100</sup> Cfr. a tal proposito il fondamentale testo di G. Deleuze: *Nietzsche e la filosofia*, Einaudi, Torino, 2002. Significativamente l'interpretazione deleuziana di Nietzsche, attento lettore di Emerson, si pone agli antipodi del pensiero emersoniano.

volta è possibile osservare come gli studiosi si soffermino sulla natura come prodotto finale di un'autocreazione, ignorando il momento produttivo nel suo sorgere e nel suo compiersi, la natura *naturata* a discapito della *natura naturans*.

Ancora non è tuttavia evidente per quale ragione questo tipo di considerazioni conduca in Cadava a un passaggio radicale alla politica. Il concetto di partenza è la mobilità della natura: "we might suggest that what is at stake in reading him is the possibility of our being able to trace the way in which he mobilizes terms from one shifting context to another. It is in this mobilization that we can perhaps begin to measure his engagement with changing historical and political relations, with a process of transformation, wherein his language works to change further the shifting domains of history and politics, and wherein the traces of the historical and the political are inscribed within the movement of this language".<sup>101</sup> Poiché la mobilità della natura è la mobilità del linguaggio, Cadava ipotizza che essa stia a significare non tanto il cambiamento che connota l'una o l'altro, natura o linguaggio, ma quei fenomeni tipicamente mutevoli quali storia e politica. Il linguaggio emersoniano scivola da un concetto all'altro tentando di mutare il linguaggio stesso, e ciò avviene "in order to transform the relations within which we live".<sup>102</sup> Il rischio che si corre quando si utilizza il linguaggio comune per trasformarlo è quello di venirne inglobati o neutralizzati; la *parole* di saussuriana memoria rischia di essere fagocitata dalla *langue*. Allo scopo di evitare questo rischio, sempre incombente, bisogna conoscere la genealogia del linguaggio utilizzato. Per non evitare il passato, sembra suggerire Emerson in Cadava, bisogna conoscerlo; in questo caso, bisogna conoscere la semantica e la prassi del linguaggio che si sta utilizzando. La comprensione storica non deve ostacolare la nascita del nuovo, ma stimolarlo. Da ciò deriva la grande attenzione di Cadava per il linguaggio emersoniano, che in un certo senso con la sua multiformità apre nuovi orizzonti di senso, ma per un altro verso ripropone l'eterno dilemma dell'ermeneutica sui limiti dell'interpretazione di un testo. La mobilità della natura, che origina una scrittura aperta, per Cadava autorizza una lettura quasi derridiana, basata su tracce. Le figure climatologiche della natura diventano il segno della trasformazione retorica del contesto sociale e politico di Emerson: il linguaggio trasforma se stesso, il clima diviene l'evento storico e sociale.

L'analisi di Cadava sui tropi, sulle metafore, sulle varieguate figure del linguaggio emersoniano si rivela senz'altro molto ricca, pur essendo teoricamente limitata alla dimensione storico-politica, ma rispecchia in qualche modo quello spirito del saggio di Concord cui si richiama esplicitamente, laddove in *The Conduct of Life*, discutendo della *Culture*, Emerson mostrava il suo disappunto per ogni interpretazione letterale che non tenga in considerazione i molteplici livelli di significato di ogni espressione linguistica: "there are people who can never understand a trope, or any second or expanded sense given to your words, or any humor; but remain literalists, after hearing the music, and poetry, and rhetoric, and wit, of seventy or eighty years".<sup>103</sup> Le immagini naturaliste tuttavia vengono sviscerate dallo studioso in modo alquanto unilaterale, tralasciando le possibili ricadute estetiche di questo discorso. La storicizzazione del linguaggio di Emerson viene fatta derivare dalla sua poetica naturalista, sviluppando soltanto le conseguenze storico-politiche. In realtà tale poetica si mostra suscettibile di vaste risonanze, estetico-letterarie, filosofiche,

<sup>101</sup> "Si può suggerire che ciò che vi è in ballo nella sua lettura è la possibilità del nostro poter tracciare il modo in cui egli trasferisce i termini da un mobile contesto a un altro. È in questo trasferimento che probabilmente possiamo cominciare a misurare il suo impegno con i cambiamenti storici e le relazioni politiche, con un processo di trasformazione, in cui il suo linguaggio opera per cambiare ancora di più i mobili domini della storia e della politica, e in cui le tracce dello storico e del politico sono iscritte dentro il movimento di questo linguaggio" (trad. mia). E. Cadava, *Emerson and the Climates of History*, cit., p. 5.

<sup>102</sup> "Allo scopo di trasformare le relazioni in cui viviamo" (trad. mia). Ivi, p. 6.

<sup>103</sup> "Ci sono persone che non capiscono mai un tropo, o un secondo senso, più espanso, dato alle tue parole, o nessuno scherzo; ma restano letteralisti, dopo aver ascoltato la musica, la poesia, la retorica e l'ingegno, per settanta o ottant'anni" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Conduct of Life*, in Id., *Essays & Lectures*, cit., p. 1019.



teologiche, ecc. Inoltre sarebbe forse più corretto riformulare la posizione dello studioso, il quale sembra infine presupporre che la poetica naturalista di Emerson non sia il primo termine, dal quale ha origine una peculiare visione storica, ma viceversa che dalle posizioni storico-politiche adottate Emerson abbia ricevuto la spinta per elaborare la sua retorica climatologica.

Cadava ha certamente il merito di aver mostrato il valore euristico delle immagini naturalistiche e della loro centralità per la comprensione del pensiero emersoniano nella sua globalità. Interessanti si rivelano anche le connessioni che lo studioso effettua tra storia naturalizzata e natura storicizzata. Tuttavia occorre sempre ribadire che la profondità delle figure linguistiche legate alla natura non consente, per ammissione dello stesso Cadava, l'appiattimento su una sola dimensione interpretativa. Le numerose citazioni di Nietzsche rappresentano inoltre un invito a compiere un lavoro analogo sulle opere del filosofo tedesco, in quanto anche in Nietzsche la natura nel suo aspetto climatologico assume un forte valore simbolico e allegorico, declinabile in varie direzioni.

### **2.2.5. Il potere, antidoto dell'idealismo astratto: Emerson e l'esperienza della natura in Michael Lopez**

Il cuore del libro di Michael Lopez, *Emerson and Power: Creative Antagonism in the Nineteenth Century*,<sup>104</sup> è l'idea che Emerson sia fondamentalmente un teorico del potere, e che il potere non giaccia nella trascendenza, ma nella resistenza che si oppone al dato del mondo. Tale lettura appartiene alla prospettiva che in letteratura è nota come detrascendentalizzazione di Emerson e in generale del trascendentalismo. Tale definizione è ascrivibile a Buell, ed è dovuta al tentativo, da parte dei de-trascentendentalisti, di mettere in primo piano i fattori storici e sociali che intridono il pensiero emersoniano, assegnando loro un ruolo da comprimario nella sceneggiatura generale della filosofia trascendentalista, quando addirittura non tentano di accantonare completamente la posizione idealista del trascendentalismo.<sup>105</sup> Cavell in *This New Yet Unapproachable America* mette in luce il fatto che la ripresa filosofica di Emerson metta in risalto il motivo della fiducia in se stessi e di tutti quegli aspetti che non si pongono in connessione essenziale con l'aspetto trascendente.<sup>106</sup>

Lopez delinea Emerson come un pensatore dialettico, oppositivo, o negativo, in senso hegeliano-marxista, che mira a fronteggiare il conflitto esacerbandolo, piuttosto che trascenderlo, superarlo. Se con trascendenza si allude alla fuga dal mondo e dalla realtà, come viene inconsciamente tradotta la trascendenza da molti commentatori nel loro dizionario mentale, allora non si può che concordare con Lopez. Ma procediamo con ordine, esaminando con attenzione la proposta teorica dell'autore. Secondo lo studioso, Emerson come fautore di una visione organica o sincretica è frutto di una lettura incompleta del saggio di Concord, che non tiene in debita considerazione le spinte storiche ma soprattutto quelle psicologiche. Per Lopez la filosofia di Emerson coincide con la sua psicologia, in modo affine a quanto avviene in Nietzsche, similarità a suo dire ancora troppo poco esplorata. Il fulcro dell'emersonismo è dunque riassumibile in pochi concetti: *power*, *resistance* e *overcoming*. L'elaborazione filosofica si configura come reazione alla brutalità degli eventi reali, al confronto con la durezza del mondo. Per questo motivo Emerson si soffermerebbe sui limiti del mondo, sulla povertà, sul dolore, sul fato; davanti a simili problemi l'uomo non deve arrendersi, ma resistere e superare l'ostacolo, avendo sempre come obiettivo quello che Lopez reputa lo scopo della vita umana: ottenere delle forme di potere. In questo senso si parla di antagonismo creativo: l'antagonismo è quello creato dagli ostacoli esterni, ed è creativo

<sup>104</sup> M. Lopez, *Emerson and Power: Creative Antagonism in the Nineteenth Century*, Northern Illinois University, 1996.

<sup>105</sup> Cfr. L. Buell, *The Emerson Industry in the 1980's*, cit.

<sup>106</sup> S. Cavell, *This New Yet Unapproachable America*, cit.

perché soltanto grazie alle difficoltà l'uomo diviene in grado di risvegliare i poteri latenti che giacciono in lui. La natura emersoniana non è dunque oggetto di contemplazione, ma l'antagonista per eccellenza: l'avversario più potente, *a beautiful enemy*, pietra d'inciampo senza la quale l'uomo non uscirebbe dal suo sonno. La natura diviene così forza negativa essenziale per la nostra riuscita. Tuttavia l'esito finale dell'operazione che conduce al potere non può mai essere inteso come processo di trascendenza. Lopez si ricollega a Martha Nussbaum per spiegare cosa intende con trascendenza. Entrambi gli studiosi infatti si riferiscono agli atti strettamente umani, in esplicita opposizione alla trascendenza platonica. La trascendenza a cui alludono i due consente di esaminare gli aspetti nascosti dell'umanità, di esplorarne l'aspetto più profondo, descrivendo così un processo che in qualche modo si avvicina al perfezionismo cavelliano, il quale non fa mai riferimento a essenze o nature metafisiche, strenuamente avversate, bensì all'identità *in fieri* dell'umanità. Secondo Lopez tale processo, su cui si incardina la logica del potere, assume dei contorni più definiti nel collegamento con Nietzsche, che viene interpretato sulla falsariga deleuziana. La *will of power* e l'antagonismo, il gioco di forze e l'assenza di un riferimento metafisico sono per Lopez i tratti salienti dell'emersonismo. Se ascriviamo Emerson all'idealismo filosofico ci sbagliamo: "we err when we consider him a transcendentalist",<sup>107</sup> nonostante i numerosi ed evidenti tratti in senso contrario. Lopez non sostiene che le letture idealistiche del trascendentalismo siano completamente sbagliate, esse sono soltanto incomplete. Il merito più grande del suo lavoro in effetti è quello di mettere in luce l'aspetto più pragmatico, legato alla concretezza della vita, della filosofia emersoniana. Chi interpreta l'emersonismo come l'insieme dei "sogni di un visionario", manca infatti l'essenza dell'origine del trascendentalismo, che non è cieco ottimismo, apologia della metafisica fine a se stessa, buonismo ingenuo e *naïf*: non si tratta di una teoria tanto inconsistente quanto vacua ma, come mostrano svariati lavori tra cui spicca quello di Michael Lopez, una *forma mentis* che coniuga, in modo straordinariamente concreto, ideale e reale in un binomio inscindibile. In questo senso si spiega probabilmente il profondo fascino esercitato dal pensatore del New England sullo spirito di Friedrich Nietzsche, avverso ad ogni idealismo disancorato dal contatto con la realtà, come l'hegelismo e in generale ogni teoria mentalistica fondata su un astratto razionalismo o logicismo. Nietzsche fu probabilmente tra i primi in Europa a capire che, benché citasse i Romantici inglesi o tedeschi, Emerson aveva trasfigurato i valori del Vecchio continente in qualcosa di nuovo, di totalmente altro.<sup>108</sup> Lopez svolge le sue osservazioni in questa direzione. Ha anche il merito di porre l'attenzione su una parte degli scritti emersoniani che sono stati solitamente trascurati dagli studi sul trascendentalismo, tra cui spicca la raccolta *Society and Solitude*, pubblicata nel 1860. L'insistenza di Lopez sull'antagonismo ma soprattutto sulle forme di potere pare tuttavia sbilanciare l'equilibrio che in Emerson invece contraddistingue la felice alleanza tra idealismo e realismo. Non è un caso che in opere precedenti lo studioso abbia utilizzato, riferendosi alla filosofia emersoniana, la definizione di dualismo empirista, postidealismo, o quella arditamente contraddittoria di dualismo monista. Per Lopez in Emerson vi è una ontologia estetica che è al contempo nichilismo creativo, secondo il quale il mondo e il sé vanno affrontati in modo pragmatico, affermando il proprio potere. Il termine nichilismo evoca scenari filosofici ben noti alla filosofia europea, ed evidenti dalle precedenti osservazioni. L'accostamento di termini volutamente antitetici come dualismo e monismo, ontologia e nichilismo probabilmente è dovuto alla consapevolezza da parte di Lopez della compresenza di entrambi i momenti nel pensiero emersoniano, comprensibile soltanto alla

<sup>107</sup> "Sbagliamo se lo consideriamo un trascendentalista" (trad. mia). M. Lopez, *Emerson and Power*, cit., p. 4.

<sup>108</sup> Benedetta Zavatta ha individuato i motivi salienti che caratterizzano l'interesse di Nietzsche per Emerson: la bellezza come potenza, il sublime americano, il contatto con la propria natura, la capacità dell'uomo di elevarsi oltre il fato, capacità che in Nietzsche conduce allo *Übermensch*. V. B. Zavatta, *Per un'estetica della potenza. Emerson e Nietzsche sul grande stile*, in "Isonomia", 2006, pp. 1-19.

luce della dialettica tra le due componenti. La consapevolezza dello studioso però non viene seguita dalle sue argomentazioni, lasciando piuttosto ampio spazio alle sue simpatie teoriche, che evidenziano senza alcun dubbio il momento nichilista del pensiero emersoniano. Nel considerare Emerson come un filosofo del potere Lopez imbocca una precisa direzione teorica, quella che appunto si avvicina alle prospettive deleuziane: al nuovo Nietzsche di Deleuze egli intende far seguire il nuovo Emerson. Certamente riecheggia nelle sue osservazioni anche il lascito degli studi marxisti e foucaultiani, sia pure in modo peculiare: la *French theory*, ancora una volta. In particolare, Lopez ripropone l'insegnamento di Foucault secondo il quale ogni testo ed ogni verità possono essere ridotti, in ultima analisi, a una questione di potere. Partendo da tale assunto egli intende mostrare come in Emerson sia proprio il tema proteiforme del potere a dare un'unità ai suoi scritti. Questo tipo di lettura evidentemente va ben oltre i nessi con Nietzsche, o il tentativo di mostrare l'altra faccia degli scritti emersoniani così cari al profeta di Zarathustra. Tutto viene ricondotto alla *psychology of empowerment* che secondo Lopez caratterizzerebbe l'intera carriera intellettuale di Emerson. Lopez mostra qui lo sbilanciamento cui si accennava poc'anzi; per mostrare il pragmatismo e il complesso rapporto con la realtà del padre del trascendentalismo, ha brutalmente amputato le sue radici idealiste.

La nozione di potere surclassa le altre categorie interpretative e svolge una duplice funzione. Innanzitutto assicura l'unità della trattazione, includendo anche le forme di potere vituperate da Emerson, come il dispotismo politico, poiché *power* è più che altro un *umbrella term*, che raccoglie sotto di sé le accezioni più disparate.<sup>109</sup> In secondo luogo, pone in collegamento Emerson non soltanto con Nietzsche e Carlyle ma con gli autori classicamente impegnati nell'analisi delle dinamiche legate al potere, da Foucault risalendo indietro fino a Marx.

L'opera di Lopez si pone dunque come un momento innovativo nella letteratura, col suo porre in discussione le certezze precostituite sull'idealismo trascendentalista, invitando gli studiosi a ricostruirlo su più salde basi, che tengano in considerazione la complessità della vita e del mondo, aspetto sempre ben presente negli scritti di Emerson e Thoreau. Non è un caso se i due pensatori hanno suscitato una schiera di letture pragmaticamente, storicamente e politicamente orientate. Quel che rischia di svanire da queste letture tuttavia è la consapevolezza di una complessità che si pone ad un livello superiore, quella che in ogni spiegazione intreccia idealismo e pragmatismo. Di tale intreccio Lopez, pur non rigettandolo acriticamente come tanti altri studiosi, sembra a volte dimenticare. In tal modo si rischia però di incorrere in un banale e acritico scetticismo nei confronti di tutti i fenomeni che riguardano la mente e la coscienza considerati in se stessi, fenomeni invece sempre centrali in Emerson, che si pongono come punti di partenza della sua riflessione sull'estetica e sulla natura, e infine della sua estetica della natura. "In the divine order, intellect is primary; nature, secondary; it is the memory of the mind. That which once existed in intellect as pure law, has now taken body as Nature. It existed already in the mind in solution; now, it has been precipitated, and the bright sediment is the world. We can never be quite strangers or inferiors in nature. It is flesh of our flesh, and bone of our bone".<sup>110</sup>

<sup>109</sup> Il medesimo termine, sempre in riferimento al potere, viene utilizzato da Richar Poirier, *The Renewal of Literature: Emersonian Reflections*, New York, Random House, 1987, p. 147.

<sup>110</sup> "Nell'ordine divino l'intelletto è al primo posto; la natura al secondo; è la memoria della mente. Quello che una volta esisteva nell'intelletto come pura legge, ora ha preso le fattezze della natura. Esisteva già nella mente in soluzione; ora è precipitato e il brillante sedimento è il mondo. Non possiamo essere mai abbastanza estranei o inferiori in natura. È carne della nostra carne, ossa delle nostra ossa". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, in Id., *Nature, Addresses and Lectures*, cit., p. 189 (trad. it.: p. 29).



### 3. L'Estetica della Natura negli scritti di Ralph Waldo Emerson

#### 3.1. *Nature* (1836): il Manifesto di una nuova Visione

"A fig tree, looking on a fig tree, becometh fruitful"  
*The American Scholar*

##### 3.1.1. Ottimismo ed esperienza: i due poli della ricerca emersoniana

Il 1836 è un anno decisivo per la cultura americana: nasce "the Aesthetic Club", il simposio dei trascendentalisti di Boston e viene dato alle stampe il suo manifesto, *Nature*, redatto da Ralph Waldo Emerson. Lo scritto viene inteso da subito come un libretto programmatico che riassume e sublima i migliori sforzi dei trascendentalisti. L'influenza del saggio è ritenuta fondamentale per lo sviluppo del pensiero americano, e per tale ragione *Nature* è senz'altro uno dei saggi emersoniani più studiati e discussi, assieme a *Self-Reliance* e *The Over-Soul*.

Sulla sua genesi si è discusso a lungo. C'è chi ha ritenuto la stesura di tale saggio come il fertile frutto delle esperienze intellettuali di Emerson: il viaggio in Europa, il distacco dal movimento religioso degli unitariani di cui era stato esponente fino a poco tempo prima, il confronto con la filosofia europea.<sup>1</sup> Molti studiosi hanno colto in *Nature* l'espressione ingenua dell'ottimismo giovanile di Emerson. Le descrizioni di *Nature* sarebbero *innocently absurd*, per usare una celebre definizione di Jonathan Bishop.<sup>2</sup> *Nature* si porrebbe così in forte

---

<sup>1</sup> L'Unitarianismo è un movimento cristiano che accentua il motivo dell'Unità di Dio, con intenti antitrinitari. Le sue radici teoriche risalgono al Cinquecento, quando le teorie di Michele Serveto contro la Trinità, condannate dai calvinisti di Ginevra, lo condussero al rogo. In seguito la dottrina unitariana si irradiò in Polonia e Transilvania. In Polonia ricevette un impulso vigoroso dall'operato dei sociniani, seguaci di due italiani influenzati dagli scritti di Serveto, Lelio e Fausto Socini. Nel Settecento le idee unitariane attecchirono in Inghilterra e Irlanda: vengono considerati sociniani anche John Milton e Isaac Newton. Dall'Inghilterra la dottrina dell'Unità raggiunse ben presto il *New England*: qui si diffuse con un ritmo notevole grazie alla rinomata scuola di teologia di Harvard. La negazione della Trinità e dell'Incarnazione, unita ad una grande reverenza per il maestro Gesù, ritenuto un uomo particolarmente illuminato, si sposa con l'idea di un cristianesimo razionale e socialmente impegnato, che pone l'accento sul valore della Persona. Emerson, nonostante la sua formazione unitariana, rigettò del tutto, poco dopo la nascita del trascendentalismo, i concetti di colpa ed espiazione, e rifiutò senza mezzi termini la subordinazione a ogni religione che anteponga il culto esteriore alla ricerca interiore. Cfr. l'orazione *Divinity School Address*, in cui Emerson prende esplicitamente le distanze dall'unitarianismo. Nonostante ciò, il contributo unitariano fu significativo per la formazione del trascendentalismo; basti pensare all'accento sulla Persona, sul singolo individuo, centrale nella speculazione emersoniana. Per l'importanza del concetto di Persona sulla filosofia novecentesca cfr. *L'idea di Persona*, a cura di Virgilio Melchiorre, Vita e Pensiero, Milano, 1996. Il volume riunisce numerosi contributi di natura teologica, teoretica e storiografica che rimarcano la preminenza di tale concetto nel discorso contemporaneo, da Mounier a Strawson, passando per Husserl, Stein, Scheler e Lévinas. Uno dei contributi del volume, redatto da Ada LaMacchia e intitolato *Personalismo Americano tra Otto e Novecento: Border Parker Bowne*, delinea la differenza sussistente tra personalismo e individualismo, addebitando al trascendentalismo una posizione panteista e mistica. Sul personalismo a Boston cfr. T. Buford, *Persons in the Tradition of Boston Personalism*, in "the Journal of Speculative Philosophy", vol. 20, n. 3, 2006, pp. 214-218. Sulle recenti critiche al concetto di persona cfr. R. Esposito, *Terza Persona. Politica della vita e filosofia dell'Impersonale*, Einaudi, Torino, 2007.

<sup>2</sup> Cfr. J. Bishop, *Emerson on the soul*, Cambridge, Harvard University Press, 1964, pp. 9-15.

contrapposizione con le riflessioni più mature di saggi quali *Experience* o *Fate*.<sup>3</sup> Sarebbe senz'altro facile spiegare le differenze tra *Nature* e gli scritti successivi mediante uno schema di progressiva evoluzione intellettuale, ma non sempre la soluzione apparentemente più semplice è quella più soddisfacente, a dispetto di Occam e del suo motto, *frustra fit per plura quod potest fieri per pauciora*.<sup>4</sup> La maturazione di un uomo non è un argomento sufficiente per contrapporre *Nature* ai saggi dalle tinte più drammatiche. Se è vero che *Experience* fu scritto dopo la morte del figlioletto Waldo, è altrettanto vero che nel 1831 lo scrittore era rimasto vedovo della prima moglie Ellen Louisa Tucker. Un simile evento drammatico sicuramente può aver partecipato alla crisi spirituale di Emerson, spingendolo a lasciare il ministero unitariano e a intraprendere il viaggio nel Vecchio Continente, ma cinque anni dopo non fu di alcun ostacolo al tanto stigmatizzato ottimismo ingenuo di *Nature*. Il lutto e il fattore anagrafico non possono, per tale ragione, spiegare il cambio di tono. Prima del 1836, Emerson infatti aveva già vissuto alcune delle esperienze più drammatiche della sua vicenda biografica: la morte del padre durante l'infanzia, la scomparsa della giovane moglie, i dubbi religiosi e filosofici. Nel corso degli anni, come avviene a tutti i grandi pensatori e ai grandi uomini, il cuore dell'ispirazione emersoniana dovette evidentemente riplasmarsi in base alle esperienze ed alle riflessioni che man mano erano emerse. Le differenze tra *Nature* e i saggi successivi esigono tuttavia una spiegazione più complessa: non si tratta della dialettica senza mediazione tra idealismo giovanile e realismo maturo, ma di un'unica visione che si adatta a differenti momenti della vita, oltre che a un pubblico diverso. Il medesimo problema viene difatti affrontato da più punti di vista. Non bisogna sottovalutare, per paura di rendere l'oratore Emerson schiavo del suo uditorio, il peso che dovette avere la considerazione dei lettori.<sup>5</sup> *Nature* in realtà è uno dei pochi scritti emersoniani a essere pensato sin dall'inizio come saggio, a differenza di altri scritti, che derivano dalla trascrizione/revisione di sermoni o conferenze. La considerazione del lettore tuttavia non può essere elusa neppure in questo caso, ed è altamente improbabile che un oratore come Emerson non abbia tenuto in considerazioni gli effetti retorici della sua scrittura.

La *vulgata* sull'ottimismo emersoniano, inteso come acritica fiducia nella magnifiche sorti e progressive di leopardiana memoria, è stata confutata da studiosi del calibro di Christopher Lasch, illustre storico e sociologo, il quale nel suo celebre libro *Il paradiso in terra*, rifiuta il riduzionismo

---

<sup>3</sup> Secondo Raoul Bruni, nelle considerazioni emersoniane di *Fate* sulla necessità è possibile riscontrare una consapevolezza quasi leopardiana dell'aspetto negativo della vita. Cfr. R. Bruni, *Natura e storia. Tra Leopardi e Emerson*, in Gaiardoni C. a cura di, *Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2008, pp. 493-506. Bruni cita diversi studiosi che hanno rintracciato la somiglianza tra Emerson e Leopardi: M. A. Rigoni, *Elogio dell'America*, Liberal Edizioni, Roma, 2008, p. 27; Idem, *Il viaggio di Emerson al termine della poesia*, Corriere della Sera, 14 gennaio 2008; B. Soressi, *Ralph Waldo Emerson. Il pensiero e la solitudine*, Armando, Roma, 2004; G. Baldini, a cura di, *Poeti americani (1666-1945)*, De Silva, Torino, 1949, p. XIX. Un contatto diretto tra Leopardi e Emerson non è documentabile, tuttavia è molto significativa la ricerca che lo studioso svolge sulle fonti condivise dai due autori: Montaigne, Fontenelle, Rousseau, Buffon e altri autori francesi del Settecento. Ancor più notevole è il fatto che entrambi hanno notoriamente ispirato il pensiero di Nietzsche: nella *Gaia Scienza* il filosofo tedesco inserisce infatti sia Emerson che Leopardi tra quegli uomini rari capaci di produrre una prosa magistrale. V. F. Nietzsche, *La Gaia Scienza*, Adelphi, Milano, 2005, p. 129. Sul rapporto Nietzsche-Leopardi cfr. F. Nietzsche, *Intorno a Leopardi*, a cura di C. Galimberti, Il melangolo, Genova, 1992; A. Negri, *Interminati spazi ed eterno ritorno: Nietzsche e Leopardi*, Firenze, Le Lettere, 1994; A. Folini, *Intorno al rapporto Leopardi-Nietzsche*, in Id., *Pensare per affetti: Leopardi, la natura, l'immagine*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 131-54.

<sup>4</sup> Il rasoio di Occam è alla base della ricerca epistemologica e della filosofia della scienza. I principi elaborati dal frate francescano alla fine del Medioevo furono infatti fondamentali per ridurre, se non addirittura abolire, la complessità metafisica mediante la quale il dogmatismo pedante della Scolastica pretendeva di spiegare non soltanto i problemi spirituali ma anche le leggi della natura.

<sup>5</sup> Difficile sottostimare simili osservazioni, tanto più che la questione dell'adattamento del linguaggio e del tema al pubblico risale alla trattatistica greco-romana.

interpretativo che appiattisce Emerson sulla figura di un visionario speranzoso, nell'accezione deteriore del termine.<sup>6</sup> Colin Koopman ha recentemente definito l'attitudine emersoniana come un "pragmatist meliorism", ovvero una filosofia della speranza caratterizzata da un peculiare approccio alla verità, che in quanto tale non può mai venir meno.<sup>7</sup> Gertrude Reif Hughes, studiosa di Emerson e di Rudolf Steiner, padre dell'antroposofia, ha negato con argomentazioni cogenti la discontinuità tra il primo e l'ultimo Emerson, affermando che si tratta di due modi diversi di esprimere la medesima visione: "not even a superficial reader of Emerson is unaware that his arguments progress by contraries, that his two eyes, the one yankee, the other visionary, make one in sight, and that polarity and paradox are as much his medium as his message".<sup>8</sup> La crisi interiore di Emerson precede, più che seguire, la nascita del trascendentalismo.<sup>9</sup> È proprio la redazione di *Nature* a segnare la cesura tra il prima e il dopo; dunque *Nature* non corrisponde al momento antecedente la crisi, la *Emerson's Fall* di Barbara Packer.<sup>10</sup> La caduta dell'uomo nella filosofia trascendentalista è ben presente sin dall'inizio: non compare all'improvviso in seguito alla scomparsa del piccolo Waldo o alle difficoltà della vita.<sup>11</sup> Da questo punto di vista pare calzante la lettura di Packer, secondo la quale Emerson riprende l'immagine giudeo-cristiana della caduta dell'uomo dallo stato edenico, caduta dalla quale deve e può risollevarsi trascendendo se stesso, superando la sua stessa umanità.<sup>12</sup> Questa visione propositiva tuttavia non viene abbandonata a un certo punto dal filosofo deluso dalla vita, ma intesse l'intero arco della riflessione emersoniana. Da *Nature* in poi, sebbene con differenti modulazioni, un nuovo modo di pensare si schiude nel pensiero emersoniano e, senza mai fissarsi in una forma, s'incarna nella sua produzione letteraria

<sup>6</sup> Cfr. C. Lasch, *Il paradiso in terra. Il progresso e la sua critica*, Feltrinelli, Milano, 1992, pp. 245-262.

<sup>7</sup> C. Koopman, *Pragmatism as a Philosophy of Hope: Emerson, James, Dewey, Rorty*, in "the Journal of Speculative Philosophy", vol. 20, n. 2, pp. 106-116. L'emersoniana e poi pragmatica filosofia della *self-cultivation* presenta forti radici socratiche: cfr. D. Strand, *Is Meliorism a Live Option? Toward a Reconstruction and Defense of Socratic Faith*, in in "the Journal of Speculative Philosophy", vol. 20, n. 2, pp. 124-131.

<sup>8</sup> "Neppure un lettore superficiale di Emerson è inconsapevole del fatto che i suoi argomenti procedono per contrari, che i suoi due "occhi", l'uno yankee e l'altro visionario, si unificano in una sola visione, che la polarità e il paradosso sono al contempo il mezzo e il messaggio" (trad. mia). G. R. Hughes, *Emerson's demanding optimism*, Louisiana State University Press, 1984, pp. 1-2. La studiosa inoltre sottolinea le fonti comuni a Emerson e Steiner: Goethe e Swedenborg. Entrambi gli autori inoltre superano il dualismo di spirito e materia rintracciando nello spirito la fonte di entrambi, attribuendo notevole importanza all'intelligenza intuitiva e alla *self-reliance*. Cfr. R. McDermott, *American Philosophy and Rudolf Steiner: Emerson, Thoreau, Peirce, James, Royce, Dewey, Whitehead, Feminism*, Lindisfarne Books, 2012.

<sup>9</sup> L'idea che il cambiamento interiore di Emerson abbia avuto luogo prima della nascita del Trascendentalismo, manifestandosi con la stesura di *Nature*, è stata sviluppata da Sheldon W. Liebman, il quale ha sostenuto che il passaggio decisivo per la comprensione di Emerson è quello dall'Unitarianesimo al Trascendentalismo, avvenuto negli anni Venti. Cfr. S. W. Liebman, *Emerson's Transformation in the 1820's*, in "American Literature", vol. 40, n. 2, 1968, pp. 133-154.

<sup>10</sup> B. Packer, *Emerson's Fall: A New Interpretation of the Major Essays*, Continuum, New York, 1982.

<sup>11</sup> La tesi secondo cui alla posa diffusamente ottimista dei suoi saggi non corrisponda la vita interiore di Emerson ha costituito la fortuna della celeberrima biografia di Emerson scritta da Stephen F. Whicher, secondo il quale da una visione positiva della vita Emerson sarebbe pian piano sprofondato nel fatalismo e nel pessimismo. Cfr. S. F. Whicher, *Freedom and Fate*, cit. Al contrario di Whicher, Packer si sofferma invece sull'equilibrio costante che Emerson seppe mantenere, nel corso della sua vita, tra ottimismo e dolore, tra gioia e consapevolezza del male, tra fiducia e scoramento: il mito della *fall* serve a rafforzare e spiegare la compresenza dei due fattori.

<sup>12</sup> L'idea del superamento dell'uomo si fisserà con forza nell'immaginario di Nietzsche. Il *topos* dell'Eden è invece tipico della letteratura americana, fondata sulla scrittura religiosa e sui valori puritani dei padri fondatori: cfr. A. Mariani, a cura di, *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*, Napoli, Liguori, 2003. Questo volume tra l'altro è il primo di una serie, che costituisce l'esito delle ricerche di un gruppo di lavoro formato dagli americanisti dell'Università di Chieti, diretto dal prof. Mariani, sulla tematica del giardino nella speculazione angloamericana.

e filosofica con straordinaria dinamicità. La peculiarità della caduta dell'uomo, che in Emerson non giustifica una filosofia astratta o moralista, costituisce il motore di una riflessione estetica sull'esperienza umana. Caratterizzato dall'opacità multiforme della sensorialità, l'uomo deve e può trovare nella percezione una via a se stesso, alla cecità dell'anima smarrita nell'infinità dell'esperienza sensibile. Per curare l'oblio della propria origine occorre ristabilire la visione originaria, aprendo le porte della percezione con le chiavi dell'intuizione e dell'ispirazione. La caduta dell'uomo assume una prospettiva blakeana, che non pochi studiosi hanno sottolineato.<sup>13</sup>

*Nature* diventa la chiave di volta di una fenomenologia percettiva dell'ispirazione, di una scienza della conoscenza sensibile sorretta dalla visione intellettuale, che nel libro della natura trova il modello esemplare di ogni esperienza estetica possibile. Grazie alla contemplazione estetica della natura, alla fiducia in se stessi, alla percezione del momento presente, al di là del retaggio del passato, della società e della cultura, è possibile accedere a un più alto livello di consapevolezza e riscoprire la scintilla divina che da sempre anima l'uomo. Il dualismo uomo-natura, *me-not me* viene rimosso dal raggiungimento dell'Unità nella *Over-soul*, Spirito o Anima Suprema, che scorre al medesimo tempo nell'uomo e nella natura, assumendo diverse forme e più o meno elevati livelli di auto-coscienza, in un costante rispecchiamento di schellinghiana memoria.

### 3.1.2. Genesi, ricezione, stile dell'opera

Pubblicato per la prima volta in forma anonima nel 1836, *Nature* venne ristampato nel 1849 all'interno del volume *Nature, Addresses and Lectures*. I primi cenni alla composizione di *Nature* sono rintracciabili nei *Journals* del 1933. Durante il viaggio di ritorno dall'Europa Emerson stese un breve appunto, il quale mostra che il saggio ebbe una lunga e attenta gestazione: "I like my book about nature, and wish I knew where and how I ought to live. God will show me".<sup>14</sup> Il confronto con la filosofia europea dovette svolgere un ruolo notevole per la stesura del libro, ed è stato ipotizzato che scrisse molti brani in attesa di imbarcarsi verso l'America.

Il 28 giugno del 1836, in una lettera al fratello William, Emerson gli comunicava che il libro era quasi pronto e che avrebbe scritto ben presto un secondo volume sullo spirito. Il libro venne pubblicato dopo qualche mese, a ottobre, e vennero stampate 500 copie che non riscossero un successo immediato. Intanto Emerson, scrivendo a Carlyle, parlava dell'opera come "an entering wedge, I hope, for something more worthy and significant".<sup>15</sup> Si tratta evidentemente di una tematica che si pone al centro della speculazione emersoniana: al di là dell'umiltà con cui lo scrittore presenta la sua opera all'amico, la natura è un argomento che merita dedizione e approfondimenti, secondo quanto lascia intendere la sua presentazione.

L'interpretazione del saggio, così come la sua ricezione, non fu semplice né immediata. Ricevette grandi apprezzamenti da Amos Bronson Alcott, che la riteneva "a gem throughout",<sup>16</sup> e da Carlyle, che la ritenne "the foundation and Ground-plan"<sup>17</sup> di un'intera carriera, ma anche "the true Apocalypse, [...] the Open Secret".<sup>18</sup> Il consenso tuttavia non fu affatto unanime: qualcuno

---

<sup>13</sup> R. R. O'Keefe, *Mythic Archetypes in Ralph Waldo Emerson: A Blakean Reading*, Kent State, 1995. Anche Barbara Packer nel suo *Emerson's Fall* ha più volte sottolineato le analogie tra i due pensatori.

<sup>14</sup> "Amo il mio libro sulla natura, e vorrei sapere dove e come dovrei vivere. Dio me lo mostrerà" (trad. mia) R. W. Emerson, *Emerson in his Journals*, Harvard, 1982, p. 116.

<sup>15</sup> "Un cuneo iniziale, spero, per qualcosa di più importante e significativo" (trad. mia). *The Correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson*, vol. I, J. R. Osgood and Company, Boston, 1883<sup>3</sup>, p. 99.

<sup>16</sup> "Una gemma in ogni parte" (trad. mia). G. Hochfield (ed.), *Selected Writings of the American Transcendentalists*, New American Library, 1966, p. 99.

<sup>17</sup> "Il piano fondante e lo schema iniziale" (trad. mia). *The Correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson*, cit., p. 112.

<sup>18</sup> "La vera Apocalisse, il segreto rivelato" (trad. mia). Ibidem.



accusò il movimento di vacuo misticismo, altri ritennero *Nature* confusionario; i seguaci della Chiesa swedenborghiana,<sup>19</sup> non soddisfatti dall'interpretazione del mistico svedese data da Emerson, dissero addirittura che l'opera non poteva pretendere di presentarsi come "the religious philosophy of nature", titolo con il quale essa era circolata in qualcuna delle molte edizioni non autorizzate che comparsero in quegli anni.<sup>20</sup> Stephen Whicher ha imputato la difficoltà del testo alle molteplici influenze recepite da Emerson, influenze non sempre reciprocamente armonizzanti, come quella di Coleridge, Swedenborg e di svariate forme di platonismo.<sup>21</sup>

L'opera prima di Emerson è certamente complessa, ma se il filosofo la scelse per la pubblicazione, anteponeandola a numerosi sermoni già pronti e mai pubblicati che egli aveva scritto in quegli anni, certamente deve avere un valore tale da essere al contempo l'apice ed il medio di tutte le sue idee. Così afferma Barry Wood: "by 1836 Emerson had nearly two hundred manuscripts stored in his study (including 171 sermons), none of which were published during his lifetime. His decision to write and publish *Nature* implies that this work stands at the exact center of his thinking, even if that centrality is not exactly clear".<sup>22</sup>

L'atipicità di *Nature* nel corpus emersoniano ha contribuito senza dubbio ad alimentare il dibattito sul saggio, anche per quanto riguarda il suo aspetto formale. Molti studiosi hanno

---

<sup>19</sup> Emanuel Swedenborg (1688-1772) fu un filosofo e scienziato svedese che a un certo punto della sua vita ebbe un risveglio spirituale. Secondo un suo scritto Dio lo avrebbe incaricato di svelare il senso nascosto della Bibbia: gli *Arcana Coelestia* spiegano difatti la *Genesi* e l'*Esodo*. Scrisse numerose opere, spesso ispirate ai sogni e alle visioni di angeli e creature ultraterrene. Fu letto avidamente da autori come Blake, Baudelaire, Strindberg, Balzac, Yeats, Jung, W. James, Valéry, Borges. Con il suo *Die Träume eines Geistersehers* del 1766, Kant si confrontò col pensiero del mistico svedese, ritenuto "visionario" e illusorio, focalizzandosi sugli scritti che avevano seguito la conversione, anziché su quelli più scientifici. Come Kant, molti letterati e filosofi avrebbero attinto a questa parte della produzione swedenborghiana, mutando però giudizio su di essi rispetto al filosofo tedesco. In Emerson prevale ad esempio una grande ammirazione per Swedenborg, al punto da riservargli un posto nella sua galleria di *Representative Men*. Tuttavia la stima dell'americano per il pensatore svedese non fu indiscriminata, sebbene la teoria delle corrispondenze, che pervade *Nature*, possa essere ascritta anche all'influenza delle letture swedenborghiane. Negli anni in cui operò Emerson era tra l'altro presente ad Harvard un folto nucleo di lettori di Swedenborg. La chiesa Swedenborghiana, che in Svezia si era alquanto discostata dal protestantesimo ufficiale, attecchì notevolmente in America. Sul rapporto tra Emerson e gli swedenborghiani cfr. C. Hotson, *Emerson and the Swedenborgians*, in "Studies in Philology", vol. 27, n. 3, 1930, pp. 517-545. Occorre sottolineare ancora una volta che oltre alle dottrine teologiche e ai racconti metafisici che gli valsero la fama di mistico fumoso, Swedenborg rivolse lo stesso fervore alla sua attività di ricerca scientifica, tanto da figurare tra i maggiori scienziati scandinavi del Settecento: cfr. J. Williams-Hogan, *Swedenborg e le chiese swedenborghiane*, Elledici Leumann, Torino, 2004. Una studiosa italiana ha sottolineato tali aspetti mostrando come paradossalmente dal punto di vista scientifico Swedenborg debba essere associato a Kant per quanto riguarda le teorie cosmologico-evolutive, in uno schema ideale che da Descartes passa per Buffon, Lambert, Laplace ed Herschel, schema che alcuni interpreti collegano addirittura ai modelli della materia di Maxwell e Faraday e a quelli atomici di Thomson e di Rutherford: v. F. M. Crasta, *La filosofia della natura di Emanuel Swedenborg*, Franco Angeli, Milano, 1999. La duplicità del pensiero swedenborghiano evoca la figura altrettanto complessa di Newton: le ricerche più aggiornate hanno infatti mostrato un lato inedito del grande scienziato: il suo interesse per le questioni religiose e mistiche. Bisognerà tener conto della compresenza di mistica, filosofia e scienza in Swedenborg come in Emerson. Delle considerazioni originali sono state elaborate da Antonio Lastra in *Swedenborg, Kant, Emerson. Una lectura trascendentalista*, in A. Lastra, *Emerson transcendens. La transcendencia de Emerson*, Universitat de València, 2004, pp. 63-74: l'autore mostra che l'avversione di Kant per Swedenborg fu meno intensa di quanto si pensa comunemente; viceversa l'attrazione esercitata dallo svedese su Emerson fu sempre bilanciata da specifiche critiche filosofiche.

<sup>20</sup> Una raccolta di alcune significative reazioni alla pubblicazione di *Nature* è presente in B. Wood, *The Growth of the Soul*, cit., p. 385.

<sup>21</sup> S. F. Whicher, *Freedom and Fate*, cit., p. 51.

<sup>22</sup> "Nel 1836 Emerson conservava nel suo studio quasi duecento manoscritti (inclusi 171 sermoni), nessuno dei quali venne pubblicato durante la sua vita. La decisione di scrivere e pubblicare *Nature* implica il fatto che l'opera costituisca il centro esatto del suo pensiero, anche se tale centralità non è molto chiara" (trad. mia). B. Wood, *The Growth of the Soul*, cit., p. 386.

sottolineato la somiglianza tra i principali temi e stilemi oratori del testo emersoniano con quelli dei sermoni tradizionali. Secondo Wood ciò sarebbe un effetto della permanenza dell'autore ad Harvard: la fonte diretta sarebbero le *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* di Hugh Blair, del 1783.<sup>23</sup> Secondo Matthiessen invece *Nature* è fortemente debitrice nei confronti della prosa del Seicento, esemplificata da Vaughan e Traherne.<sup>24</sup> Uno studio di R. L. Francis, volto a esaminare l'architettura di *Nature*, ha messo in luce la struttura barocca del saggio, argomentandone la funzionalità come modello per la sua "definitional escalation" e "mounting dialectic".<sup>25</sup> Uno studio intenso è stato svolto sui *Journals*, mostrando affinità e precorrenti, che tuttavia non sciolgono i dubbi sull'opera.

Un'altra critica ricorrente mossa al saggio si appunta sul fatto che la precisione terminologica e scientifica di alcuni paragrafi, soprattutto in *Language*, lascia il posto altrove ad un meccanismo linguistico basato sull'analogia e sull'associazione. Ciò non tiene nella debita considerazione il valore dato all'immaginazione e all'ispirazione da Emerson, il quale non solo non disdegna ma anzi caldeggia, accanto a strumenti filosofici appropriati, l'uso di suggestioni poetiche ed intuitive.

Kennet Burke in un articolo su questo primo saggio sostiene che esso sia "an idealistic exercise in transcendence up (there is also a down implicit in such a pattern)",<sup>26</sup> intendendo con "transcendence" un processo dialettico di trascendenza, contrapposto alla catarsi tragica. Per Burke il trascendentalismo emersoniano, così come viene espresso in *Nature* del 1836, incarna perfettamente la dialettica imperniata sulla classica coppia Uno-Molti. La trascendenza sarebbe una delle vie utilizzate dalla dialettica per procedere oltre il conosciuto, *beyond*, verso una *new or further dimension*, svolgendo una funzione pontificale, di collegamento tra diversi livelli di realtà. Emerson parlerà più volte, lungo il saggio, della "ascent from particular to general": dagli oggetti, "tables, chairs and carpets", alle classi, "furniture", alle "entities" o beings" fino a giungere all'ultimo gradino, "Pure Being", ed infine a "the One", "The First" o "the Ultimate", che è sempre ed ovunque. Burke sembra non scorgere, in questa progressione, l'idea gerarchica ma sacrale della grande catena dell'essere. Secondo Burke "the everyday world is to be interpreted as a diversity of means for carrying out a unitary purpose that is situated in an ultimate realm beyond [...] the world's variety of things is thus to be interpreted in terms of a transcendent unifier".<sup>27</sup> Il mondo sarebbe dunque un'insieme di strumenti, nell'analisi di Burke, o per utilizzare il lessico emersoniano, di "commodities". L'emersonismo diventa pragmatismo, con in più quel tocco teologico che secondo Burke permane in James e perfino in Dewey, il quale parlando di "capacities" sottintende "good capacities". La tesi burkiana, che risulta ancora oggi molto interessante è che in definitiva Emerson "so sets up Nature that it is to be interpreted in terms of Supernature",<sup>28</sup> e che laddove il saggio di Emerson non convinca nella sua forma argomentativa ciò non sarebbe comunque un motivo sufficiente per sminuirne la potenza poetica ed idealistica, la quale, come afferma lo studioso, "it is medicine" per quegli uomini che oggi come allora, "had

<sup>23</sup> Ibidem; cfr. Sheldon W. Liebman, *The Development of Emerson's Theory of Rhetoric, 1821-1836*, in "American Literature", vol. 41, 1969, pp. 178-206.

<sup>24</sup> O. Matthiessen, *American Renaissance*, cit., pp. 67-68.

<sup>25</sup> R. L. Francis, *The Architectonics of Emerson's Nature*, in "American Quarterly", vol. 19, 1967, pp. 39-53.

<sup>26</sup> "Un esercizio idealistico di trascendenza verso l'alto (c'è anche un implicito basso in questo schema)" (trad. mia). K. Burke, *I, Eye, Ay--Emerson's Early Essay on Nature. Thoughts on the Machinery of Transcendence*, in "Sewanee Review", vol. 74, 1966, p. 879.

<sup>27</sup> "Il mondo quotidiano deve essere interpretato come una diversità di mezzi per attuare lo scopo unitario che è collocato nell'ultimo regno [...] la varietà del mondo delle cose dev'essere così interpretata nei termini di un unificatore trascendente" (trad. mia). Ivi, p. 881.

<sup>28</sup> "Definisce la Natura in modo tale che debba essere interpretata in termini di Supernatura" (trad. mia). Ivi, p. 882.

lost their sense of a happy, predestined future".<sup>29</sup> La struttura dialettica dell'opera, intrecciata a un ricco e complesso sistema simbolico è stata sottolineata, oltre che da Burke, anche da Barry Wood, secondo il quale in tra Natura e Uomo si instaurerebbe un rapporto dialettico che presenta una direzione ascendiva, di unificazione.<sup>30</sup>

### 3.1.3. Le epigrafi: dall'imitazione all'espressione

In apertura a *Nature* Emerson, avviando una consuetudine che caratterizzerà gli *Essays*, pone un'epigrafe. Nell'edizione del 1836 si tratta di una citazione di Plotino, mentre nell'edizione collettiva del 1849 egli preferisce utilizzare uno dei suoi componimenti poetici. Le svariate pubblicazioni successive hanno spesso complicato la vicenda editoriale di *Nature*, omettendo l'epigrafe, riportandole entrambe o una soltanto, in quest'ultimo caso senza specificarne le caratteristiche e l'origine. L'abitudine più consolidata è quella di riportare l'epigrafe poetica composta dallo stesso Emerson, perché probabilmente ciò rispecchia maggiormente le intenzioni dell'autore, considerato che nel 1849 decise di cambiarla, e data la maggiore consonanza con il costume emersoniano di anteporre ai suoi saggi una breve poesia da lui appositamente composta, come a illuminare con uno sprazzo intuitivo il contenuto prosaico dello scritto. Porre un'epigrafe autografa anziché una allografa testimonia quella fiducia in se stesso, quella relazione originale con l'universo che reclama sia in *Nature* che in *The American Scholar*. Non a caso O. W. Holmes avrebbe parlato a proposito delle affermazioni emersoniane come di una dichiarazione intellettuale d'indipendenza.<sup>31</sup> Evidentemente dal 1836 al 1849 Emerson ebbe modo di cogliere le imperfezioni della prima stesura. Il fatto che abbia deciso di ripubblicare il saggio tuttavia testimonia a favore del fatto che egli sostanzialmente ne condivida l'impianto.

La citazione del 1836 recita: "Nature is but an image or imitation of wisdom, the last thing of the soul; Nature being a thing which doth only do, but not know": la natura non sarebbe che un'immagine o un'imitazione della saggezza, l'ultimo precipitato dell'anima, poiché la Natura non conosce, ma si limita ad agire. Emerson non riporta l'autore della frase, ma essa viene addebitata a Plotino.<sup>32</sup> Occorre ricordare che tutte le citazioni vengono abitualmente tradotte da Emerson,

---

<sup>29</sup> "Costituisce una medicina per quegli uomini che hanno perso il senso di un felice e predestinato futuro" (trad. mia). Ivi, p. 883.

<sup>30</sup> B. Wood, *The Growth of the Soul*, cit.

<sup>31</sup> Cfr. B. Tharaud (ed.), *Emerson for the Twenty-First Century: Global Perspectives on an American Idol*, Rosemont Publishing & Printing Corp., 2010, p. 168.

<sup>32</sup> Il debito teorico di Emerson verso Plotino e in generale il neoplatonismo è da tempo un dato indiscutibile nella letteratura: cfr. J. S. Harrison, *The Teachers of Emerson*, Sturgis & Walton, New York, 1910; S. Brodwin, *Emerson's Version of Plotinus: The Flight to Beauty*, in "Journal of the History of Ideas", vol. 35, n. 3, 1974, pp. 465-483; K. W. Cameron, *Young Emerson's Transcendental Vision*, Hartford, 1971, pp. 17-19, 46-47; F. I. Carpenter, *Emerson and Asia*, Harvard University Press, 1930; J. Bregman, *The Neoplatonic Revival in North America*, in "Hermathena", n. 149 (Special Issue: The Heritage of Platonism), 1990, pp. 99-119. La conoscenza dei neoplatonici fu sempre mediata, poiché erano pochi i trascendentalisti che conoscevano il greco antico. Secondo la ricostruzione di Brodwin, prima del 1837 Emerson derivò la sua conoscenza del neoplatonismo da Joseph Marie de Gerando, filosofo francese vicino a Madame de Staël e agli *Idéologues*, (*Histoire comparée des systèmes de philosophie relativement aux principes des connaissances humaines*, 4 voll., 1822), ma anche a Ralph Cudworth e al suo *The True Intellectual System of the Universe* (cfr. V. C. Hopkins, *Emerson and Cudworth: Plastic Nature and Transcendental Art*, in "American Literature", vol. 23, 1951, pp. 80-98). In seguito per Emerson divennero fondamentali le traduzioni di Thomas Taylor, filosofo britannico di fine Settecento che per primo tradusse in inglese Platone, Aristotele, Plotino, neoplatonici come Giamblico, e i frammenti orfici. Taylor influì notevolmente, con le sue traduzioni, su molti poeti romantici inglesi, tra cui P. B. Shelley, Wordsworth e Blake. Cfr. a tal proposito: G. Mills Harper, *Thomas Taylor in America*, in *Thomas Taylor the Platonist, Selected Writings*, a cura di K. Raine e G. Mills Harper, Princeton, 1969. In generale si può affermare che l'interesse per il neoplatonismo maturò in un clima generale di attenzione per la spiritualità di matrice platonica: cfr. D. W. Howe, "The Platonic Quest in New England", in *Making the American Self*, Oxford University Press, 1997, pp.

laddove possibile, e compaiono quasi sempre in inglese. Per il filologo e il critico è sempre stata una sfida rintracciare le fonti di determinate citazioni, che Emerson riporta di rado. Probabilmente tale gesto rappresenta un invito implicito a soffermarsi sulla sostanza del discorso piuttosto che sui suoi orpelli esteriori, come la celebrità di un autore o il prestigio di una lingua. Ciò ricorda lo spirito platonico: “i preti del tempio di Zeus a Dodona dicevano che le prime rivelazioni profetiche erano uscite da una quercia. Alla gente di quei giorni bastava nella loro ingenuità udire ciò che diceva “la quercia e la pietra”, purché dicesse il vero”.<sup>33</sup> Per Platone, come per Emerson “non bisogna esaminare chi ha detto questo, ma piuttosto se è detto secondo verità oppure no”.<sup>34</sup> Un recente articolo avvalorava questa tesi grazie all’analisi dell’utilizzo in Emerson delle citazioni.<sup>35</sup> C. Fournier ha messo a confronto l’uso delle citazioni nei testi emersoniani con la sua filosofia della *Self-Reliance*, secondo la quale il pensiero degli altri rappresenta il modo per ritrovare i propri pensieri: “in every work of genius we recognize our own rejected thoughts: they come back to us with a certain alienated majesty. Great works of art have no more affecting lesson for us than this. They teach us to abide by our spontaneous impression with good-humored inflexibility”.<sup>36</sup> Nel 1875 Emerson dedicherà anche uno scritto alla tematica, *Quotation and originality*.<sup>37</sup> Quel che mette in luce Fournier è la rinuncia, da parte di Emerson, alle conseguenze implicite nell’utilizzo di una citazione: la funzione dell’autorità. Tale funzione, solitamente messa in atto mediante la citazione esatta della fonte, si esplica nelle note di pagina. Ma queste sono praticamente assenti nel corpus emersoniano: ciò viene solitamente ritenuta una causa rilevante per la riconsiderazione del carattere scientifico e filosofico degli scritti di Emerson. Il filosofo si limita ad alludere, ad accennare al lettore dei rimandi che egli deve cogliere senza riferimenti specifici. Secondo Fournier ciò avviene perché per Emerson l’autorità che proviene dai libri è necessaria “pour braver ses ennemis, mais en termes de vérité, il s’agit seulement d’une confirmation, d’une répétition de ce que lui ont déjà dit, ‘tous les jours’, le ciel, la mer, la plante, le boeuf, l’homme, le tableau”.<sup>38</sup> La

---

189-211. L’interesse di Emerson per Plotino fu sempre connesso a quello per la figura e il pensiero di Platone, il filosofo per eccellenza agli occhi di Emerson, come si evince da *Representative Men*. Sul rapporto di Emerson col Platone del *Timeo*, più libero dall’etichetta idealistica che la tradizione gli ha affibbiato, cfr. R. Benoit, *Emerson on Plato: The Fire’s Center*, in “American Literature”, vol. 34, n.4, 1963, pp. 487- 498; cfr. il ricco articolo di S. G. Brown, *Emerson’s Platonism*, in “New England Quarterly”, vol. 12, 1945, pp. 325-345. Lo studioso, avvalorando la sua tesi con numerose citazioni dai *Journals*, sostiene che il nocciolo del trascendentalismo sia il platonismo, e che da ciò derivi l’interesse per le dottrine della filosofia tedesca e orientale: “the truth is that Emerson was not in any important sense a German idealist or oriental mystic at all, but a Platonist” (p. 335). Il lettore europeo potrebbe chiedersi: come si coniuga con una simile affermazione l’interesse di Nietzsche per Emerson? Col fatto che Platone è stato letto, come afferma Brown, attraverso gli occhi di Hegel. L’antiplatonismo è solo una variante dell’antihegelismo. A tal proposito Anna Maria Lossi ha sostenuto, alla luce della peculiare attenzione dedicata da Nietzsche a Platone, che nei suoi testi bisogna distinguere Platone dal platonismo, per non opporre in modo scolastico e superficiale i due filosofi: cfr. A. M. Lossi, *Nietzsche und Platon: Begegnung auf dem Weg der Umdrehung des Platonismus*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006.

<sup>33</sup> Platone, *Fedro*, 275b-c.

<sup>34</sup> Platone, *Carmide*, 161a.

<sup>35</sup> C. Fournier, *La citation chez Emerson: modalités, usages et significations*, in “Revue française d’études américaines”, vol. 1, n. 91, 2002, pp. 8-26.

<sup>36</sup> “In ogni opera di genio noi riconosciamo i nostri pensieri respinti: essi ritornano a noi rivestiti di una certa maestà alienate. I capolavori dell’arte non hanno una lezione più efficace di questa per noi. Essi c’insegnano a tener fede alle nostre impressioni spontanee con serena inflessibilità, soprattutto quando l’intero clamore di voci è di parere opposto”. R. W. Emerson, *Self-Reliance*, in *Essays: First and Second Series*, cit., p. 29 (trad. it.: *Diventa chi sei*, a cura di S. Paolucci, Donzelli Editore, Roma, 2005, p. 4).

<sup>37</sup> R. W. Emerson, *Quotation and Originality*, in Idem, *Letters and Social aims, The Works of Emerson vol. 8*, Boston and New York, 1909, pp. 167-199..

<sup>38</sup> “Per sfidare i suoi nemici, ma in termini di verità, si tratta soltanto di una conferma, di una ripetizione di ciò che gli hanno già detto, ‘ogni giorno’, il cielo, il mare, le piante, il bue, l’uomo, il quadro” (trad. mia). C. Fournier, *La citation chez Emerson*, cit., p. 16.

funzione d'autorità della citazione serve soltanto nei momenti polemici "avec la société conformiste. C'est une vérité intérieure qui se communique par l'illumination de la lecture citée. C'est le témoignage d'un double moment de grâce 'historique', celui où l'auteur cité a spontanément découvert et formulé sa vérité et celui où l'auteur citant a reconnu dans la phrase lue una verità qui lui était personnelle. L'effacement des références précises est donc inscrit dans cette valeur particulière de la citation".<sup>39</sup> La ragione dell'assenza di note e di riferimenti specifici alle sue fonti è dunque espressione significativa del pensiero emersoniano, secondo il quale "divine never quotes, but is, and creates".<sup>40</sup> Per lo stesso motivo Emerson non è interessato a riportare letteralmente delle citazioni in lingue diverse tra loro, mentre diventa per lui significativo alludere ai più disparati ambiti intellettuali: dalla filosofia greca ai responsi egiziani, dal misticismo indiano e dalla poesia persiana alla scienza europea. In ciascuno di questi contesti viene espressa infatti una verità che è stata dapprima esperita interiormente: "when a thought of Plato becomes a thought to me, when a truth that fired the soul of Pindar fires mine, time is no more. When I feel that we two meet in a perception, that our two souls are tinged with the same hue, and do, as it were, run into one, why should I measure degrees of latitude, why should I count Egyptian years?".<sup>41</sup> Emerson mantiene così una delle due funzioni classiche della citazione: la varietà. Egli mostra infatti come la medesima verità possa assumere differenti forme, mostrando una cultura universale che oltrepassa le differenze spazio-temporali, collocandosi sulla scia della tradizione della *philosophia perennis*.<sup>42</sup> La verità secondo Emerson non può essere posseduta, né può divenire oggetto esclusivo o privato di qualcosa o qualcuno, poiché si tratta di una proprietà della percezione, del frutto di un'esperienza di vita, e in quanto tale, ciascuno può averla, poiché come dice Fournier, "l'âme a toujours dit ces choses".<sup>43</sup> Dall'idea di verità come percezione ed esperienza scaturisce la preminenza in Emerson del momento estetico e dell'attenzione alla vita, che gli hanno valso al contempo la nomea di pragmatico e platonico.

<sup>39</sup> "Con la società conformista. Quella che si comunica attraverso l'illuminazione della lettura citata è una verità interiore. È la testimonianza di un doppio momento di grazia 'storica', in cui l'autore citato ha scoperto e formulato spontaneamente la sua verità, e l'autore che cita ha riconosciuto nella frase letta una verità che gli appare personale. La cancellazione dei riferimenti precisi è dunque inscritta in questo valore particolare della citazione". (trad. mia). Ivi, p. 17.

<sup>40</sup> "Il divino non cita mai, ma è, e crea" (trad. mia). R. W. Emerson, *Quotation and Originality*, in *Letters and Social aims*, cit., p. 191.

<sup>41</sup> "Quando un pensiero di Platone diventa un mio pensiero, quando una verità che infiammava l'anima di Pindaro infiamma la mia, non c'è più il tempo. Quando sento che noi due ci incontriamo in una percezione, che le nostre due anime sono colorate dalla stessa sfumatura, e fanno, allo stesso modo, si uniscono in una sola, perché dovrei misurare i gradi della latitudine, perché dovrei contare gli anni egiziani?" (trad. mia) R. W. Emerson, *History*, in Id., *Essays: First and Second Series*, cit., p. 19.

<sup>42</sup> Tale termine fu usato per la prima volta nel Cinquecento da Agostino Steuco, appassionato lettore di Pico della Mirandola, per indicare la filosofia di Marsilio Ficino e dello stesso Pico. Ripresa da Leibniz in riferimento all'intima unità delle religioni, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto mistico, la definizione di *philosophia perennis* venne utilizzata da Elémire Zolla, René Guénon, Frithjof Schuon e Ananda Coomaraswamy, appartenenti alla Scuola tradizionalista, secondo cui esiste una sola realtà divina sottesa alle dimensioni della vita, della mente e della materia, che può essere scoperta all'interno dell'anima mediante l'intuizione. Tale verità sarebbe dunque l'autentico insegnamento di ogni religione e filosofia. Il termine venne volgarizzato da Aldous Huxley, che nel 1945 scrisse un celebre saggio sull'argomento. (ed. it: *La filosofia perenne*, Adelphi, 1995). Tra i sostenitori della filosofia perenne possono essere annoverati, in tempi più recenti, Huston Smith e Seyyed Hossein Nasr, e in modo del tutto originale William James, che in un celebre articolo, *A Pluralistic Mystic*, scritto poco prima della sua morte in onore di B. Blood, autore di *Anaesthetic Revelation*, descrisse l'idea di monismo sottesa al pluralismo per cui divenne famoso. Cfr. Agostino Steuco, *De perenni philosophia*, ed. Charles B. Schmitt, New York, 1977; E. Zolla, *La filosofia perenne: l'incontro tra le tradizioni d'Oriente e d'Occidente*, Mondadori, 1999. F. Schuon, *Unità trascendente delle religioni*, Ed. Mediterranee, 1997<sup>2</sup>; R. Guénon, *Introduzione generale allo studio delle dottrine indù*, Adelphi, Milano, 1989; W. James, *A Pluralistic Mystic*, in "Hibbert Journal", 1910.

<sup>43</sup> "L'anima ha sempre detto queste cose" (trad. mia). C. Fournier, *La citation chez Emerson*, cit., p. 13.

Anche per quanto concerne l'epigrafe del 1836 occorre dunque sottolineare che Emerson non indica la sua fonte. Lo studioso scoprirà così che in realtà non si tratta di una citazione letterale da Plotino, bensì della parafrasi di un passo delle *Enneadi* effettuata da Ralph Cudworth.<sup>44</sup> Infatti il capolavoro di Cudworth, *The True Intellectual System of the Universe*, opera monumentale di cui venne pubblicata soltanto la prima parte a causa degli aspri dibattiti che suscitò, influì notevolmente sul pensiero emersoniano.<sup>45</sup> La parte da cui è tratta l'epigrafe emersoniana è molto interessante per la comprensione degli interessi che animavano le ricerche dei trascendentalisti. Si tratta di un capitolo in cui Cudworth spiega cosa debba intendersi per *Plastic Nature*. Citando abbondantemente dalla *Fisica* di Aristotele, dal *Fedro* di Platone e dalle *Enneadi* di Plotino, Cudworth chiarisce i punti di affinità e quelli di discontinuità tra arte e natura. La comunanza sta nel fatto che "Nature is art as it were incorporated and embodied in matter, which doth not act upon it from without mechanically, but from within vitally and magically".<sup>46</sup> L'arte come la natura appartiene al regno sensibile, poiché la sua esistenza non è pensabile senza materia, senza un corpo fisico; viceversa la natura come l'arte non muta in modo cieco e meccanico: il motore del movimento della natura, come quello della produzione dell'oggetto artistico, proviene dall'interno, da un pensiero intelligente. Se nell'arte produttore e produzione appaiono separati, nella natura invece coincidono, originando così un fenomeno quasi magico, secondo il quale la natura, animata e vitale, modifica se stessa. La differenza tra arte e natura è la differente dislocazione dell'intelligenza produttiva: "Nature acts immediately upon the matter, as an inward and living soul, or law in it".<sup>47</sup> La Natura per un verso è superiore all'arte umana, sostiene Cudworth appellandosi ad Aristotele, perché a differenza dell'uomo essa non ha bisogno di deliberare o di ricercare i fini migliori per l'arte, in quanto reca da sempre impressa dentro di sé la legge suprema di Dio, ovvero custodisce il proprio principio: la Natura in questo senso si propone come modello di arte perfetta. Per questa ragione i filosofi antichi lodavano il principio dell'imitazione della natura da parte dell'arte. Per un altro verso tuttavia, e qui arriva il punto più interessante, la Natura non coincide con il Divino, anzi essa è lontana e remota, "a thing very remote from it", e di conseguenza l'arte che imita la natura sarà ancora più lontana da esso. Tale distanza dipende dall'*embodiement* della Natura e dell'Arte, dalla loro concretezza fisica. La vera

<sup>44</sup> Filosofo inglese del Seicento, promotore dello spiritualismo e della rinascita del platonismo, Cudworth appartenne al gruppo di intellettuali noti come platonici di Cambridge. Questi studiosi si ispiravano al *De Veritate* di Herbert di Cherbury, un'altra importante fonte di Emerson, e alle dottrine dell'Accademia platonica di Firenze, soprattutto a Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, polemizzando con il calvinismo e il materialismo à la Hobbes. Il *De Veritate* di Herbert di Cherbury, che per certi versi anticipa delle intuizioni cartesiane, rappresenta la prima opera puramente metafisica scritta da un inglese; essa subì le offensive della speculazione lockiana, a causa del suo innatismo psicologico e del razionalismo teologico, che in seguito indussero molti studiosi a ritenere il filosofo inglese uno dei padri del Deismo. Grazie al lavoro di Fabio Bellocci, che sta traducendo il corpus di Herbert di Cherbury, è oggi possibile reperire svariate opere del filosofo inglese, edita dalla Tiziano Cornegliano Editore. Basti segnalare il *De Veritate*, Tiziano Cornegliani Editore, Peschiera Borromeo, 2006. Per quanto concerne Ralph Cudworth, i suoi testi rimasero invece pressoché allo stato di manoscritto fino al 1838, e ancora oggi risultano piuttosto trascurati. Di estremo interesse appare il concetto di *plastic nature*, ripresa dal *Timeo* di Platone, piuttosto vicino alla speculazione emersoniana. La letteratura emersoniana ha infatti segnalato più volte la notevole somiglianza tra i principali concetti estetici di Emerson e Cudworth. Cfr. V. C. Hopkins, *Emerson and Cudworth: Plastic Nature and Transcendental Art*, cit.

<sup>45</sup> Secondo J. Russell Roberts Cudworth non fu l'unico pensatore del Seicento europeo a stimolare l'intelletto emersoniano: anche Milton, Bacon, Donne, Johnson, Herbert, Beaumont e Fletcher furono delle fonti notevoli per la sua elaborazione teorica, come mostra l'articolo dello studioso. Cfr. J. Russell Roberts, *Emerson's Debt to the Seventeenth Century*, in "American Literature", vol. 21, n. 3, 1949, pp. 298-310.

<sup>46</sup> "La Natura é come se fosse arte incorporata e incarnata nella materia, che non agisce su di essa meccanicamente e dall'esterno, ma dall'interno, vitalmente e magicamente" (trad. mia). R. Cudworth, *The True Intellectual System of The Universe*, Gould & Newman, 1837, p. 220.

<sup>47</sup> "La Natura agisce immediatamente sulla materia, come un'anima interna e vivente, o una legge in essa" (trad. mia). Ibidem.

Arte Divina a questo punto appare soltanto la *knowledge*, l'*understanding*, in quanto é veramente vicina alla *wisdom of God* a causa del suo carattere astratto e separato, di natura sottile, non mescolato con la fisicità dei corpi materiali. Cudworth giunge a tali conclusioni muovendo da premesse aristoteliche più che dall'idealismo platonico o plotiniano, come mostrano le sue citazioni dal *De Partibus Animalium*.<sup>48</sup> L'arte in quest'opera viene infatti definita da Aristotele come il *logos* delle opere senza la materia, "λόγος τοῦ ἔργου ὄντι ὕλης",<sup>49</sup> la ragione delle cose senza materia, e dunque l'arte suprema sarà conoscenza della mente divina, ragione disincarnata, a differenza della natura, che è *ratio mersa et confusa*, ragione dispersa nella materia. La Natura non è la ragione archetipica, ma *ectypal*; essa, pur avendo ricevuto il sigillo della saggezza che opera in lei, non la comprende. Si tratta di un tema che sarà fondamentale in *Nature*, come vedremo tra poco. La differenza tra conoscenza e natura viene spiegata come la differenza tra λόγος ἐνδιάθετος e λόγος προφορικός: si tratta della distinzione effettuata dallo stoicismo tra discorso interno e discorso esterno, simile alla differenza che intercorre tra l'architetto e l'operaio manuale, che agisce senza conoscere le ragioni sottese al suo lavoro. Vi sono dunque degli aspetti per cui la natura viene superata dall'operare umano, e ciò avviene quando quest'ultimo è guidato dalla saggezza di cui si parlava poc'anzi. A questo punto Cudworth cita un passo tratto dalla quarta *Enneade* di Plotino che spiega la differenza tra natura e saggezza e che vale la pena riportare per comprendere la prima epigrafe di *Nature*: "in che cosa si distingue il pensiero da ciò che chiamiamo natura? Il pensiero è qualcosa di primordiale, la natura invece è qualcosa di ultimo. Poiché la natura è una immagine del pensiero, e stando all'estremo orlo dell'anima, essa ha anche, della forza razionale irraggianti in essa, l'ultimo tratto; come quando in uno strato denso di cera, un calco penetri sino in fondo, nella parte opposta alla superficie, la parte superiore è ben chiara, ma la parte inferiore solo una debole orma. Perciò la natura non ha un sapere, ma crea, unicamente".<sup>50</sup> La citazione riportata dal greco da Cudworth termina a questo punto e viene immediatamente parafrasata dallo studioso. Emerson si servirà della sua libera traduzione per l'esergo di *Nature*.

Il pensiero che viene confrontato con la natura nel testo plotiniano è la greca φρόνησις. La natura è un'immagine della saggezza, e trovandosi all'estremo dell'Anima è dotata di una quantità inferiore di *logos*. La metafora dell'impronta sulla cera reca con sé l'eco del *Teeteto* platonico, in cui la memoria viene descritta come una sorta di cera dell'anima su cui vanno a imprimersi sensazioni e rappresentazioni. L'impronta sulla cera corrisponde al ricordo dell'anima, e da questo dipende la scienza, nel dialogo tra Socrate e Teeteto.<sup>51</sup> Nella versione italiana sopra riportata, il traduttore ha reso ἐπιφανείᾳ τύπος con "una debole orma", ma tale immagine, per quanto poetica, ha alquanto assottigliato l'idea della differenza metafisica tra natura e *logos*, che Plotino spiega subito dopo. L'idea della natura come immagine infatti dipende dalla configurazione triadica delle ipostasi: Spirito, Anima del Mondo e Natura. Nell'emazione continua e sovrabbondante dall'ipostasi superiore a quella inferiore la quantità di pensiero, di *logos* e dunque di autocoscienza diminuisce gradatamente, prima di giungere alla natura.<sup>52</sup> La Natura,

<sup>48</sup> La peculiare concezione dell'arte di Aristotele in questa scritto spinge certamente a considerare con attenzione non solo la componente aristotelica del pensiero plotiniano, ma anche il platonismo insito in molte posizioni aristoteliche.

<sup>49</sup> Aristotele, *De Partibus animalium*, lib. I, cap. I, 11-12, in Aristotele, *Opera Omnia*, Paris, Editore Ambrosio Firmin Didot, 1854, vol. III.

<sup>50</sup> Plotino, *Enneadi*, IV, 4, 13, trad. it. a cura di V. Cilento, Laterza, Bari-Roma, 1986.

<sup>51</sup> Platone, *Teeteto*, 191d.

<sup>52</sup> La teoria del *flux*, come origine, trasmissione e donazione dell'essere che unisce tutti gli esseri, contraddistingue l'estetica trascendentalista, ma deve molto alla visione plotiniana dell'emanazione, interpretata nel Medioevo latino e arabo rispettivamente come teoria del *fluxus entis* o del *fayd*. Sul *flux/fayd* in Avicenna, sulle sue reminiscenze neoplatoniche e sulle risonanze sulla filosofia della fisica contemporanea: O. Lizzini, *Fluxus (Fayd): Indagine sui fondamenti della metafisica e della fisica di Avicenna*, Edizioni di Pagina, Bari, 2011.

caratterizzata dalla mistura di materia e anima, rappresenta la copia dei livelli superiori, con tutti i significati che l'idea di copia o immagine può avere, come mostra il dibattito millenario su tale tematica.<sup>53</sup> Il fitto intreccio di rimandi filosofici segnala lo spessore della riflessione emersoniana e ne rivela le fonti. Ma per quale motivo Emerson pose l'epigrafe dal sapore plotiniano, che sembra quasi svilire la natura, proprio in apertura a un'opera tradizionalmente ritenuta l'apologia della natura? La citazione dalle *Enneadi* infatti apparentemente svaluta la natura, in quanto mera copia, al contrario del saggio che segue, ove viene esaltata quasi come casa dell'essere *ante litteram*, per utilizzare una proverbiale espressione heideggeriana. La chiave di lettura si trova nell'importanza conferita da Emerson alla coscienza umana. L'epigrafa plotiniana va dunque letta come un monito. Si tratta di un invito a non idolatrare qualcosa al di fuori di sé, a porre sempre in primo piano l'intelligenza. Tale prospettiva ha il merito di rimarcare il ruolo della consapevolezza e dell'intelligenza nel riscatto dall'opacità dell'esperienza sensibile, che dunque non si configura come mera sensazione ma come intreccio tra *logos* e sensibilità. Davanti alla natura l'uomo si rispecchia e ritrova se stesso: se da un certo punto di vista egli non è che la pallida copia dell'intelligenza divina, ancor più della natura, dall'altro reca sempre dentro di sé l'elemento che può elevarlo verso lo spirito, la coscienza. Nello scritto sulla Natura del 1844 Emerson affermerà che se l'uomo conoscesse se stesso, farebbe impallidire la natura: "man is fallen; nature is erect, and serves as a differential thermometer, detecting the presence or absence of the divine sentiment in man. By fault of our dulness and selfishness, we are looking up to nature, but when we are convalescent, nature will look up to us. We see the foaming brook with compunction: if our own life flowed with the right energy, we should shame the brook".<sup>54</sup> Ancora una volta, la caduta dell'uomo: è l'uomo a essere divenuto una copia, un'ombra, a differenza della natura che invece "sta in piedi". L'uomo completa la Natura e viceversa, in quanto essi sono due aspetti dello stesso Spirito. Riecheggia in queste frasi un'immagine profetica della Bibbia, che spiega come nel nuovo Mondo con l'elevarsi dell'uomo avverrà il parallelo riscatto della natura e dei suoi abitanti, gli animali.<sup>55</sup> L'uomo è dunque il supremo risultato della Natura, poiché ha in sé l'intelletto: appartiene alla Natura, essendo sinolo di anima e materia, ma al contempo la trascende, possedendo il sigillo del pensiero (sigillo nel senso platonico-plotiniano).

La Natura invece, nella sua eterna connessione al principio che la anima, è inconsapevole, è ὕλη. Tale parola, tradotta in latino con materia, cela in sé una notevole e significativa ricchezza semantica.<sup>56</sup> I suoi significati spaziano dalla materia informe e priva di caratteristiche definitorie, al

<sup>53</sup> Cfr. L. Russo (a cura di), *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Aesthetica Preprint, n. 52, Palermo, 1998. Sulla complessità delle questioni e le intersezioni semantiche tra immagine, idolo, simbolo e icona cfr. L. Napolitano Valditara, *Platone e le "ragioni" dell'immagine. Percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*, Vita e Pensiero, Milano, 2007; S. Bonfiglioli, *Agalma. Icone e simboli tra Platone e il neoplatonismo*, Pàtron Editore, Bologna, 2008.

<sup>54</sup> "L'uomo è caduto, la natura invece è in piedi e funge da termometro differenziale, segnalando la presenza o l'assenza del sentimento divino nell'uomo. Ammiriamo la natura a causa della nostra fiacchezza e del nostro egoismo, eppure non appena saremo in via di guarigione sarà la natura ad ammirare noi. Contempliamo il ruscello spumeggiante con compunzione, ma se la nostra vita fluisse con la giusta energia saremmo noi a far vergognare il ruscello". R. W. Emerson, *Nature* (1844), cit., p. 546 (trad. it.: p. 80).

<sup>55</sup> Cfr. *Isaia*, 11, 1-16; 65, 17-25.

<sup>56</sup> Sulla materia e i suoi significati nella storia della filosofia cfr. il numero monografico dedicato alla materia dalla rivista: "Quaestio. Annuario di storia della metafisica", n. 7, 2007, a cura di Costantino Esposito e Pasquale Porro, Brepols Publishers, Turnhout, Belgium. I contributi spaziano dall'indagine sulla *chora* del *Timeo*, dell'ilomorfismo plotiniano e della materia nel Medioevo all'idea di necessità bruniana, kantiana e cassireriana fino all'analisi del concetto di materia nella scienza contemporanea, mostrando il doppio registro su cui si muove l'idea di materia: da un lato la privazione, l'indeterminazione, l'ostacolo alla conoscenza, dall'altro la potenza, la gravidanza, la ricchezza di possibilità. La potenza della materia infatti è sia mancanza che possibilità d'essere.



male, nelle accezioni estreme del manicheismo, al bosco o selva,<sup>57</sup> alla legna da ardere, per sineddoche col bosco e in riferimento a ciò che alimenta il fuoco e funge da materia prima per ogni tipo di costruzione.<sup>58</sup>

Il vasto e complesso intreccio di temi evocati dalla prima epigrafe a *Nature*, materia, intelligenza, fuoco, bosco, ordine, forma, dà un'idea della ricchezza filosofica dello scritto. Quanto emerge dalla citazione di Plotino, mediata da Cudworth, è la centralità del rapporto tra *nature* e *wisdom*, rapporto connotato dall'imitazione e dalla contrapposizione tra fare e sapere, *to do* e *to know*, in relazione al problema della materia. Si tratta del classico problema estetico che caratterizza la scienza della conoscenza sensibile: il nesso tra scienza e sensibilità.

L'epigrafe plotiniana del 1836 testimonia inoltre contro il preteso panteismo o ilozoismo dei trascendentalisti; l'intelligenza è superiore alla natura, il principio divino che la anima non s'identifica *tout court* con essa. "Nature is but an image or imitation of wisdom, the last thing of the soul; Nature being a thing which doth only do, but not know".<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Il primo a proporre l'etimologia ὕλη-*silva* è Isidoro di Siviglia nelle sue *Etimologie* (XVI, III, 1, Utet, Torino, 2004) che, per quanto tacciate di fumosità da Gilson, caratterizzeranno la cultura occidentale, da Bonaventura di Bagnoregio ai platonici di Chartres, dalla *Commedia* dantesca, a Cristoforo Landino e Poliziano, fino a Giordano Bruno. Il passaggio dall'uno all'altro termine linguisticamente è spiegabile come la caduta dello spirito aspro, mutato in s (*Dizionario etimologico di tutti i vocaboli usati nelle scienze, arti e mestieri che provengono dal greco*, a cura di A. Bonavilla e M. A. Marchi, Milano, 1831). Da notare che i due vocaboli richiamano al contempo l'idea di fluidità, che caratterizza la natura, ma anche quella dell'informe, del disordine, del caos selvaggio e primigenio, contrapposto all'ordine umano. La polarità archetipica bosco/polis tuttavia non implica un giudizio positivo e negativo aprioristico sui due termini del binomio: la loro valutazione è stata diversamente intesa sin dai tempi dell'antichità greca; tuttavia la ὕλη nei testi classici si identifica chiaramente con il bosco selvaggio, come mostra una splendida poesia di Alcmane (fr. 89 Page = 89 Davies = 159 Calame) o, nel mondo latino, un passaggio di Virgilio che, nelle *Georgiche* (libro III, v. 384), lo riferisce alla boscaglia ed estensivamente anche agli arbusti e alle erbe. Con selva nel linguaggio tecnico della poesia ci si riferisce a un poema estemporaneo non sufficientemente "limato", per usare una metafora catulliana, ovvero caratterizzato da disordine formale e da una trattazione grossolana dell'oggetto del componimento: si tratta, in questo caso dell'aspetto deficitario del termine.

<sup>58</sup> Nella cultura greco-romana la casa era la rappresentazione del *Kosmos*, e ruotava attorno al Fuoco, rappresentazione visibile del Fuoco invisibile e metafisico, che la legna da ardere andava ad alimentare. Per l'artista invece la legna era la materia prima, l'informe dal quale trarre fuori l'opera d'arte. Nell'immaginario fiabesco di Collodi, il falegname, simbolo del demiurgo-creatore, da un ceppo di legna da ardere trae la forma del burattino che si conquisterà la dignità dell'essere umano.

<sup>59</sup> "La Natura non è che un'immagine o imitazione della saggezza, l'ultimo residuo dell'anima; poiché la Natura è qualcosa che si limita a fare, ma non sa" (trad. mia). Tale citazione plotiniana richiama un altro pilastro della cultura americana, Jonathan Edwards, teologo protagonista della *First Great Awakening* tra gli anni Trenta e Quaranta del Settecento. Per ulteriori informazioni sul periodo del Grande Risveglio, consistente nella reazione teorica del sentimento e della mistica contro il dilagante razionalismo religioso cfr. U. Gastaldi, *I movimenti di risveglio nel mondo protestante*, Claudiana, Torino, 1989. Il parallelo tra Edwards ed Emerson riguarda proprio il concetto di natura: nonostante la diversità dei presupposti religiosi e filosofici (Edwards fu sempre un calvinista e trinitariano ortodosso, a differenza di Emerson, che prima divenne unitariano e poi elaborò la sua peculiare religione filosofica) la loro concezione della natura presenta numerosi tratti comuni, e non mancano gli autori che hanno individuato un legame tra i due pensatori; il primo a sostenere l'originale ipotesi del nesso tra due autri così diversi fu Perry Miller in un celebre articolo del 1940, *From Edwards to Emerson*, incluso nel suo *Errand into Wilderness*, Cambridge, Belknap, 1996, pp. 184-203. James D. Hart sostiene che la negazione dell'aspetto personale del Divino di Edwards sia un precorritore del Trascendentalismo: v. J. D. Hart, *The Oxford Companion to American Literature*, Oxford University Press, 1995, p. 194. Elisa New invece indica Edwards come l'antesignano dei pragmatisti americani, e dunque anche di Emerson, a causa della preminenza assegnata al momento percettivo anziché a quello concettuale: cfr. E. New, *The Line's Eye: Poetic Experience, American Sight*, Harvard University Press, 1999. Edwards sostenne l'idea della natura come manifestazione del divino, e scrisse diverse opere a sostegno della sua tesi, tra cui spicca *Image or Shadows of Divine things* (Yale University Press, 1948). Sul ruolo della natura nel pensiero di Edwards: S. H. Lee, *Edwards on God and Nature: Resources for Contemporary Theology*, in S. H. Lee -A. C. Guelzo, eds, "Edwards in Our Time", Grand Rapids, Eerdmans, 1999, pp. 15-43; A. Zakai, *Jonathan Edwards and the Language of Nature: the Re-enchantment of the World in the Age of Scientific Reason*, in "Journal of Religious History", vol. 26, n. 1, 2002, pp. 15-42; J. Knight,

A questo punto è necessario chiedersi perché la poesia con cui Emerson sostituì tale citazione non riprende in modo puntuale la stessa tematica. Per rispondere a tale domanda occorre esaminare l'epigrafe successiva. Nell'edizione di *Nature* del 1849 in esergo al testo compare il seguente componimento:

A subtle chain of countless rings  
The next unto the farthest brings;  
The eye reads omens where it goes,  
And speaks all languages the rose;  
And, striving to be man, the worm  
Mounts through all the spires of form.

La poesia è composta da sei versi, accoppiati dalla rima baciata. Compare ancora il rimando a Plotino ma in modo tacito e originale, in forma di omaggio, essendo stato inglobato e rielaborato. Si tratta del richiamo alla *chain of being*: la Grande Catena dell'Essere della tradizione filosofica d'Occidente, o Catena dei Mondi secondo il pensiero orientale.<sup>60</sup> In Emerson tale concetto non risente soltanto di influssi filosofici e/o letterari. Diversi studi hanno infatti mostrato che il concetto di evoluzione in Emerson è complesso e intrecciato con le istanze scientifiche dell'epoca. Occorre sottolineare sin da adesso che Emerson non fu insensibile ai vari aspetti della ricerca sull'evoluzione dei viventi, che avrebbe raggiunto la massima popolarità nella versione darwiniana, col saggio *Sull'origine delle specie* del 1859.<sup>61</sup> L'attenzione per la natura nel suo aspetto scientifico influenzò la stesura dei suoi saggi; cruciale, come mostrano i biografi di Emerson, fu la permanenza a Parigi nel 1833. Nella *ville des lumières*, lo studioso seguì le lezioni di chimica di Louis Thenard e Joseph-Louis Gay Lussac, ma soprattutto ebbe modo di visitare il *Jardin des Plants* e il *Muséum d'histoire naturelle*.<sup>62</sup> L'effetto di tale visita sullo spirito di Emerson è

---

*Learning the Language of God: Jonathan Edwards and the Typology of Nature*, in "William and Mary Quarterly", vol. 48, 1991, pp. 531-551; R. Delattre, *Beauty and Sensibility in the Thought of Jonathan Edwards*, Yale University, 1968; E. Farley, *Faith and Beauty: a Theological Aesthetics*, Aldershot, Ashgate, 2001. Una studiosa italiana ha ricostruito l'estetica di Edwards: M. De Nichilo, *Realtà e immagine. L'estetica nei sermoni di Jonathan Edwards*, Japadre, 1981. Il lavoro forse più aggiornato su quello che si potrebbe definire pragmatismo estetico in America, in una ricerca che si sofferma notevolmente su Edwards ed Emerson, è senz'altro quello di Joan Richardson: *A Natural History of Pragmatism: The Fact of Feeling from Jonathan Edwards to Gertrude Stein*, Cambridge University Press, 2007.

<sup>60</sup> Il simbolo della Catena dei Mondi è quello della collana, o rosario: il filo è lo spirito che collega e sostiene come soffio vitale le sfere dell'essere sia a livello macrocosmico che microcosmico. Sebbene tale simbolo colleghi in senso ascendente i vari mondi, la sua classica raffigurazione, ripresa da Emerson, è circolare, poiché la fine coincide con l'origine. Se ogni mondo, o sfera, viene dunque considerato come un ciclo, l'insieme delle sfere rappresenta l'intera manifestazione, il ciclo dei cicli. Nella *Bhagavadgītā* Krishna dice ad Arjuna: "Tutte le cose dipendono da me, come le perle di una collana dal loro filo". Cfr. *Bhagavadgītā*, VII, 7; cfr. l'analisi di tale simbolo in R. Guenon, *Simboli della scienza sacra*, Adelphi, Milano, 1975, pp. 317-325.

<sup>61</sup> Sull'attenzione di Emerson per le scienze cfr. L. Dassow Walls, *Emerson's Life in Science: The Culture of Truth*, Cornell University Press, Ithaca, 2003. La studiosa arguisce l'identità, per Emerson, di scienza naturale e verità teologica, poiché la natura è un'altra rivelazione divina, al pari delle Scritture; Emerson si collocherebbe in tal modo sulla falsariga di Galileo Galilei, il quale aveva affermato che la Natura, come la Bibbia, costituisce un libro da decifrare. L'attenzione di Emerson per le tematiche evolutive è testimoniata anche dal fatto che quando lesse *L'Origine della specie* lo studioso non rimase sorpreso, avendo già sviluppato a modo suo delle idee analoghe: v. L. Dassow Walls, *Emerson's Life in Science*, cit., p. 66. Sul nesso tra teologia naturale e scienza in Emerson cfr. D. Robinson, *Emerson's Natural Theology and the Paris Naturalists: Toward a Theory of Animated Nature*, in "Journal of the History of Ideas" vol. 41, 1980, pp. 69-88.

<sup>62</sup> Cfr. D. Robinson, *Apostle of Culture: Emerson as Preacher and Lecturer*, University of Pennsylvania Press, 1982, pp. 74-85; B. L. Packer, *Emerson's Fall*, cit., pp. 41-48; R. L. Rusk, *The Life of Ralph Waldo Emerson*, Charles Scribner's Sons, New York, 1949, pp. 187-89; H. H. Clark, *Emerson and Science*, in "Philological Quarterly", vol. 10, 1931, pp. 250-

talmente significativo che R. Richardson lo ha accostato all' intuizione geniale di Goethe durante la sua visita all'Orto Botanico di Palermo nel 1787, ovvero all'idea della pianta archetipica, la *Urpflanze*.<sup>63</sup> La visione del giardino francese, oltre a essere il primo passo verso la stesura di *Nature*, condurrà, nello stesso anno, alla conferenza *The Uses of Natural History*. In realtà non si trattava del primo giardino scientificamente organizzato che Emerson aveva avuto modo di vedere: a Glasgow egli aveva visitato il *Museum of Anatomy*, allestito dall'evoluzionista John Hunter, che mostrava il movimento ascendente della natura. Questo museo tra l'altro era stato ampiamente encomiato da Coleridge nell'opera *The Friend* (1818), come espressione di una grande idea: il tentativo di decrittare in modo scientifico "the unspoken alphabet of nature".<sup>64</sup>

Tuttavia fu al *Jardin de Plants* che il saggio di Concord ebbe la visione decisiva. Per Emerson, la grande ricchezza di specie e le connessioni evidenti tra le pur differenti varietà della fauna e flora del *Jardin des plants* fu come un'illuminazione: gli fece sentire un profondo senso d'unità col mondo della natura.<sup>65</sup> Egli comprese all'improvviso che non solo le cose erano collegate

---

52; e infine B. Perry, *Emerson Today*, Princeton University Press, 1931, pp. 42-47, in cui lo studioso mette a paragone la visita di Emerson al giardino con quella di Balzac, avvenuta durante la medesima estate.

<sup>63</sup> R. D. Richardson, *Emerson. The Mind on fire*, cit., p. 139. Richardson ricostruisce l'accurata conoscenza dei sistemi scientifici di classificazione delle piante da parte di Emerson: da Jussieu e Buffon, che curarono la gestione del *Jardin des Plants*, a Herschel, Linneo e De Candolle. Sulla *Urpflanze*: Goethe ne parla sia in *Italienische Reise* che nella lettera scritta a Charlotte von Stein durante la permanenza a Palermo; da questa intuizione, che fonde scienza e poesia, egli maturerà le idee presentate nella celebre *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*. Per il rapporto Emerson-Goethe: cfr. Gustaaf Van Cromphout, *Emerson's Modernity and the Example of Goethe*, University of Columbia Press, 1990; R. D. Richardson, *Emerson. The Mind on fire*, cit., pp. 170-174. Di capitale importanza resta il saggio di Emerson in *Representative Men*, in cui Goethe viene raffigurato come lo scrittore per antonomasia. Non va inoltre sottovalutato il rapporto Goethe-Schelling nell'influenza su Emerson: Goethe incoraggiò e sostenne la riflessione schellinghiana sulla natura, che per numerosi tratti è affine a quella emersoniana. Questo non significa che le rispettive teorie filosofiche siano sovrapponibili: entrambi conferiscono alla natura e alle forme viventi un ruolo primario nella propria speculazione, ma con modalità e fini quasi opposti. Cfr. S. Tedesco, *Morfologia estetica*, Aesthetica Preprint, n. 90, Palermo, 2010.

<sup>64</sup> Tale citazione viene riportata da Elizabeth A. Dant, *Composing the World: Emerson and the Cabinet of Natural History*, in "Nineteenth-Century Literature", vol. 44, n. 1, 1989, p. 21. La studiosa inserisce l'interesse di Emerson per i *Cabinets* nel panorama scientifico dell'epoca, in cui il *Cabinet* rappresentava un modello epistemologico e uno strumento capace di rendere le branche del sapere scientifico, soprattutto quello delle scienze naturali, accessibile anche ai profani; Emerson molto probabilmente fu attratto dall'idea di riunire la conoscenza dell'universo in uno spazio ristretto ma completo, come in una miniatura del cosmo, assecondando la swedenborghiana legge della corrispondenza: "like a ball, in our hands". Cfr. *The auguries of innocence* di W. Blake:

To see a World in a grain of sand,  
And a Heaven in a wild flower,  
Hold Infinity in the palm of your hand,  
And Eternity in an hour.

<sup>65</sup> Il *Jardin des Plants*, il più grande giardino botanico della Francia, venne fondato nel 1626 come orto botanico, ovvero come giardino per la coltivazione di piante medicinali. Tra i primi notevoli curatori figurano i Jussieu e il conte di Buffon; quest'ultimo rinominerà il *Jardin royal des Plantes médicinales* come *Jardin du Roi*, inaugurando la fase più propriamente scientifico-osservativa della sua storia. La Rivoluzione francese causò dei grandi cambiamenti e la massima valorizzazione del giardino, che divenne Museo Nazionale, al quale venne annesso il serraglio di Versailles. Il giardino venne ampliato e sistematizzato secondo i dettami della scienza dell'epoca: la sua riorganizzazione fu guidata da Daubenton per la mineralogia, da Lamarck e St. Hilaire per gli insetti e gli animali. È il periodo delle classificazioni di Cuvier e de Monet, che con le loro teorie influiranno in vario modo su Darwin. Durante l'impero coloniale il giardino si aprirà alle nuove prospettive offerte dalle specie esotiche. Al visitatore attuale si palesa l'impossibilità odierna per un giardino di adempiere al compito infinito dell'inventario e della classificazione evolutiva (nuove varietà di piante non smettono di essere scoperte e raccolte); tuttavia il *Jardin* ha efficacemente ampliato le proprie prospettive integrando la scienze contemporanee, come la biologia molecolare, la genetica, l'ecologia, e ritornando in qualche modo alla sua missione originaria, quella della coltivazione delle piante medicinali (ma anche alcuni esempi di piante per il tessile e per l'alimentazione); i cartelli moderni, accanto alla tradizionale classificazione botanica, presentano delle informazioni sulla struttura molecolare dei principi attivi delle piante. Sicuramente la classificazione delle piante per

tra di loro, ma anche con la coscienza dell'uomo, secondo quanto emerge da un celebre passaggio dei suoi *Journals*: "the Universe is a more amazing puzzle than ever as you glance along this bewildering series of animated forms [...] & the upheaving principle of life everywhere incipient in the very rock aping organized forms. Not a form so grotesque, so savage nor so beautiful but is an expression of some property inherent in man the observer- an occult relation between the very scorpions and man. I feel the centipede in me-cayman, carp, eagle and fox. I am moved by strange sympathies. I say continually, I will be a naturalist".<sup>66</sup> La frase: "I feel the centipede in me-cayman, carp, eagle and fox", che scandisce le varie fasi dell'evoluzione, dal pesce al rettile, dagli uccelli ai mammiferi, evoca un celebre frammento empedocleo: "sono stato un tempo fanciullo e fanciulla, albero e uccello e muto pesce del mare" (fr. B 117)<sup>67</sup>

L'apparente contraddizione tra scienza e poesia, precisione naturalista e visione romantica della natura in Emerson vengono ricomprese e trascese in un progetto superiore; d'altra parte non mancano nella letteratura numerosi studi rivolti a mostrare come la sensibilità romantica, intesa sia storicamente che come sensibilità filosofico-letteraria non sia per definizione antiscientifica, ma al contrario tragga dagli stimoli scientifici nutrimento per le proprie visioni, o viceversa, ne anticipi con l'immaginazione procedimenti e concetti.<sup>68</sup>

L'evoluzione, il cui significato per Emerson è sia scientifico che filosofico, è dunque il filo conduttore di *Nature*, e ispira i versi della poesia composta per l'esergo: il *worm* diverrà un giorno *man*. Il concetto emersoniano di evoluzione non è darwiniano, poiché per Emerson l'evoluzione è tutt'altro che un meccanismo cieco, senza fine né scopo: la concezione emersoniana del processo evolutivo potrebbe invece essere accostata a quella di Henry Bergson o Teilhard de Chardin. Se per Darwin l'origine delle angiosperme, ovvero delle piante con fiori, foglie e frutti è un "abominable mystery",<sup>69</sup> per Emerson il mistero della vita vegetale è un emblema da decifrare,

---

gradi e famiglie ebbe modo di colpire Emerson, come Goethe: la variabilità delle forme naturali, le cui differenze impercettibili danno pian piano vita a differenti famiglie, la ripetizione, la complicazione e la semplificazione delle specie è la base della riflessione morfologica del filosofo, che gli consentì di individuare il filo che lega tutte le specie viventi, rendendole un'unità. Il momento analitico delle scienze in Emerson viene sempre accostato dalla visione sintetica. Per il nesso tra l'interesse di Emerson per l'aspetto morfologico e la visita al *Jardin de Plants*: cfr. F. T. Thompson, *Emerson and Étienne Geoffroy St. Hilaire*, Syracuse University, 1951.

<sup>66</sup> "L'Universo è un mistero più sorprendente che mai non appena guardi questa disorientante serie di forme animate [...] & il superiore principio della vita che in ogni dove spunta nelle forme organizzate fortemente imitative. Non una forma grottesca, selvaggia o bella si sottrae all'espressione di qualche proprietà inerente l'uomo che osserva, una relazione occulta tra lo scorpione e l'uomo. Sento il millepiedi in me, il caimano, la carpa, l'aquila e la volpe. Sono mosso da strane simpatie. Ripeto continuamente, sarò un naturalista" (trad. mia). Citazione riportata da R. D. Richardson, *Emerson. The Mind on fire*, cit., p. 141.

<sup>67</sup> H. Diels- W. Kranz, in *Die Fragmente der Vorsokratiker*, I, Berlino, 1922, pp. 193-283. Cfr. inoltre la traduzione, con largo commento critico, di E. Bignone in *Empedocle. Studio critico, traduzione e commento delle testimonianze e dei frammenti*, Torino, 1916.

<sup>68</sup> Sul fecondo incrocio tra scienza e Romanticismo cfr.: N. Heringham, *Romantic Science: The Literary Forms of Natural History*, SUNY Press, 2003; Id., *Romantic Rocks, Aesthetic Geology*, Cornell University Press, 2007; R. R. Richards, *The Romantic Conception of Life: Science and Philosophy in the Age of Goethe*, University of Chicago Press, 2004 (questo studio attribuisce alla sensibilità romantica la *forma mentis* che avrebbe condotto alle teorie darwiniane); Eric G. Wilson, *The Spiritual History of Ice: Romanticism, Science, and the Imagination*, Palgrave/MacMillan, New York, 2003. La filosofia e la storia della scienza hanno da tempo riconosciuto il peculiare miscuglio che può sussistere tra le metodologie di svariati campi disciplinari; notevoli, ad esempio le suggestioni della riflessione di P. Feyerabend e I. Lakatos. Recentemente Stephen J. Gould ha smentito il pregiudizio contro le scienze storiche, assegnando loro un ruolo notevole per lo studio di molti aspetti della natura, come l'evoluzione, la cosmologia e la geologia: cfr. *La vita meravigliosa*, Feltrinelli, 1999.

<sup>69</sup> Così scriveva Darwin in una lettera del 22 luglio del 1879 al botanico inglese Joseph Hooker; cfr. la *Darwin- Hooker Letters Collection* della Cambridge Digital Library: <http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-DAR-00095-00485/1>. La teoria darwiniana non riesce infatti a spiegare l'improvvisa esplosione, in pieno Cretaceo, delle angiosperme, determinanti per l'evoluzione del pianeta, poiché la loro degradazione arricchisce il terreno di sostanze nutrienti, a differenza delle

sicuramente rivelatore di una peculiare dimensione di senso del *flux*, l'eterno flusso della natura. La concezione disteleologica di Dawkins e in generale del neo-darwinismo non troverebbe spazio nella prospettiva trascendentalista.<sup>70</sup> Anche il concetto di gradualismo evolutivo, comune a Emerson e Darwin, assume direzioni antitetiche in relazione alle rispettive teorie generali.<sup>71</sup> L'integrazione teorica dell'evoluzione darwiniana di E. H. Haeckel, secondo cui l'ontogenesi, ovvero lo sviluppo individuale dell'organismo, ricapitola la filogenesi, lo sviluppo evolutivo della specie, invece sarebbe probabilmente piaciuta a Emerson, che nel microcosmo vedeva il macrocosmo, nel dettaglio la miniatura dell'universo.<sup>72</sup>

Tornando alla poesia di Emerson, il *worm* richiama il *wurm* dell'ode *An die Freude* di Schiller, che a sua volta esprime un sentimento di fratellanza universale, non solo fra tutti gli uomini, ma fra tutti gli esseri senzienti:

Freude trinken alle Wesen  
An den Brüsten der Natur;  
Alle Guten, alle Bösen  
Golgen ihrer Rosenspur!

Il richiamo alla rosa costituisce un'ulteriore similarità. Da notare anche il percorso ascendente del verme che, se in Emerson lentamente cerca di diventare uomo, in Schiller giunge fino al cherubino che sta davanti a Dio.<sup>73</sup> Il tema della catena dell'essere, della fratellanza dei

---

gimnosperme. La questione è cruciale, ma tutt'ora nessuna teoria ha reso conto in maniera decisiva tale fenomeno, sebbene negli ultimi anni la biologia molecolare e lo studio del DNA stia fornendo diverse risposte agli scienziati, permettendo loro di tracciare un albero filogenetico che tenga conto delle metodologie contemporanee. A simili tematiche è dedicato il numero di luglio delle *Philosophical Transactions of the Royal Society*, July, 2013. Per una panoramica sulle varie problematiche del darwinismo classico e sulle teorie dell'evoluzione cfr. G. Bocchi-M. Ceruti, *Modi di pensare postdarwiniani*, Edizioni Dedalo Spa, Bari, 1984.

<sup>70</sup> Il neodarwinismo è il movimento che riprende i concetti darwiniani integrandoli con la genetica, la botanica e la paleontologia; fulcro della teoria è in ogni caso l'idea che mette il gene al centro della selezione naturale, come mostra il celebre libro di Richard Dawkins, *Il gene egoista*, edito per la prima volta nel 1976.

<sup>71</sup> Nonostante l'evidente distanza tra le conclusioni di Emerson e Darwin, recentemente una studiosa ha sostenuto che i due autori sono accomunati, malgrado le apparenze, da una metodologia scientifica e dalla medesima convinzione sulla natura, ritenuta sempre in evoluzione, fluida e in movimento. Il loro approccio metodologico, fondato sull'analisi che deriva dall'osservazione e dalla classificazione, sarebbe stato influenzato dall'ideologia dei musei di storia naturale tipici dell'epoca. Cfr. L. F. Klein, *The Emerson Museum and the Darwin Exhibit: Observation, Classification and Display in the Early Works of Ralph Waldo Emerson and Charles Darwin*, in "Victorian Network, vol. 2, n. 1, 2010, pp. 7-26. Le osservazioni della studiosa risentono del lavoro di L. Rust Brown, il quale ha sostenuto l'importanza del modello museale per l'elaborazione filosofica di Emerson: L. Rust Brown, *The Emerson Museum. Practical Romanticism and The Pursuit of the whole*, Harvard College, 1997.

<sup>72</sup> Haeckel nacque nel 1834, quando Emerson aveva già sviluppato la propria prospettiva: il filosofo americano quindi non ebbe modo di conoscere le sue teorie, che intendevano riunire filosofia e scienza, darwinismo e morfologia goethiana: secondo la sua "legge della sostanza", la materia e lo spirito compongono un'unità e rappresentano la manifestazione della realtà dell'universo, mediante un'evoluzione ciclica e senza fine. Si tratta di una concezione monista, come recita il titolo di un'altra sua opera: un monismo che connette religione e scienza. Egli, a differenza di Darwin, diede molta importanza al mistero, all'enigma della vita, come Emerson: scrisse *Die Welträtsel*, l'enigma dell'universo, citato da Nietzsche nel suo *Zarathustra*. Il motivo della ricerca sul mistero dell'Universo è stato poi ritenuto tra i principali motivi ispiratori di alcuni componimenti musicali, come il finale del *Così parlò Zarathustra* di Richard Strauss, reso celebre da Stanley Kubrick in *2001: Odissea nello spazio*. Haeckel fu anche un pregevole disegnatore: sono celebri le sue raffigurazioni embriologiche. Alcune osservazioni di Haeckel sull'evoluzione umana tuttavia furono utilizzate nel contesto nazionalsocialista in chiave razzista; il dibattito sul darwinismo sociale e sulle sue conseguenze resta d'altra parte molto vivo nelle ricerche storiche.

<sup>73</sup> Nietzsche, notoriamente ispirato dalla lettura di Emerson, si riferisce all'uomo che precede la venuta del superuomo con l'epiteto di "verme addormentato"; in un altro passo scrive, in palese continuità con la poesia di *Nature*: "voi avete percorso il cammino dal verme all'uomo, e molto in voi è ancora verme". Il tono di tali riferimenti tuttavia è ben diverso da quello emersoniano, in quanto caratterizzato da un accento pessimista e accusatorio del tutto assente nel saggio di Concord. Cfr. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, 1991<sup>15</sup>, p.6.

viventi evoca un passo del *Menone*: τῆς φύσεως ἀπάσης συγγενοῦς οὐσης.<sup>74</sup> La natura tutta è imparentata con se stessa, o meglio appartiene allo stesso genere, come mostra il verbo greco: συγγενής. Il legame, la *chain*, che attraverso innumerevoli *rings* unisce la cosa più lontana a quella più vicina, il sottile filo che dal verme conduce all'uomo, esprime, nella poesia di Emerson, il medesimo senso di consanguinità degli esseri del *Menone*. Il nesso tra le varie parti dell'universo verrà ripreso da Emerson anche nella poesia anteposta a *The Poet*:

Through man, and woman, and sea, and star,  
Saw the dance of nature forward far;  
Through worlds, and races, and terms, and times,  
Saw musical order and pairing rhymes.<sup>75</sup>

Qui la *chain* diventa una *dance*, esprime ritmo e armonia: l'evoluzione si profila come la percezione del movimento armonioso della natura, un tutto unico nella molteplicità delle sue manifestazioni.

Il verso della poesia di *Nature* che recita *the next unto the farthest brings* è un'eco del passo di Plotino dal quale derivava l'epigrafe precedente, ove veniva detto che la natura è l'ultima o più remota emanazione dello Spirito. La grande catena dell'essere dunque non è limitata all'interno della natura: la natura è l'ultimo anello di una catena che si estende attraverso mondi ignoti. Non solo la natura, regno del sensibile, è imparentata con se stessa, ma è anche congenere agli altri regni, in assonanza col *Menone*, secondo cui l'anima imparentata con la natura può trarre da se stessa ogni conoscenza. Non si tratta di estendere il dominio della natura ai fenomeni extra-fisici, naturalizzandoli o spiegandoli in termini materiali; piuttosto viene affermata la parentela del regno fisico con le dimensioni ultra-fisiche o meta-fisiche. Il mezzo che consente il passaggio dal fisico al metafisico e viceversa, ma anche l'evoluzione attraverso la stessa dimensione, è quello delle *spires of form*: irrompe così la centralità ontologica e funzionale del momento estetico-percettivo. La forma, soprattutto quella naturale, assume da subito un ruolo centrale nel pensiero emersoniano. Si tratta di una centralità tutt'altro che metaforica: strutturalmente la forma organica media tra la dimensione materiale-sensibile e quella intellettuale-coscientiale; così in Plotino l'anima rappresenta il collegamento tra materia e intelletto, mentre in Kant il ruolo pontificale tra sensazioni e intelletto viene svolto dallo schematismo trascendentale, dall'immaginazione produttiva. La forma viene collegata in modo peculiare ad un altro archetipo notevole, che intesserà l'intero pensiero del filosofo: la spirale, che evoca la circolarità, affrontata tematicamente in *Circles*.

Per quanto riguarda la *chain*, la catena dell'essere, sicuramente vale la pena di soffermarsi sul suo significato in questo contesto. Ripresa in una celebre opera del fondatore del metodo della Storia delle Idee, Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*,<sup>76</sup> la *scala naturae* affonda le radici nel pensiero antico e ha caratterizzato la storia del pensiero occidentale. Essa unisce vita, pensiero, materia e spirito, ritenuti tutti aspetti perfetti che derivano dal flusso continuo e sovrabbondante del Centro Divino. Unendo Dio agli altri regni, compresi quelli inanimati, come il regno minerale, la *scala naturae* è stata ritenuta un modello valido da Platone ed Aristotele fino alla scienza settecentesca, e utilizzata come modello non solo teologico-filosofico ma anche scientifico. Essa rappresentava infatti una peculiare tassonomia dell'esistente, finché non subentrò la progressiva separazione degli ambiti di studio: la materia, lo spirito e la vita divennero oggetti di scienze differenti. Utilizzata ancora dallo scienziato Cuvier, che nel suo *Le Règne Animal* del 1817 avevano classificato gli organismi viventi in quattro regni di crescente perfezione, in seguito

---

<sup>74</sup> Platone, *Menone*, 81 c-d.

<sup>75</sup> R. W. Emerson, *The Poet*, in Id., *Essays and Lectures*, cit., p. 445.

<sup>76</sup> A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Harper Thorcbooks, New York, 1936.

all'avvento dell'evoluzionismo darwiniano venne abbandonata e stigmatizzata come metodologia pre-scientifica, ritenuta dogmatica e rigida, probabilmente a causa della sua organizzazione gerarchica, nonostante l'idea del flusso e del mutamento fossero insite in essa, almeno nella sua versione neoplatonica. Darwin si riferì alla *scala naturae* come legge della continuità, secondo cui *Natura non facit saltum*. Con Lovejoy si può affermare che Darwin mantenne molte delle assunzioni presupposte all'idea della *scala naturae*, come il gradualismo e il perfezionamento, sebbene ne abbia accentuato la contestualizzazione temporale. Per tale motivo non stupisce ritrovare in pensatori anteriori a Darwin una terminologia simile a quella delle *Origins*, come Leibniz, ad esempio, secondo quanto riporta Lovejoy. Emerson ribadisce, mediante la catena dell'essere, il collegamento con una dimensione filosofica ben precisa, affermando che la natura non è una macchina, mera materia, ma organismo vivente collegato allo Spirito.<sup>77</sup> Come si è visto, Emerson mostrò lungo tutta la sua vita un profondo interesse per la storia naturale e per le scienze del suo tempo: gli studiosi hanno mostrato da tempo il suo contributo alla diffusione delle idee evolutive di Buffon, Lamarck, Herder, Diderot. La sua filosofia in ogni caso, si connota, sin dalle prime battute, come basata sui concetti di organismo vivente e sulla nozione di processo, o flusso. Essa combina e reinterpreta la natura riunendo il punto di vista filosofico a quello scientifico, l'emanazione e l'evoluzione. L'idea del processo infatti impedisce alla catena dell'essere di trasformarsi in enti fissi e inamovibili, e in generale impedisce al pensiero di rendere statica e rigida la comprensione della realtà. La Natura è un insieme di interrelazioni, una rete unificata dal flusso, dallo stesso principio vivificante; è una continua polarità tra identità e differenza, quiete e movimento, come spiegherà nel saggio sulla Natura del 1844. A tal proposito in *The Over-Soul* Emerson scriverà: "the heart in thee is the heart of all; not a valve, not a wall, not an intersection is there anywhere in nature, but one blood rolls uninterruptedly an endless circulation through all men, as the water of the globe is all one sea, and, truly seen, its tide is one".<sup>78</sup> Un'importante tematica collegata alla catena dell'essere è quella della metempsicosi, nelle sue forme neoplatoniche ma non solo: è da tempo attestata la potente attrazione che la speculazione orientale, vedantica e buddista, esercitò sui trascendentalisti.<sup>79</sup>

<sup>77</sup> Nel saggio *Then are they terrible friend. La amistad trascendentalista*, in *Emerson transcendens. La transcendencia de Emerson*, cit., pp. 51-62, Antonio Lastra sostiene che Lovejoy abbia tenuto in grande considerazione il trascendentalismo nella formulazione delle sue idee. Il fatto che *The Great Chain of Being* si concluda cronologicamente appena prima del trascendentalismo è per Lastra indicativo, poiché secondo un'antica e tacita usanza esoterica, il messaggio più importante di uno scrittore, quando non si trova al centro dell'esposizione, viene taciuto. Lastra ipotizza dunque che l'assenza del trascendentalismo nel libro di Lovejoy, assieme al contestuale uso di citazioni emersoniane, esplicite o meno, riveli la centralità per il filosofo delle idee del pensiero trascendentalista. Il *pathos* esoterico di cui parla Lovejoy a proposito delle affermazioni filosofiche sulla natura delle cose secondo Lastra è applicabile ai concetti emersoniani, soprattutto all'amicizia e alla pienezza, che avrebbero potuto essere, a suo parere, una delle *unit-ideas* su cui lo studioso ha eretto il proprio metodo storiografico. Sulle *unit-ideas* cfr. P. D'Angelo, *Storia delle idee*, in M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2003, pp. 396-403.

<sup>78</sup> "Il cuore che è in te è il cuore di ogni cosa; non un'apertura, un muro, non un'intersezione c'è ovunque nella natura, ma un unico sangue circola ininterrottamente e senza fine attraverso tutti gli uomini, come l'acqua del globo è tutta un unico mare, e, vista veracemente, la sua onda è una sola" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Over-Soul*, in Id., *Essays & Lectures*, cit., p. 399.

<sup>79</sup> Cfr. A. Versluis, *American Transcendentalism and Asian Religions*, Oxford University Press, 1993. Lo studioso analizza i rapporti con l'Oriente di Emerson, Thoreau e Whitman, soffermandosi con attenzione anche sul corrispettivo fenomeno europeo all'interno dell'idealismo tedesco e del romanticismo inglese. Per l'influenza della filosofia orientale su Emerson cfr. anche R. Grossman (ed.), *The Tao of Emerson. The Wisdom of The Tao te Ching as Found in the Words of Ralph Waldo Emerson*, Modern Library, 2007; M. Faraone, *The Light from Asia: Oriental Cultural and Religious Influence in Ralph Waldo Emerson and Transcendentalist Thought*, in *Emerson at 200*, a cura di G. Mariani, Aracne Editrice, Roma, 2004; pp. 297-312; F. I. Carpenter, *Emerson and Asia*, cit.; Swami Paranamanda, *Emerson and Vedanta*, The Vedanta Centre, Boston, 1918.

Il tema della spirale, unita al *mounting*, evoca la struttura compositiva del saggio: in *Nature* Emerson ripeterà le stesse idee ciclicamente ma su livelli diversi, ampliandone sempre più il significato. Le idee proposte a ogni nuova riaffermazione risultano così trasposte su un piano superiore di comprensione, proprio come avviene nella spirale: dalla prospettiva utilitaristica si giungerà a quella spirituale, senza che ciò significhi negare quanto affermato in precedenza. Come nella hegeliana *Aufhebung*, la spirale include e amplia quanto la precede. Non può che essere citata la spirale della Natura per antonomasia, la doppia elica del DNA. Essa, come la natura, intrattiene con l'uomo una peculiare relazione: da un certo punto di vista lo determina, dall'altro ne è determinata.<sup>80</sup> La spirale è d'altra parte una delle forme più studiate del libro della Natura, sin dai tempi dell'antichità: dalle conchiglie del Nautilus alle galassie, dalla crescita delle foglie all'ordine dei petali nei fiori, la spirale logaritmica letteralmente informa il Cosmo.<sup>81</sup> Come pare che abbia detto M.me de Stäel, "l'esprit humaine fait toujours des progrès, mais ce progrès est spirale".<sup>82</sup> Eric Wilson ha mostrato che il motivo della spirale ha radici profonde nel simbolo arcaico della doppia elica, usato dagli alchimisti in allusione al duplice processo della natura che si vela e si svela, come si evince dalle raffigurazioni di caducei, draghi o serpenti che si avvolgono, in direzione opposta, al tronco di un albero.<sup>83</sup> Le immagini occidentali del caduceo trovano un interessante analogo orientale nella *Kundalini*, che nella tradizione tantrica costituisce una manifestazione dell'energia, identificata col potere della femminilità e nota anche col simbolo del serpente.<sup>84</sup> Nella versione occidentale e in quella orientale, la doppia elica simboleggia la sintesi degli opposti, la soluzione dell'impulso centrifugo e di quello centripeto.

Il tema della forma è significativo e rinvia ai concetti di natura organica e di metamorfosi, che da tempo sono al centro delle ricerche più aggiornate sui rapporti tra estetica, scienze naturali e filosofia della natura. La posizione emersoniana in cui l'uomo viene ritenuto parte di quella natura che intende studiare lo avvicina alla prospettiva morfologica della *unity of nature* espressa da Victor von Weizsäcker, che mette fuori gioco la tradizione antropologica da Schiller a

---

<sup>80</sup> La scienza contemporanea ha scoperto che il comportamento umano determina dei mutamenti nel DNA: a tal proposito esiste una branca della genetica molecolare, l'epigenetica, che si occupa delle modificazioni ereditabili che variano l'espressione genica, aprendo una breccia al lamarckismo, sostenitore dell'ereditarietà delle trasformazioni biologiche acquisite.

<sup>81</sup> La spirale logaritmica, definita dal matematico Jacob Bernoulli "meravigliosa", è distinta dalla spirale uniforme di Archimede. La spirale logaritmica, anche detta proporzionale o geometrica, si meritò un simile appellativo per la sua straordinaria forma, matematicamente senza inizio né fine, che esegue infinite evoluzioni verso il suo polo, senza mai toccarlo. Legata alla sezione aurea e alla sequenza di Fibonacci, essa è sempre stata al centro di numerosi studi, scientifici e letterari. La spirale logaritmica è inoltre anche un frattale, essendo caratterizzata dall'autosomiglianza: si replica cioè all'infinito su varie scale di grandezza. Per la sua diffusione nel mondo naturale e per la sua perfezione matematica, la spirale meravigliosa attirò l'attenzione di molti artisti, che la riprodussero nelle loro opere. Per i suoi requisiti tale spirale rappresenta dunque l'immagine perfetta per la ricerca emersoniana, che intreccia nella sua riflessione il problema della forma nella natura, l'aspetto armonico in senso matematico dell'universo all'evoluzione umana e cosmica. Sulla spirale in natura, nelle scienze e nell'arte cfr. il ricchissimo libro di T. Cook, *The Curves of Life*, Courier Dover Publications, 1979. Per l'influenza della spirale sull'architettura: P. Portoghesi, *Natura e Architettura*, Skira, 1999.

<sup>82</sup> "Lo spirito umano compie sempre dei progressi, ma questo progresso è a spirale" (trad. mia). La citazione viene riportata senza il riferimento della fonte in *Matematica e cultura 2003*, a cura di M. Emmer, Springer-Verlag Italia, Milano, 2003, p. 168.

<sup>83</sup> Cfr. E. Wilson, *Emerson's Sublime Science*, St. Martin's, New York, 1999.

<sup>84</sup> La Kundalini viene tradizionalmente raffigurata come un serpente attorcigliato alla base della colonna vertebrale; il suo risveglio corrisponde alla salita del serpente lungo la colonna con un movimento a spirale. La nozione della Kundalini venne volgarizzata in Occidente dal britannico John Woodroffe, che sotto lo pseudonimo di Arthur Avalon pubblicò un'opera sull'argomento, *Il potere del serpente*, col quale contribuì a diffondere la conoscenza di quei testi e tematiche solitamente ricompresi nell'alveo del tantrismo, termine diffusosi grazie al lavoro di Woodroffe ma in realtà sconosciuto presso la cultura induista. Cfr. A. Avalon, *Il potere del serpente*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1992.



Heidegger, in cui l'uomo si pone al di fuori della natura, come un occhio che conosce l'oggetto dall'esterno. In Emerson l'occhio, come vedremo, svolge un ruolo completamente diverso, in antitesi al modello mentalistico del dualismo gnoseologico: come in Weizsäcker, per Emerson *soul* e *nature*, anima e corpo sono intimamente uniti e non è possibile mantenere una posizione esterna della prima rispetto alla seconda.<sup>85</sup> La forma vivente va interrogata dall'interno, anche perché è impossibile separare interno ed esterno, osservatore e osservato, secondo quanto riconosciuto dalla fisica contemporanea col principio di indeterminazione di Heisenberg. In questo senso Emerson sembra essere pienamente consapevole che la ricerca sull'uomo-natura è comprensibile nel rapporto con "il fondo inoggettivabile e scientificamente indagabile su cui si profila la questione del senso dell'uomo e della sua esperienza".<sup>86</sup> L'esperienza estetica diviene peculiare e decisivo *experimentum crucis*, *Akt der Verkörperung* che permette il superamento della dimensione logica, verso orizzonti che in Emerson si profilano come meta-fisici.<sup>87</sup> L'introduzione di queste tematiche nella cultura americana da parte di Emerson si rivelerà decisivo sia per il dibattito filosofico che per le pratiche artistiche: la teoria dell'organismo segnerà infatti il Whitman dell'architettura, Louis Sullivan, ma anche il primo scultore americano, Horatio Greenough, e Frank Lloyd Wright.<sup>88</sup>

L'occhio che nella seconda epigrafe *read omens where it goes* anticipa il potere assegnato al *self*, e riprende il tema dell'allusione o dei cenni, che ricorre più volte in *Nature*. La rosa, che parla tutte le lingue, risulta antropomorfizzata, ma si tratta di comprendere il significato di tale operazione. Se la natura schellinghianamente in questo verso pare essere coscienza dormiente o preistoria dello spirito, il Plotino-Montaigne americano, come è stato definito Emerson, rende la questione molto più complessa. Nel porre l'accento sulla relazione, sul processo, il filosofo infatti insinua il dubbio che sia l'uomo a proiettare emozioni, sentimenti e intere realtà sulla natura che prende forma davanti ai suoi occhi.

In appena sei versi Emerson dunque è riuscito a rendere la complessità dei principali temi del suo saggio: la catena dell'essere, la tematica dell'occhio, l'evoluzione, l'uomo come culmine della natura, la spirale o cerchio, la forma. Il passaggio dalla prima alla seconda epigrafe mostra senza dubbio una continuità tematica, ma sposta l'attenzione dal carattere inconsapevole e potenzialmente idolatrico della natura a quello della sua evoluzione e della fratellanza di tutti gli esseri. Queste tematiche rientrano in qualche modo nella teoria neoplatonica e poi emersoniana del *flux* emanativo che traboccando dallo Spirito crea la natura, ma pone in maniera più netta l'accento sul carattere positivo della natura, mentre l'epigrafe precedente era senz'altro più ambigua. Emerson vuole così sottolineare che la Natura, simbolo del carattere sensibile dell'esperienza, immagine e imitazione dello Spirito, reca con sé la grande occasione di riscatto dell'uomo. Non si può rinunciare ad essa, al suo rispecchiamento, al momento sensibile della vita, ovvero all'esperienza estetica. Al contrario, è proprio grazie all'aspetto estetico della vita in tutti i suoi significati che l'uomo può ascendere e trascendere la natura, *mounting through the spires of forms*, ritrovando il senso dell'esistenza umana. I riferimenti all'ontologia plotiniana e al criticismo

<sup>85</sup> Il dualismo non è originario ma secondario; non è quello di anima e corpo, ma quello della mente: con le sue istanze analitiche essa infatti separa ciò che è unito, creando l'illusione del distacco.

<sup>86</sup> S. Tedesco, *Morfologia estetica*, cit., p. 58.

<sup>87</sup> Cfr. E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001; S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, Aesthetica Preprint, Palermo, 2006. Non è certo un caso se le riflessioni windiane risentono del pragmatismo dell'americano Lewis e delle ricerche della fisica contemporanea.

<sup>88</sup> Cfr. E. Di Stefano, *Ornamento e architettura. L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, Aesthetica Preprint, n. 89, Palermo, 2010; Charles R. Metzger, *Emerson and Greenough: Transcendental Pioneers of an American Esthetic*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954.; F. Brunetti, *Le matrici di una architettura organica*. F. L. Wright, Teorema Edizioni, Firenze, 1974; B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino, 1945.

kantiano rendono evidente che il richiamo al concetto di forma non è mera allusione letteraria fine a se stessa, ma incarna una precisa visione filosofica.

### 3.1.4. I sepolcri dei padri e la natura del Presente

La poesia iniziale è seguita da un'introduzione e da otto capitoli, ciascuno dei quali sviluppa una tematica ben precisa: *Nature, Utility, Beauty, Language, Discipline, Idealism, Spirit* e *Prospects*.

Le frasi dell'introduzione sono letteralmente passate alla storia: "our age is retrospective. It builds the sepulchres of the fathers. It writes biographies, histories, and criticism. The foregoing generations beheld God and nature face to face; we, through their eyes. Why should not we also enjoy an original relation to the universe? Why should not we have a poetry and philosophy of insight and not of tradition, and a religion by revelation to us, and not the history of theirs?"<sup>89</sup>

L'intero passaggio nutre e tuttora anima il dibattito culturale americano. Emerson invita i suoi contemporanei a liberarsi dal fardello del "retrospettivismo". Significativamente, *Nature* si conclude con un capitolo intitolato *Prospects*. Non si tratta di guardare al passato o al futuro, quanto di vivere il presente. Le biografie, i manuali di storia, la critica non fanno altro che allontanare l'uomo da dove dovrebbe veramente essere: il suo presente e la sua relazione originale con l'universo. Esistono due modalità differenti di rapporto con Dio e con la natura: quella delle generazioni precedenti, caratterizzata dal *face to face* con le dimensioni originarie dell'esistenza umana, e quelle della modernità erudita che idolatra le esperienze dei padri senza vivere le proprie, e che dunque inevitabilmente guarda alla vita "through their eyes". Emerson si pronuncia così a suo modo sulla distinzione romantica di Schiller in *Über naive und sentimentalische Dichtung*: l'uomo deve recuperare la dimensione idilliaca del rapporto con la natura. Non si tratta di un compito vano e irraggiungibile, poiché la distanza con la natura è ampiamente colmabile. Per riuscire in tale impresa occorre abbandonare ogni remora e accantonare l'*ipse dixit* della tradizione e della storia, lasciando emergere le intuizioni e le rivelazioni che ogni uomo può ricevere in un rapporto con la natura libero da condizionamenti e pregiudizi, ovvero da sovrastrutture mentali derivanti dall'esterno della coscienza. L'idea di una conoscenza di seconda mano fu ampiamente sviluppata da Emerson in *The American Scholar*, orazione pronunciata appena un anno dopo *Nature*, nel 1837. In *The American Scholar* il filosofo di Concord incita gli studiosi ad abbandonare le lettere morte e silenziose dei libri e a rivolgersi piuttosto al vivente libro della natura. Riprende in tal modo parte dei contenuti inerenti la "discipline" di cui discorre in *Nature*, ovvero l'aspetto educativo della natura. Gli adoratori della *Bibbia* misconoscono, come i cultori dell'erudizione, l'ispirazione della natura.<sup>90</sup> A sua volta tuttavia la natura non va idolatrata, poiché esiste una fonte ancora più grande che influenza la mente umana, ovvero l'esperienza diretta o intuizione. Il concetto di esperienza è piuttosto ampio, assolutamente alieno da ogni rigurgito empirista di matrice lockeana. Il problema dei libri non è che essi non contengono nessuna verità, poiché nel momento in cui viene scritto, ogni libro contiene l'ispirazione del suo autore; è quanto avviene in seguito che Emerson aborre, ovvero la stasi delle facoltà umana, che si limita a riprodurre passivamente quanto ricevuto, come un

---

<sup>89</sup> "La nostra età è retrospettiva. Costruisce i sepolcri dei padri. Scrive biografie, storie e critica. Le generazioni passate guardarono Dio e la natura faccia a faccia, noi attraverso i loro occhi. Perché non dovremmo intrattenere anche noi un rapporto originale con l'universo? Perché non dovremmo avere una poesia e una filosofia dell'intuizione anziché della tradizione, e una religione fondata su rivelazioni fatte a noi, piuttosto che la storia di quelle fatte a loro?" R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 7. (trad. it.: *Nature*, a cura di I. Tattoni, Donzelli, Roma, 2010, p. 19).

<sup>90</sup> Emerson era uno studioso delle più grandi religioni: alla Bibbia accostava il *Corano* e la *Bhagavadgītā*, i testi sacri dell'Islam e dell'induismo, il che mostra la sua libertà da ogni *diktat* intellettuale e religioso.

“parrot”. Uno spirito attivo e dinamico infatti non si accontenta di idee prefabbricate, ma ha bisogno di vivere in modo autentico quanto intende conoscere.<sup>91</sup>

Emerson esorta gli americani a divenire coscienti della bellezza della loro posizione, che gli consente di creare un nuovo mondo e una nuova visione. Egli non manca di criticare l’alienazione del mondo moderno, che frammenta la società e disperde l’unità dell’anima umana: è una sferzante critica all’organizzazione produttiva della società, che scinde le varie facoltà, mediante l’aumento esponenziale della divisione del lavoro, e che appiattisce ogni uomo su una dimensione, a discapito della totalità del suo essere e delle sue innumerevoli capacità. La società libresco e retrospettiva ha delegato allo *scholar*, lo studioso, le funzioni intellettuali e creative, che invece appartengono a ogni uomo. In questo contesto la natura ha una grande importanza per la mente umana: “the first in time and the first in importance of the influences upon the mind is that of nature”.<sup>92</sup> A dispetto della tradizione e delle sue vecchie idee, la natura è capace di vivificare lo spirito, spingendolo a creare e ri-creare nuove forme e ridando vita al *Man thinking*, all’uomo totale capace di pensare, non più “a mere thinker”. L’uomo riceve dal confronto con la natura il massimo dei doni, la conoscenza di se stesso: “the ancient precept, “Know thyself,” and the modern precept, “Study nature,” become at last one maxim”.<sup>93</sup> Ovviamente Emerson, erudito e dotto, non è un iconoclasta, poiché sa che in realtà la cultura può essere utile: “I would not hurried by any love of system, by any exaggeration of instincts, to underrate the Book”.<sup>94</sup> Tuttavia, i libri manifestano il loro senso e la loro importanza soltanto se l’uomo utilizza la tradizione del passato come stimolo e ispirazione per rianimare la propria esperienza, senza divenire succube della storia: “books are the best of things, well used; abused, among the worst. What is the right use? What is the one end, which all means go to effect? They are for nothing but to inspire. I had better never see a book, than to be warped by its attraction clean out of my own orbit, and made a satellite instead of a system. The one thing in the world, of value, is the active soul”.<sup>95</sup>

La storia, in fin dei conti, serve soltanto per il presente, afferma Emerson. Nessuna idea è forse più americana di quella che rigetta il passato a favore delle scoperte del presente: l’influenza emersoniana sulla cultura americana in questo senso è stata decisiva. Secondo Lastra si tratta di una filosofia genuinamente kantiana, in quanto critica e adulta, all’insegna dell’uscita dallo stato di

---

<sup>91</sup> La critica della cultura libresco evoca la platonica condanna della scrittura nei suoi aspetti comunicativi, legislativi e conoscitivi, rispettivamente nel *Fedro*, nel *Politico* e nella *VII Lettera*. Varie le interpretazioni della posizione platonica: dalla rivoluzione antropologica di Havelock alla teoria delle dottrine non scritte della scuola di Tubinga all’equilibrata interpretazione di Mario Vegetti secondo il quale la scrittura di un dialogo anziché di un trattato rende meno dogmatica, più interattiva e dunque educativa la scrittura, che diviene così spunto e indicazione per la ricerca personale. Cfr. E. H. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Roma- Bari, 1995; M. Vegetti, *Nell’ombra di Theuth. Dinamiche della scrittura in Platone*, in *Sapere e scrittura in Grecia*, a cura di M. Detienne, Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 201-227; T. Szlezák, *Platone e la scrittura della filosofia*, Vita e Pensiero, Milano, 1988; G. Cerri, *Platone sociologo della comunicazione*, Il Saggiatore, Milano, 1991.

<sup>92</sup> “La prima delle influenze sulla mente, sia nell’ordine del tempo che come importanza, è quella della natura” (trad. mia). R. W. Emerson, *The American Scholar*, cit., p. 55.

<sup>93</sup> “L’antico precetto, ‘Conosci te stesso’ e il moderno precetto ‘studia la natura’ diventano alla fine una sola massima” (trad. mia). Ivi, p. 56.

<sup>94</sup> “Non mi affrettarei per amore di sistema o esagerazione degli istinti a sottostimare il Libro” (trad. mia). Ivi, p. 59. In *Society and Solitude*, Emerson dedicherà un intero capitolo al valore dei libri. Similmente Platone, grande critico della scrittura, redasse i dialoghi, consapevole che un uso accorto della scrittura può giocare un ruolo decisivo per l’evoluzione della coscienza umana.

<sup>95</sup> “I libri sono la migliore delle cose, se ben usati; se abusati, la peggiore. Qual è il loro uso corretto? Qual è l’unico scopo che tutti i mezzi cercano di ottenere? Essi servono soltanto ad ispirare. Farei meglio a non aver mai visto un libro che a essere distorto dalla sua attrazione completamente fuori dalla mia stessa orbita, e a fare un satellite invece di un sistema. L’unica cosa del mondo che abbia un valore è l’anima attiva” (trad. mia). Ivi, p. 57.

minorità.<sup>96</sup> In *The Over-Soul* il significato del presente diviene più esplicito: “when we have broken our god of tradition, and ceased from our god of rhetoric, then may God fire the heart with is presence”.<sup>97</sup> La presenza del Sacro Fuoco dentro di noi è ostacolata dai falsi dei della tradizione e dell'autorità, del linguaggio da *bookworm*, da *bibliomaniac*, come dice senza mezzi termini in *The American Scholar*. La presenza dell'esperienza è più importante di tanti discorsi, asserisce ripetutamente il filosofo di Concord.

Le analogie tra *Nature* e *The American Scholar* sono senza dubbio notevoli. L'uomo dev'essere un *seer*, un visionario, deve guardare con i propri occhi. Ma ritorniamo a *Nature*. Il riferimento ai “sepolcri dei padri” è stato letto da molti studiosi come un implicito richiamo alla *Bunker Hill Oration* di Daniel Webster, ove l'autore esclama: “we are among the sepulchres of our fathers”.<sup>98</sup> I lessemi *sepulchres, fathers, God, generations* evocano inoltre precisi archetipi biblici, che Emerson colloca temporalmente grazie alla precisazione “our age”.<sup>99</sup> La generazione dei padri, in Emerson e nella Bibbia, è la generazione di coloro che hanno occultato la profondità dell'esistenza, privilegiando l'esterno delle cose, la tradizione, la filologia, la scrittura e lo studio a discapito della vita, dell'intuizione, del sentimento, della natura. I padri hanno seppellito i profeti, lo spirito dell'intuizione, e tocca ai figli redimere sia loro che se stessi. Non si tratta di una mera riflessione teorica, ma di una differenza nella vita, di una differenza energetica che genera alternative opposte. L'intuizione nasce infatti dal contatto con la natura e con i suoi “floods of life”, le quali colmano l'uomo di forze che lo invitano ad agire in modo armonioso rispetto ad essa. La ripetizione statica e piatta della tradizione invece deriva dall'attaccamento alle “dry bones of the past”, a quegli abiti sbiaditi, troppo logori da indossare ancora.<sup>100</sup> Eppure, afferma Emerson,

---

<sup>96</sup> A. Lastra, *Emerson transcendens*, cit., p. 67. Lo studioso riconduce al medesimo alveo kantiano il trascendentalismo e il pragmatismo, Emerson e Peirce, entrambi attenti lettori di Kant. A proposito dell'uscita dallo stato di minorità intellettuale, Kant scrisse la celebre e significativa risposta alla domanda sulla natura dell'Illuminismo: il testo kantiano è oggi disponibile in un'antologia che mostra come tale domanda fosse al centro della riflessioni di parecchi pensatori europei, da Kant a Mendelssohn e Herder. Cfr. N. Merker, a cura di, *Che cos'è l'Illuminismo. Riflessione filosofia e pratica politica*, Editori Riuniti, 2006.

<sup>97</sup> “Abbiamo distrutto il dio della tradizione, e terminato con il dio della retorica, possa dunque Dio infiammare il cuore con la sua presenza” (trad. mia). R. W. Emerson, *The Over-Soul*, in Id., *Essays & Lectures*, cit., p. 398.

<sup>98</sup> “Stiamo in mezzo ai sepolcri dei nostri padri” (trad. mia). La citazione di Webster è stata rintracciata da David Mikics, in *The annotated Emerson*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2012, p. 27. Daniel Webster (1782-1852) fu uno dei più influenti politici del partito Whig nel periodo precedente la guerra di secessione; difese gli interessi armatoriali del New England, nonché l'autorità federale a discapito dei singoli Stati. Come testimoniano dei passaggi dei *Journals* del 1938, Emerson ammirava profondamente Webster e la sua oratoria, al punto da includerlo nella lista delle persone che lo ispiravano, accanto a Carlyle, Swedenborg e Alcott. Tale adorazione ebbe termine nel 1850, quando Webster si schierò a favore del *Compromise* e del *Fugitive Slave Law*, deludendo molte aspettative: si trattava infatti di leggi a favore dei sostenitori dell'economia sudista, filo-schiavista. Il volume XI- *Miscellanies Complete Works* of RWE della Houghton Mifflin contiene uno scritto dedicato alla *Fugitive Slave Law*, ove Emerson si schiera esplicitamente contro lo schiavismo, definendolo “the greatest calamity in the Universe”. Posizioni analoghe assumerà Thoreau, che si interessò in particolare alla figura di John Brown. Cfr. S. McGuire Worley, *Emerson, Thoreau and the Role of the Cultural Critic*, Albany, 2001.

<sup>99</sup> I passi evocati da Emerson appartengono al *Vangelo secondo Luca*, 11, 47-48: “Guai a voi, che costruite i sepolcri dei profeti, e i vostri padri li hanno uccisi. Così voi date testimonianza e approvazione alle opere dei vostri padri: essi li uccisero e voi costruite loro i sepolcri”; mentre nel *Vangelo di Matteo*, 23, 27-32: “Guai a voi, scribi e farisei ipocriti, che rassomigliate a sepolcri imbiancati: essi all'esterno son belli a vedersi, ma dentro sono pieni di ossa di morti e di ogni putridume. Così anche voi apparite giusti all'esterno davanti agli uomini, ma dentro siete pieni d'ipocrisia e d'iniquità. Guai a voi, scribi e farisei ipocriti, che innalzate i sepolcri ai profeti e adornate le tombe dei giusti, e dite: Se fossimo vissuti al tempo dei nostri padri, non ci saremmo associati a loro per versare il sangue dei profeti; e così testimoniate, contro voi stessi, di essere figli degli uccisori dei profeti. Ebbene, colmate la misura dei vostri padri!”.

<sup>100</sup> Le *dry bones* richiamano le “ossa aride” nel libro di *Ezechiele*, 37, vv. 2-5. Emerson aveva utilizzato tale termine anche in suo sermone: “it is a spirit that must make these dry bones live, or they are dead” (è uno spirito che deve rendere vive queste ossa rinsecchite, oppure sono morti” (trad. mia). Sermone CXXXIII del 30 ottobre 1831. La

nulla impedisce all'uomo di tornare alla vitalità della natura, e questa forse costituisce una prima risposta a quanti ritengono Emerson l'erede americano del Romanticismo europeo. Egli risolve il problema di molti romantici europei sulla frattura moderna tra uomo e natura in modo originale, poiché non vi è nostalgia o sentimentalismo: anche ai moderni è concesso l'idillio col tutto, anzi forse è addirittura più facile: "there is more wool and flax in the fields. There are new lands, new men, new thoughts".<sup>101</sup> Si tratta dell'idea di una nuova Gerusalemme, di un nuovo Eden, e della speranza che questa possa essere incarnata dall'America. Nei suoi *Journals* egli scrive: "is it not better to live in Revolution than to live in dead times? Are we not little & low out of good nature now, when, if our companions were noble, or the crisis fit for heroes, we should be great also?".<sup>102</sup> È un vero e proprio inno alla libertà americana, ma anche alla libertà che in ogni tempo alberga in ogni uomo. Bisogna vivere nel presente, non nel passato, perché è solo nel presente che può avere luogo l'esperienza, l'intuizione: non ha senso guardare al passato con malinconia, poiché in ogni attimo può irrompere la grandezza.<sup>103</sup>

### 3.1.5. Faccia a faccia con la Natura: specchio, visione, enigma

Pare il caso di soffermarsi sul *face to face* che connota la relazione con Dio e la Natura auspicata da Emerson, in quanto contribuisce a spiegare quanto è emerso sinora. Il *face to face* rende ancora più palese quanto i sepolcri dei padri si erano limitati a suggerire: lo sfondo biblico dell'argomentare emersoniano. Soltanto Giacobbe ha visto Dio "faccia a faccia", poiché neppure Mosé ha potuto vederlo direttamente;<sup>104</sup> normalmente infatti nessuno può "vedere il suo volto".<sup>105</sup> La *Guida dei Perplexi* di Mosé Maimonide spiegava già in età medievale che la locuzione faccia a faccia è equivoca a cagione della sua metaforicità. Nel caso di Mosé, il faccia a faccia viene usato per indicare un rapporto privo di intermediari, come quando si dice "vieni, vediamoci faccia a faccia" (2 Re, 14, 8). Citando il *Deuteronomio* (5, 4) Maimonide evince che esiste anche un altro significato di tale locuzione, poiché quando si dice che Dio parla agli uomini faccia a faccia non s'intende che essi vedono una forma, ma che odono una voce.<sup>106</sup> Il faccia a faccia sembrerebbe avere più livelli: quello di Mosé in cui Dio si svela senza mediazioni, come si fa con un compagno, come dice esplicitamente il racconto dell'*Esodo*, e quello del popolo, in cui Dio lascia udire la sua voce. La differenza forse dipende anche dall'intento di chi si accosta a Dio, e dal modo di guardare. Il passaggio da un senso all'altro, dalla vista all'udito, è significativo: la visione viene

---

singolare metafora degli abiti è un omaggio al *Sartor Resartus* di Carlyle, secondo il quale l'intero universo è "la veste temporale dell'Eterno [...] Tutto ciò che esiste nel dominio del Sensibile, tutto ciò che rappresenta lo Spirito allo Spirito, è propriamente un Abito, un Vestito completo, indossato, per un certo tempo, per essere indi subito smesso" (T. Carlyle, *Sartor Resartus*, ediz. it. a cura di R. Assunto, Novecento, Palermo, 1985, p. 100).

<sup>101</sup> "Ci sono più lana e più lino nei campi. Ci sono nuove terre, nuovi uomini e pensieri nuovi". R. W. Emerson, *Nature* (1836), p. 7 (trad. it.: p. 19).

<sup>102</sup> "Non è forse meglio vivere nella Rivoluzione che in tempi morti? Non siamo piccoli e infimi, fuori dalla buona natura adesso, quando invece, se i nostri compagni fossero nobili, o la crisi creasse eroi, dovremmo essere anche noi grandi?" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Journals and Miscellaneous Notebooks*, Harvard, 1965, vol. VII, p. 64.

<sup>103</sup> C. Lasch, in un passaggio di *Il Paradiso in Terra*, opera critica nei confronti dell'idea di progresso e che dunque non può essere accusata di essere apologia del presente o del futuro, scrive che la nostalgia per il passato è pericolosa; egli la definisce "abdicazione della memoria", citando anche *Nature* di Emerson a sostegno della sua tesi. V. C. Lasch, *Il paradiso in terra*, cit., p. 75 ssg. Secondo Lasch la nostalgia come sostituto della memoria fa leva sulle emozioni, contribuendo alla manipolazione ideologica. In generale l'idea di Eden, tipica del pensiero americano, non va perciò intesa come ritorno di un passato mitico, ma come apertura al momento presente, come nuova creazione.

<sup>104</sup> Cfr. *Genesi*, 32, 31; *Esodo*, 33, 19-23.

<sup>105</sup> Cfr. *Esodo* 33, 20-23; *Giovanni* 1, 18; *1 Timoteo* 6:16; gli esempi si potrebbero moltiplicare.

<sup>106</sup> Mosé Maimonide fu un filosofo ebreo del Medioevo che contribuì a diffondere l'aristotelismo come mezzo di comprensione dei testi sacri; la sua *Guida dei perplexi* fu un'opera epocale e molto diffusa che, nonostante le debite differenze, può essere considerato spinoziano nel tentativo di compiere un'esegesi biblica alla luce del discorso razionale. L'edizione italiana della *Guida dei perplexi* è a cura di Mario Zonta, Utet, Torino, 2005.

sostituita dalla voce, perché probabilmente per chi non sa guardare è meglio ascoltare. La problematica più scottante diviene allora la comprensione della corretta visione. La questione è certamente molto complessa, ed Emerson, studioso di teologia e per un certo periodo pastore unitariano, dovette certamente avere ben presente l'eco semantica del *face to face*.

Nel Nuovo Testamento la prospettiva cambia e nella *Prima Lettera ai Corinzi* si trova un versetto molto interessante per quanto concerne il paragone con Emerson: "quand'ero bambino, parlavo da bambino, pensavo da bambino, ragionavo da bambino. Ma, divenuto uomo, ciò che era da bambino l'ho abbandonato. Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo a faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto".<sup>107</sup> La prima grande differenza col Vecchio Testamento è che la visione faccia a faccia non è più riservata a pochi eletti, ma potenzialmente è disponibile per tutti, poiché il discorso è generale, non è rivolto a profeti o santi, ma all'uomo in quanto tale, purché sappia divenire adulto. Nella *Prima Lettera ai Corinzi*, la maturità dell'intelligenza umana consiste nella perfezione della conoscenza, che avrà luogo quando l'uomo vedrà la verità faccia a faccia, *facie ad faciem*, e non più in uno specchio, in modo confuso, *in aenigmate*, come avviene quando l'umanità vive nel suo stato infantile. Sfogliando le pagine della patristica e in generale della riflessione cristiana, l'idea dello specchio ricorre frequentemente, dalla *Vita di San Francesco* di Tommaso da Celano all'*Itinerario nella Mente di Dio* di Bonaventura da Bagnoregio all'*Imitazione di Cristo* di Tommaso da Kempis. L'immagine dello specchio è altrettanto diffusa anche nella letteratura e nel pensiero filosofico: essa è infatti altamente evocativa, poiché richiama le dimensioni epistemologiche ed estetiche legate alla visione, al riflesso, al velo, al nesso tra realtà e illusione. La stessa etimologia mostra come la speculazione sia legata alla dimensione del rispecchiamento, poiché lo *speculus* era lo specchio mediante il quale gli uomini osservavano le stelle nel cielo. Anche il *flux* emanativo, preminente in Emerson, per Plotino nasce come conseguenza dell'auto-rispecchiamento dell'Uno, che si sdoppia in soggetto e oggetto. Lo specchio offuscato allude invece a una coscienza sporca,<sup>108</sup> agitata, da purificare: quel che conta dunque, in Plotino, è l'orientamento dello specchio e della sua faccia, rivolta verso l'interno o verso l'esterno.<sup>109</sup> L'anima d'altra parte ha una natura anfibia, che le consente di vivere a metà tra mondo intellegibile e mondo sensibile. Lo specchio è dunque un'immagine potente, che allude alla riflessione, alla mente, alla conoscenza ma anche alla rifrazione, al doppio, all'illusione, alla possibilità di perdersi, come Narciso, nell'immagine o nella copia della realtà.<sup>110</sup> Quanto accomuna, nel bene e nel male, le varie funzioni dello specchio è la duplicità di conoscente e conosciuto, duplicità tendente all'identità tanto più l'immagine nello specchio corrisponde alla realtà di chi si riflette. Nella storia del pensiero lo specchio è così divenuto il simbolo dell'errore gnoseologico e dell'inganno, della maschera, dell'ombra, ma anche l'immagine del divino capace di ricondurre alla sacralità dell'origine, o lo strumento che aiuta a perfezionarsi: nella dinamica amorosa del *Fedro* di Platone, l'innamorato, ebbro d'amore, "nell'amante vede se stesso come in uno specchio".<sup>111</sup> In questo passaggio del *Fedro* l'immagine dello specchio si salda a quella,

---

<sup>107</sup> *Prima Lettera ai Corinzi*, 13, 11-12. *Come in uno specchio* è il titolo di un film del 1961 di Ingmar Bergman, tratto dal versetto paolino.

<sup>108</sup> Plotino, *Enneadi*, I, 6, 2-5.

<sup>109</sup> Ibidem, VI, 7, 10.

<sup>110</sup> Sull'importanza dell'immagine dello specchio nella storia della filosofia v. A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Bollati Boringhieri, 2008.

<sup>111</sup> Platone, *Fedro*, 255d. E' interessante notare il parallelo con l'*Alcibiade primo*, ove la conoscenza viene intesa come rispecchiamento della propria anima nell'anima di un altro, ma soprattutto nella sua parte più divina, che funziona come uno specchio chiaro e luminoso: cfr. Platone, *Alcibiade primo*, 133b-c. A tale immagine attingerà copiosamente Marsilio Ficino (v. *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*, SE editore, 2003) e probabilmente è anche all'origine delle enigmatiche metafore visive dei Fedeli d'Amore, cui appartennero Dante e i poeti del dolce Stil Novo che

centrale in Emerson, dell'occhio o pupilla, all'interno della più vasta simbologia del vedere. Le altalenanti interpretazioni dello specchio seguono quelle dell'*eidolon*, e più in generale dell'immagine, che rappresenta il prodotto dello specchiamento.<sup>112</sup> Giorgio Colli ha scritto sulla tematica dello specchio delle parole illuminanti e suggestive: "lo specchio è simbolo dell'illusione, perché quello che vediamo nello specchio non esiste nella realtà, è soltanto un riflesso. Ma lo specchio è anche simbolo della conoscenza, perché guardandomi nello specchio io mi conosco. E lo è pure in un senso più raffinato perché tutto il conoscere è portare il mondo dentro uno specchio, ridurlo ad un riflesso che io possiedo [...] E ora ecco la folgorazione dell'immagine orfica: Dioniso si guarda allo specchio e vede il mondo! Il tema dell'inganno e della conoscenza sono congiunti, ma soltanto così vengono risolti. Il dio è attratto dallo specchio, da questo giocattolo dove si mostrano immagini sconosciute e variopinte. La visione lo inchioda ignaro del pericolo: non sa di contemplare se stesso. Eppure quello che vede è il riflesso di un dio, il modo in cui un dio si esprime nell'apparenza".<sup>113</sup> Sullo specchio di Dioniso e della sapienza orfica, Proclo, riprendendo Plotino, scrive: "perciò dicono che Efesto fece uno specchio per Dioniso e che il Dio, guardandovi dentro e contemplando la propria immagine (eidolon), si gettò a creare tutta la pluralità [...]; anticamente lo specchio è stato tramandato dai teologi come simbolo dell'adeguatezza alla perfezione intuitiva dell'universo".<sup>114</sup> Lo specchio, in questo contesto, è strumento della creazione, poiché spiega in che modo ha operato il divino Demiurgo: d'altra parte si tratta del commentario alla cosmogenesi del *Timeo*. Ed è proprio nel *Timeo* che Platone svela il carattere immaginale, al limite tra simbolo e icona, della Natura, frutto del primigenio rispecchiamento delle essenze superiori, così come il tempo, immagine mobile dell'eternità.<sup>115</sup> Come il velo, come la *māyā* degli Indiani, lo specchio è il modo in cui le essenze invisibili prendono forma e diventano visibili. Significativamente Raimon Panikkar, seguendo un'indicazione di M. Eckart, scrive: "la stessa realtà è un mito coperto da veli e la vera rivelazione non consiste nel togliere bensì nel riconoscere i veli come tali".<sup>116</sup> Per Cacciari la duplicità dello specchio, che riflette illusione e conoscenza allo stesso tempo, è "enigma".<sup>117</sup> E l'enigma per antonomasia è quello della Sfinge, figura cara alla speculazione emersoniana.<sup>118</sup> *The Sphinx* è il titolo di una tra le più criptiche poesie di Emerson,

---

coniarono tale appellativo, ma anche Ibn Arabi, Rumi e Sohravardi, poeti e mistici iraniani della stessa epoca: cfr. Luigi Valli, *Il linguaggio segreto di Dante e dei "Fedeli d'Amore"*, Luni Editrice, Milano, 1994; Henry Corbin, *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, Laterza, Roma-Bari, 2005. Risulta molto interessante l'attenzione che Emerson riservò sia a Dante, sulla scia del circolo Dante di Longfellow, sia ai poeti persiani, al punto da cimentarsi, con ottimi risultati, nella traduzione delle rispettive opere poetiche. Sull'importanza della ricezione di Dante per la cultura americana cfr. T. Pisanti, *Dantismo americano e altri saggi*, Loffredo, 1979.

<sup>112</sup> Cfr. a tal proposito l'interessante *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone* di Ernst Cassirer, Raffaello Cortina Editore, 2009.

<sup>113</sup> G. Colli, *La sapienza greca*, vol. I, Milano, 1977, p. 42. La figura di Dioniso, dagli inni orfici a Nietzsche, rappresenta il simbolo della nascita del molteplice e della rottura del *principium individuationis*, in un movimento duplice: quello che conduce dall'Unità alla varietà dell'esistente tramite il rispecchiamento, e quello di segno opposto che dall'individuo limitato e chiuso in se stesso porta alla rottura dei limiti illusori della *māyā* mediante l'ebbrezza dionisiaca, e dunque dalla molteplicità all'Unità del tutto.

<sup>114</sup> Proclo, *Commento al Timeo di Platone*, 33b, in G. Colli, *La sapienza greca*, cit., p. 251.

<sup>115</sup> Cfr. M. Caleo, *Il mondo nello specchio del Timeo*, Carocci, 2006.

<sup>116</sup> R. Panikkar, *Mito, simbolo, culto*, Jacabook, Milano, 2008, tomo I, p. 2.

<sup>117</sup> Cfr. M. Cacciari, *Lo specchio di Platone*, in "Metaphorein", vol. 2, 1988, p. 14.

<sup>118</sup> Emerson era molto interessato alla sapienza egizia: fu un lettore attento de *I Misteri degli Egiziani* di Giamblico. Nel 1861, in *Some Good Books*, una delle ultime conferenze, affermò: "I expected a revival in the churches to be caused by the reading of Iamblicus [...] he was posterior to Plato in time only, non in in genius" ("Mi aspettavo che una rinascita nelle chiese fosse causata dalla lettura di Giamblico [...] egli fu posteriore a Platone soltanto cronologicamente, non nel genio" trad. mia). R. W. Emerson, *The Later Lectures of Ralph Waldo Emerson: 1843-1871*, vol. 2, University of Georgia Press, Athens, 2001, p. 234. In *Man the Reformer* viene inoltre riportato un consiglio che deriva dai Misteri

pubblicata su *The Dial* nel 1841, ma anche il titolo di una dissertazione sulla scienza di Francis Bacon, che Emerson indubbiamente conosceva.<sup>119</sup> Laura Dassow Walls ha ipotizzato che la poesia di Emerson costituisca una velata risposta alla posizione baconiana.<sup>120</sup> Emerson nel 1859 spiegherà il significato della propria poesia: “I have often been asked the meaning of the ‘Sphinx.’ It is this,—The perception of identity unites all things and explains one by another, and the most rare and strange is equally facile as the most common. But if the mind live only in particulars, and see only differences (wanting the power to see the whole—all in each), then the world addresses to this mind a question it cannot answer, and each new fact tears it in pieces, and it is vanquished by the distracting variety”.<sup>121</sup> L’enigma della sfinge corrisponde a una precisa modalità dello sguardo, quello che vede soltanto le differenze tra le cose e non il filo rosso che le unisce: dal punto di vista della separazione, il mondo costituisce un enigma per la mente, e ne costituisce al contempo il rispecchiamento, poiché riflette le sue condizioni di comprensione. C’è dunque una corrispondenza tra specchio e mondo, tra il vedente e la visione. Essi sono lo stesso, ma a livelli diversi, come nelle volute della spirale. In greco, come in latino, i termini riferiti allo specchio (*esoptron*, dalla radice *-opt*), all’immagine e all’idea riconducono tutti alla medesima radice, quella della visione.<sup>122</sup> La differenza, come insegna la lezione della sfinge, è la prospettiva. Dal punto di vista della percezione dell’Unità il collegamento tra le cose appare semplice e comune, e i più grandi misteri diventano indovinelli per bambini. Se la vista si lascia attrarre dalla *distracting variety*, invece si vedranno soltanto differenze; per chi non sa cogliere il disegno dello Spirito nella Natura, lo specchio del mondo appare come un enigma insolubile, un geroglifico indecifrabile. Nella letteratura americana lo specchio è sempre stato uno dei simboli più importanti, sin dalle origini, come mostrano le ricerche di Tommaso Pisanti, sin dal formarsi delle prime colonie puritane nel New England, e assume di conseguenza un ruolo notevole nell’elaborazione dell’abusato cliché del sogno americano, col quale Emerson evidentemente ebbe modo di confrontarsi.<sup>123</sup>

Emerson utilizza il termine *mirror* in un saggio molto importante per la problematica estetica, *The Poet*: “the rich poets, as Homer, Chaucer, Shakespeare, and Raphael, have obviously no limits to their works, except the limits of their lifetime, and resemble a mirror carried through the street, ready to render an image of every created thing”.<sup>124</sup> In questo passo lo specchio non sembra avere un valore negativo, ma esprime l’idea di ricchezza che appartiene ai grandi poeti, al bardo invaso dal *flux* che, dotato del medesimo potere della natura, crea con la stessa facilità.<sup>125</sup>

---

Egiziani: cfr. R. W. Emerson, *Man the Reformer*, in Id. *Essays & Lectures*, cit., p. 142. Sul rapporto Emerson-Giamblico cfr. D. Kokas, *Emerson’s Debt to Iamblichus*, Hofstra University, 1981.

<sup>119</sup> Cfr. Cfr. J. Russell Roberts, *Emerson’s Debt to the Seventeenth Century*, cit.

<sup>120</sup> L. Dassow Walls, *Emerson’s Life in Science*, cit., p. 28.

<sup>121</sup> “Spesso mi è stato chiesto il significato della ‘Sfinge’. È questo: la percezione dell’identità unisce tutte le cose e le spiega vicendevolmente, e la più rara e strana è semplice come la più comune. Ma se il mondo vive nei particolari e vede soltanto le differenze (desiderando il potere per vedere l’intero, tutto in ogni cosa) allora il mondo rivolge alla sua mente una domanda cui non si può rispondere, e ogni nuovo fatto lo manda in frantumi, ed è distrutto da una distraente varietà” (trad. mia).

<sup>122</sup> Anche nella cultura indiana si riscontra un fenomeno analogo: i *darśana*, dalla radice sanscrita *drś*, vedere, sono i sistemi filosofici o punti di vista del pensiero indiano. Le teorie filosofiche sono delle prospettive, delle visioni.

<sup>123</sup> T. Pisanti, *Lo specchio e il ragno. Letteratura americana delle origini*, Guida Editori, Napoli, 1977.

<sup>124</sup> “I grandi poeti, come Omero, Chaucer, Shakespeare, e Raffaello, ovviamente non hanno limiti per le loro opere, se non i limiti temporali della loro vita, e somigliano a uno specchio portato lungo la via, pronto a dare un’immagine di ogni cosa creata” (trad. mia) R. W. Emerson, *The Poet*, in Id., *Essays & Lectures*, cit., p. 467.

<sup>125</sup> Nonostante l’immagine usata sia abbastanza simile a un passo della *Repubblica* di Platone, non vi è traccia in Emerson della negatività dello specchio: cfr. *Repubblica*, X, 596c-e: “questo medesimo operaio non solo è capace di fare ogni sorta di mobili, ma anche tutti i prodotti della terra, e crea tutti gli esseri viventi e per di più se stesso; e poi crea terra, cielo, dèi e tutto il mondo celeste e sotterraneo dell’Ade. Tu parli, rispose, di un sofista ben meraviglioso -



Parlando di Shakespeare, il poeta per eccellenza, ritratto tra i *Representative Men*, Emerson scrive: "things were mirrored in his poetry without loss or blur: he could paint the fine with precision, the great with compass, the tragic and the comic indifferently and without any distortion or favor".<sup>126</sup> In *The Divinity School Address*, il saggio che seminò la discordia con gli unitariani e che gli causò l'allontanamento da Harvard: "I look for the new Teacher, that shall follow so far those shining laws, that he shall see them come full circle; shall see their rounding complete grace; shall see the world to be the mirror of the soul".<sup>127</sup> In *The Sovereignty of Ethics*: "man is always throwing his praise or blame on events, and does not see that he only is real, and the world his mirror and echo".<sup>128</sup> Pare dunque che lo specchio abbia delle connotazioni positive per Emerson: negli ultimi due esempi viene ribadito che il mondo è uno specchio. Di cosa? "of the soul", dell'anima. Tale accostamento, pur evocando l'idea di immagine intesa come copia, non pare tuttavia oggetto di riprovazione, ma si limita a indicare la vera realtà, quella dell'interiorità dell'uomo, che si specchia nel mondo esteriore. L'idea del mondo, o della natura, come specchio dell'anima è molto interessante, poiché Emerson la riprende anche altrove con intenti differenti, quando mette in dubbio l'esistenza reale della natura, o quando afferma che i toni malinconici che la natura sembra assumere in realtà sono delle proiezioni dell'anima umana. Vi è soltanto un caso in cui il termine *mirror* acquisisce una sfumatura ambigua, che sembra sconfinare nel biasimo, ovvero quando subentra la *exaggeration*: "it is curious that a face magnified in a concave mirror loses its expression".<sup>129</sup> Gli specchi concavi, come quelli convessi, a differenza degli specchi piani alterano l'immagine: si tratta di specchi che volutamente intendono deformare la realtà. Un aneddoto interessante compare nel saggio appena citato, *The Comic*, in cui Emerson esplica la propria teoria sull'umorismo. Egli riporta un racconto persiano in cui Tamerlano, non molto avvenente, specchiandosi durante il momento della rasatura, cominciò a piangere. Tuttavia anche il suo barbiere cominciò a piangere, con maggior enfasi. Allora il sovrano, quando si riprese, ne chiese la ragione, e il barbiere rispose che se lui, specchiandosi soltanto una volta, era scoppiato a piangere per la sua bruttezza, a maggior ragione doveva piangere chi lo vedeva ogni giorno. A questa risposta, il sovrano reagì con ilarità, a tal punto che non poteva smettere di ridere. La risata acquista un valore particolare, se si considera l'etimologia del termine *mirror*: attraverso il francese *mirer*, esso dipende direttamente dal latino *mirari*, che include l'idea della meraviglia, dello stupore, ma anche del riso e del sorriso; infatti gli etimologisti collegano alla medesima radice la particella *-smi*, da cui deriva l'inglese *smile*. Il riso evoca la dimensione dionisiaca

---

Non ci credi? replicai. Dimmi: pensi che un simile artigiano non ci sia affatto? O credi che un autore di tutto questo possa in certo modo esistere e in certo modo no? Non t'accorgi che anche tu stesso saresti capace di fare tutte queste cose, almeno in un certo modo? - E qual è, chiese, questo modo? - Un modo non difficile, risposi, anzi attuabile in maniere diverse e rapide, rapidissime addirittura. Basta che tu voglia prendere uno specchio e farlo girare da ogni lato. Rapidamente farai il sole e gli astri celesti, rapidamente la terra e poi te stesso e gli altri esseri viventi, i mobili, le piante e tutti gli oggetti che si dicevano or ora. - Sì, rispose, oggetti apparenti, ma senza effettiva realtà".

<sup>126</sup> "Le cose venivano specchiate nella sua poesia senza perdita o macchia: egli poteva dipingere il bello con precisione, il grande con il compasso, il tragico e il comico indifferentemente e senza alcuna distorsione o favore" (trad. mia). R. W. Emerson, *Representative men*, in Id., *Essays & Lectures*, cit., p. 723.

<sup>127</sup> "Io cerco un nuovo maestro, che seguirà fino a questo punto quelle leggi luminose, che le vedrà divenire un cerchio pieno; vedrà la loro completa grazia; vedrà che il mondo è lo specchio dell'anima" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Divinity School Address*, in Id., *Essays & Lectures*, cit., p. 92.

<sup>128</sup> "L'uomo getta sempre la sua lode o il suo biasimo sugli eventi, e non vede che soltanto lui è reale, che il mondo è il suo specchio e la sua eco" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Sovereignty of Ethics*, in *Lectures and Biographical Sketches*, in *Emerson's Complete Works*, Houghton Mifflin, Boston, vol. X., p. 185.

<sup>129</sup> "È curioso che un viso ingrandito in uno specchio concavo perda la sua espressione" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Comic*, in *Letters and Social Aims*, cit., p. 165.

dell'ebbrezza, e richiama il sileno di cui parla Alcibiade alla fine del *Simposio*. Etimologicamente riso e splendore sono affini: *geloion* e *aglaia* hanno la medesima radice.<sup>130</sup>

Ma specchio in inglese è anche *looking glass*: esso è, letteralmente, un vetro per vedere.<sup>131</sup> In Emerson il termine non ricorre con la stessa frequenza di *mirror*, se non come riferimento allo specchio inteso come oggetto. In *Eloquence*, saggio che descrive l'oratore ideale, l'uomo che non conosce *the looking glass* non conosce nemmeno il critico, perché non si guarda alle spalle e non si lascia scalfire dal profluvio di giudizi del passato, ma si abbandona ai flussi della natura e dell'ispirazione.<sup>132</sup> Anche in *Inspiration*, a proposito del flusso poetico che invade l'uomo che si metta a scrivere una lettera ad un amico, scrive: "the wealth of the mind in this respect of seeing is like that of a looking-glass, which is never tired or worn by any multitude of objects which it reflects. You may carry it all round the world, it is ready and perfect as ever for new millions".<sup>133</sup>

Nel VI capitolo di *The Conduct of Life*,<sup>134</sup> *Behavior*, troviamo questi versi:

Graceful women, chosen men  
Dazzle every mortal:  
Their sweet and lofty countenance  
His enchanting food;  
He need not go to them, their forms  
Beset his solitude.  
He looketh seldom in their face,  
His eyes explore the ground,  
The green grass is a looking-glass  
Whereon their traits are found.<sup>135</sup>

---

<sup>130</sup> I simboli che causano il riso, secondo la lettura neoplatonica e dionisiana, come l'immagine silenica di Socrate nel *Simposio*, o i componimenti poetici che non rappresentano in modo armonioso la divinità, debbono in realtà essere decifrati: rappresentano dunque la via iniziatica, superando la via educativa che consiste in simboli chiari e non contraddittori. Cfr S. Bonfiglioli, *Agalma*, cit.

<sup>131</sup> Nella letteratura britannica spicca *Through the Looking-Glass and what Alice Found There*, seguito del celeberrimo *Alice in Wonderland*; tali opere furono scritte da Lewis Carroll, pseudonimo di Charles Lutwidge Dodgson, scrittore, fotografo e matematico. Nel suo romanzo, che avvince non solo i bambini ma i logici di ogni tempo, lo specchio, che nasconde una realtà parallela, separata da quella comune soltanto da un vetro sottile, si svela, alla fine della narrazione, come la metafora di un sogno. L'intera storia, vissuta dentro a uno specchio, è infatti il sogno del Re Rosso, compresa Alice. In questo modo l'autore esplica la propria convinzione che la vita sia un sogno, come diceva Calderón de la Barca, e tale sogno è rappresentato dallo specchio. Emerson scriverà, a proposito della frenetica vita degli uomini: "life itself is a bubble and skepticism, and a sleep within a sleep" ("La vita stessa è una bolla, e scetticismo, e un sogno dentro a un sogno" (trad. mia) *Experience*, in *Essays*, cit., p. 251); "there are as many pillows of illusion as flakes in a snow-storm. We wake from one dream into another dream" ("ci sono tanti cuscini d'illusione quanti sono i fiocchi di una tempesta di neve. Ci svegliamo da un sogno in un altro sogno" (trad. mia), *Illusions, Conduct of Life*, in *The Prose Works of R. W. E.*, cit., p. 485). Allo stesso modo nel film *Matrix* lo specchio è la via d'accesso verso la Realtà per chi sceglie di risvegliarsi dal sonno della coscienza, indotto delle macchine che dominano l'uomo.

<sup>132</sup> R. W. Emerson, *Eloquence*, in *Letters and Social Aims*, cit., p. 112.

<sup>133</sup> "La ricchezza della mente in questo senso del vedere è come quella dello specchio, che non è mai stanca o consumata dalla grande varietà di oggetti che riflette. Puoi trasportarlo in tutto il mondo, esso sarà pronto e perfetto anche per milioni di volte" (trad. mia). R. W. Emerson, *Inspiration*, in *Letters and Social Aims*, cit., p. 267.

<sup>134</sup> Quest'opera fu estremamente influente su Nietzsche, che la lesse per la prima volta a 17 anni. Scritta da Emerson in età matura, nel 1860, la raccolta *The Conduct of Life* è stata annoverata tra i capisaldi della cultura americana: Harold Bloom l'ha definita "a crucial last work for Americans", l'ultima opera cruciale per gli Americani. (*The sage of Concord*, in "The Guardian", London, 05/24/2003).

<sup>135</sup> "Le graziose donne, gli uomini scelti/ abbagliano ogni mortale:/ il loro dolce e nobile volto /il suo incantevole cibo;/ non ha bisogno di andare da loro, le loro forme /assillano la sua solitudine./Egli guarda raramente il loro,/ i suoi occhi esplorano la terra,/l'erba verde è uno specchio/in cui può trovare i loro tratti" (trad. mia). R. W. Emerson, *Behavior, The Conduct of Life*, in *The Prose Works of Ralph Waldo Emerson*, cit., p. 403.

Gli uomini scelti, gli eletti, o meglio i *Representative Men*, sulla falsariga degli eroi di Carlyle, illuminano il comune mortale; in qualche modo essi rappresentano l'epifania di una realtà superiore, filtrano la sua luce in modo tale da renderla accessibile a tutti.<sup>136</sup> La loro forma incarna quella realtà, a tal punto che all'uomo comune basta guardare le loro facce *seldom*, di tanto in tanto, poiché i loro tratti sono scolpiti anche sull'erba verde, come in uno specchio. In antitesi a quanto avveniva in *The Comic*, in cui la visione faccia a faccia e poi nello specchio causava il pianto, qui la visione nello specchio diviene gioia e nutrimento dell'uomo semplice. Per chi non sa guardare, dice la poesia, la visione nello specchio della natura è già qualcosa di straordinario, cui l'anima si abbevera, e che consente di esperire in qualche modo la realtà di cui parla l'immagine nello specchio. Emerson dunque attribuisce un valore positivo all'idea di conoscenza simboleggiata dallo specchio: le occorrenze di *mirror* e *looking-glass* mostrano un apprezzamento notevole del valore euristico dello specchio.<sup>137</sup> Tuttavia, come abbiamo visto in *Nature*, il filosofo pare suggerire che esista un livello ulteriore di conoscenza rispetto a quella vaga e sognante dello specchio, conoscenza indicata dal *face to face*. La locuzione *face to face* introduce, in risonanza con la citata *lettera ai Corinzi*, l'idea di una completezza estetica e conoscitiva: una visione completa corrisponde a una conoscenza integrale, quasi una fusione mistica tra esperienza ed esperito, conoscente e conosciuto, che non è pre-filosofica, ma ultra-filosofica.<sup>138</sup>

Se le occorrenze di *mirror* si sono rivelate interessanti, quelle di *face to face* appaiono estremamente significative, oltre che numerose. Non tutte le occorrenze sono filosoficamente rilevanti, poiché, come ha notato Stanley Cavell, l'uso del linguaggio quotidiano in Emerson è cospicuo; ciò non significa sminuire il quotidiano, poiché in esso, come dice Emerson, si cela il mistero della natura, tuttavia i giochi linguistici più sofisticati e allusivi si trovano in punti ben precisi, in cui Emerson utilizza strumenti filosofici più appropriati. In *Intellect*, ad esempio: "what is the hardest task in the world? To think. I would put myself in the attitude to look in the eye an abstract truth, and I cannot. I blench and withdraw on this side and on that. I seem to know what he meant who said, No man can see God face to face and live".<sup>139</sup> Sembrerebbe che qui Emerson

<sup>136</sup> Sugli eroi di Carlyle: G. Spina, *Introduzione a: Thomas Carlyle, Gli eroi. Il culto degli eroi e l'eroico nella storia*, Milano, 1992.

<sup>137</sup> Il metodo delle occorrenze, nel quale vengono mostrati i passi in cui ricorre un determinato termine, non è un gioco futile o fine a se stesso; nella letteratura emersoniana è sempre stato ritenuto uno strumento significativo della ricerca. Valga come illustre precedente il lavoro di Paul Lauter sui vocaboli *Truth* e *Nature*: cfr. P. Lauter, *Truth and Nature: Emerson's Use of Two Complex Words*, in *ELH*, vol. 27, n. 1, 1960), pp. 66-85. Secondo Lauter, "Emerson uses language, imagery, syntax, devices of statement, even ideas as instruments for inspiring inwardness [...] in composition the What is of no importance compared with the How" ("Emerson utilizza il linguaggio, l'immaginario, la sintassi, i metodi dell'affermazione, persino le idee come strumenti per ispirare consapevolezza [...] nella composizione il Cosa non è importante se comparato col Come", trad. mia, p. 67). Il potere simbolico delle parole supera di gran lunga, per Emerson, la concatenazione logica delle argomentazioni nell'evocare determinate esperienze nella coscienza umana. Dello stesso parere è Stanley Cavell, il quale ha denunciato con fermezza il rifiuto, da parte della filosofia, di approfondire la terminologia emersoniana, aprioristicamente ritenuta superficiale e irrilevante, ma che invece, davanti a una seria ricerca, rivela la sua ricchezza e profondità. Cfr. S. Cavell, *Cities of words*, Belknap Press, 2004.

<sup>138</sup> In Plotino la *unio mystica* non è pre-razionale, ma rappresenta il culmine della ricerca intellettuale, che in quante tale ricomprende e trascende il pensiero stesso. Così scrive T. A. Slezák: "Plotino, ricollegandosi alla descrizione dell'*unio mystica*, divide la δύναμις dello Spirito nella potenza di pensare, o di contemplare, i propri contenuti, e nella potenza di vedere intuitivamente ciò che è al di là", in *Platone e Aristotele nella dottrina del Nous di Plotino*, Vita e Pensiero, Milano, 1997, p. 143.

<sup>139</sup> "Qual'è il compito più difficile al mondo? Pensare. Mi metterei nelle condizioni di guardare negli occhi una verità astratta, e non posso. Mi scoraggio e ritiro da questa parte e da quella. Sembra che io sappia cosa significava chi ha detto, nessun uomo può vedere Dio faccia a faccia e sopravvivere" (trad. mia). R. W. Emerson, *Intellect*, in *Id., Essays*, cit., p. 190.

voglia cedere le armi, rinunciando alla visione di cui aveva parlato in *Nature*. Ma bisogna circostanziare la frase, che vale la pena citare per intero: “we say, I will walk abroad, and the truth will take form and clearness to me. We go forth, but cannot find it. It seems as if we needed only the stillness and composed attitude of the library to seize the thought. But we come in, and are as far from it as at first. Then, in a moment, and unannounced, the truth appears. [...] But the oracle comes, because we had previously laid siege to the shrine. It seems as if the law of the intellect resembled that law of nature by which we now inspire, now expire the breath; by which the heart now draws in, then hurls out the blood, -- the law of undulation. So now you must labor with your brains, and now you must forbear your activity, and see what the great Soul showeth”.<sup>140</sup>

La Visione della *great soul* ha luogo, poiché essa si mostra (*showeth*): è il corrispettivo della biblica visione di Dio faccia a faccia. Ma come si passa dall’uno all’altro stato? La risposta è interessante: seguendo le leggi della natura, poiché le leggi dell’intelletto e dell’ispirazione sono uguali ad essa: la legge della *undulation*. Bisogna conoscere e seguire i ritmi della natura per accedere alla visione. Il fatto che talvolta non si riesca a cogliere il senso della natura è dovuto alla sua inafferrabilità: la natura non può essere posseduta. In *The Method of Nature* viene detto: “the poet must be a rhapsodist: his inspiration a sort of bright casualty: his will in it only the surrender of will to the Universal Power, which will not be seen face to face, but must be received and sympathetically known”.<sup>141</sup> Qui viene negata la visione faccia a faccia: l’ispirazione dell’Universo deve essere ricevuta e conosciuta *sympathetically*. Anche in questo passo viene presupposta la conoscenza del giusto accostamento alla verità o *the Universal Power*. Si tratta allora di comprendere cosa s’intende per visione. In *XXVII Remarks at Organization of Free Religious Association* Emerson scrive: “as soon as every man is apprised of the Divine Presence within his own mind, - is apprised that the perfect law of duty corresponds with the laws of chemistry, of vegetation, of astronomy, as face to face in a glass”.<sup>142</sup> In questo caso la visione *face to face* è accostata all’idea del rispecchiamento come correttezza della visione: si tratta della corrispondenza tra le leggi morali e le leggi naturali. In *The Sovereignty of Ethics*: “the man of this age must be matriculated in the university of sciences and tendencies flowing from all past periods. He must not be one who can be surprised and shipwrecked by every bold or subtle word which malignant and acute men may utter in his hearing, but should be taught all skepticisms and unbeliefs, and made the destroyer of all card-houses and paper walls, and the sifter of all opinions, by being put face to face from his infancy with Reality”.<sup>143</sup> Questa citazione è particolarmente

<sup>140</sup> “Diciamo: andrò all’estero e la verità prenderà forma e chiarezza davanti a me. Andiamo ma non la troviamo. Sembra come se avessimo bisogno soltanto della quiete e della composta attitudine della biblioteca per afferrare il pensiero. Ma ci andiamo, e ne siamo lontani come all’inizio. Poi, in un momento non annunciato, la verità appare. [...] Ma giunge l’oracolo, perché avevamo precedentemente insistito al santuario. Sembra che la legge dell’intelletto assomigli a quella legge della natura mediante la quale ispiriamo ed espiriamo, per cui il cuore trattiene ed espelle il sangue: la legge dell’ondulazione. Perciò adesso devi lavorare con il tuo cervello, e sopportare la tua attività, e vedere cosa ti mostra la grande Anima” (trad. mia). Ibidem.

<sup>141</sup> “Il poeta deve essere un rapsodo: la sua ispirazione una sorta di luminosa casualità; la sua Volontà soltanto la resa della Volontà al Potere Universale, che non verrà visto faccia a faccia, ma che deve essere ricevuto e conosciuto simpateticamente” (trad. mia). R. W. Emerson, *The Method of Nature*, in *Nature, Addresses and Lectures*, cit., p. 204.

<sup>142</sup> “Non appena ogni uomo si rende conto della Divina Presenza dentro la sua stessa mente, viene al corrente che la perfetta legge del dovere corrisponde alle leggi della chimica, della vegetazione, dell’astronomia, come faccia a faccia nel vetro” (trad. mia). R. W. Emerson, *Miscellanies*, in Id. *Complete Works*, vol. XI, cit., p. 383.

<sup>143</sup> “L’uomo di quest’epoca deve essere immatricolato all’università delle scienze e tendenze che fluiscono da tutti i periodi passati. Non può essere uno che si fa sorprendere e naufragare da ogni parola forte o sottile che uomini acuti e maligni possono emettere nelle loro sentenze, ma dovrebbe essergli insegnati tutto lo scetticismo e le miscredenze, reso il distruttore di case e mura di carta, e il crivellatore di tutte le opinioni, con l’essere messo faccia a faccia dalla sua infanzia con la Realtà”. (trad. mia). R. W. Emerson, *The Sovereignty of Ethics*, in *Lectures and Biographical Sketches*, cit., p. 204.

interessante. Come l'oratore di *Eloquence*, l'uomo capace di vedere la Realtà faccia a faccia è colui che non si lascia influenzare dalle critiche, dalla cultura pedantesca dei padri. Il visionario è l'uomo capace di uscire dalla propria infanzia, come diceva la paolina *lettera ai Corinti*, distruggendo le false opinioni a favore di una visione autentica e senza filtri: il visionario è il distruttore degli idoli, come dirà Nietzsche ispirandosi a Emerson. In *Character* il faccia a faccia ha luogo soltanto uscendo dallo stato di minorità intellettuale: "this infant soul must learn to walk alone. At first he is forlorn, home-less; but this rude stripping him of all support drives him inward, and he finds himself unhurt; he finds himself face to face with the majestic Presence".<sup>144</sup> In *Aristocracy* Emerson demarca tre livelli di coscienza umana: "real people dwelling with the real, face to face undaunted : then, far down, people of taste, people dwelling in a relation, or rumor, or influence of good and fair, entertained by it, superficially touched, yet charmed by these shadows: and, far below these, gross and thoughtless, the animal man, billows of chaos, down to the dancing and menial organizations".<sup>145</sup> Il livello più basso è quello dell'animalità; segue il livello di coloro che si lasciano influenzare dalle mode, dal *taste*, dalla *shadow*, l'ombra della realtà; e infine, c'è la coscienza che non viene intaccata dai discorsi, la coscienza di colui che si è confrontato faccia a faccia con il Reale. Tale tripartizione introduce un quesito: Emerson è democratico o aristocratico? Come si è visto, numerosi studi argomentano a favore della democrazia, caposaldo della cultura americana, e non mancano i passaggi emersoniani che ne mostrano la fondatezza. Ma Emerson ha anche scritto di uomini eccezionali, di *representative men*, di uomini geniali ed eroici, ispirato dal culto degli eroi di Carlyle; nel saggio *Power* parla di un *plus-man*, e compone un'orazione dedicata all'aristocrazia.<sup>146</sup> Il dubbio si scioglie chiarendo cosa intenda Emerson con il termine *power*: non si tratta di forza bruta o astuzia machiavellica; il potere è infatti questione di *courage*, *concentration* e soprattutto di una decisione: "the best, if you can; but any is better than none",<sup>147</sup> dice l'uomo di potere. Ogni uomo, a patto di conoscere tali leggi, può diventare un eroe, investendo le sue energie nella direzione della propria grandezza, con costanza e pazienza. "More are made good by exercitation, than by nature",<sup>148</sup> dice Emerson citando Democrito. Ovviamente, si tratta dei veri eroi, e non di coloro che mirano a talenti e successi superficiali. In *Aristocracy* Emerson scrive: "I only point in passing to the order of the universe, which makes a rotation, - not like the coarse policy of the Greeks, tell generals, each commanding one day and then giving place to the next, or like our democratic polities, my turn now, your turn next,- but the constitution of things has

<sup>144</sup> "Quest'anima bambina dovrà imparare a camminare da sola. Dapprima sarà disperata e senza casa; ma questo rude strapparla via da tutti i supporti la guida interiormente, ed essa trova se stessa intatta; si ritrova faccia a faccia con la maestosa Presenza" (trad. mia). W. Emerson, *Character*, in *Lectures and Biographical Sketches*, cit., pp. 118-119.

<sup>145</sup> "Le persone reali dimorano con la realtà, non scoraggiati, faccia a faccia: dopo, più giù, vi sono le persone di gusto, che vivono in una relazione, o rumore, o influenza del bene e del luminoso, nutriti da esso, toccata superficialmente, sebbene toccata da quelle ombre; e sotto costoro, grossolani e senza pensiero, l'uomo-animale, nubi di caos, giù fino alla danzanti e umili organizzazioni" (trad. mia). R. W. Emerson, *Aristocracy*, in *Lectures and Biographical Sketches*, cit., p. 37.

<sup>146</sup> Emerson ha scritto un saggio appositamente dedicato al tema, *Heroism*, incluso nella prima serie degli *Essays*. Sugli eroi cfr. il saggio di Barry Schwartz, *Emerson, Cooley and the American Heroic Vision*, in "Symbolic Interaction", vol. 8, n. 1, pp. 103-120, che oltre a mostrare l'evoluzione del concetto di eroe nella cultura americana, mostra come la tensione tra democrazia ed elitismo nel pensiero emersoniano trovino una sintesi armoniosa nella dottrina dei *Representative Men*. Sullo stesso tema: A. M. Nieddu, *Uomini rappresentativi e valori democratici in Ralph Waldo Emerson*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari", Nuova serie XVI (LIII), 1998, pp. 273-300. Sulla differenza tra meritocrazia e aristocrazia emersoniana: N. Saito, *From Meritocracy to Aristocracy: Towards a Just Society for the 'Great Man'*, in "Journal of Philosophy of Education", vol. 45, n. 1, 2011, pp. 95-109. Dall'espressione *plus-man* deriva probabilmente lo *übermensch* nietzschiano.

<sup>147</sup> "Il meglio, se puoi; ma qualcosa è sempre meglio che niente" (trad. mia). R. W. Emerson, *Power*, in Id. *Essays & Lectures*, cit., p. 983.

<sup>148</sup> "La maggior parte diviene buona per esercizio, più che per natura" (trad. mia). Ivi, p. 984.

distributed a new quality or talent to each mind, and the revolution of things is always bringing the need, now of this, now of that, and is sure to bring home the opportunity to every one".<sup>149</sup> Così Emerson concilia democrazia e aristocrazia. Da un lato, il temperamento e la scelta sono alla base di ogni destino: pur nella diversità delle situazioni, c'è sempre una possibilità di scegliere, ed è questa a determinare l'uscita dal gregge dei paurosi. Tuttavia, d'altro canto, nessuno va disprezzato, ogni ruolo è importante, e a ognuno è stata data dal cielo un'opportunità, che sta soltanto a lui saper cogliere. Con Platone, Emerson sembra dire: "non sarà il demone a scegliere voi, ma sarete voi a scegliere il vostro demone [...] La virtù non ha padrone: secondo che ciascuno la onora o la disprezia, avrà più o meno di lei. La responsabilità è di chi sceglie, il dio non ne ha colpa".<sup>150</sup> Dunque, non si tratta di Fortuna ma di Carattere.<sup>151</sup> Sebbene siano pochi coloro che hanno la determinazione di mettere a frutto il proprio talento, di farlo fiorire, in realtà tutti possiedono dei doni, delle facoltà, delle forze che spesso ignora di avere: "the great difficulty is that men do not think enough of themselves, do not consider what it is that they are sacrificing when they follow in a herd, or when they cater for their establishment. They know not how divine is a Man. I know you say such a man thinks too much of himself. Alas! He is wholly ignorant. He yet wanders in the outer darkness, in the skirts and shadows of himself, and has not seen his inner light. Would it not be a text of a useful discourse to young men, that every man must learn in a different way? How much is lost by imitation?".<sup>152</sup>

In *Nature*, ciò è abbastanza evidente. Il rapporto diretto con la Natura, con Dio, con l'essenza delle cose, è un diritto che spetta ad ogni uomo.

### 3.1.6. Il geroglifico della Natura: Forma e Disegno della Mente

La pretesa emersoniana di instaurare un rapporto originale con Dio e la natura, antepoendolo a quanto ricevuto dalla tradizione e dalla storia, si salda su uno sfondo di kantiana consapevolezza. *Quid iuris?* Cosa legittima la ricerca delle pretese emersoniane, qual è il loro principio di possibilità? La risposta di *Nature* è filosoficamente irreprensibile. Secondo Emerson non c'è domanda umana che sia *unanswerable*. La creazione è così perfetta che qualunque domanda sull'ordine delle cose che possa sorgere nelle nostre menti sarà soddisfatta da quello stesso ordine delle cose su cui ci stiamo interrogando. Nella perfezione della Natura sono presenti le soluzioni a tutti i quesiti che l'uomo è capace di immaginare: kantianamente il mondo della natura presenta le soluzioni alle domande che l'uomo formula dentro se stesso, ma le risposte

<sup>149</sup> "Io indico soltanto di passare all'ordine dell'universo, che compie una rotazione, - non come la ruvida politica dei Greci, secondo la quale ogni generale comandava un giorno e lasciava il posto al successivo, o come le nostre politiche democratiche, il mio turno oggi, il tuo turno il prossimo, - ma la costituzione delle cose ha distribuito una nuova qualità o un talento a ogni mente, e la rivoluzione delle cose sta sempre portando il bisogno, ora di questo ora di quello, ed è sicura di portare a casa l'opportunità per ciascuno" (trad. mia). R. W. Emerson, *Aristocracy*, in *Lectures and Biographical Sketches*, cit., p. 49.

<sup>150</sup> Platone, *Repubblica* 617e. Si tratta del famoso mito di Er, nel X libro, in cui Er è un eroe morto in battaglia che unico tra tutti, non ha bevuto dal fiume Lete, e può così raccontare, una volta ritornato sulla Terra, quanto ha visto sulla reincarnazione delle anime. Un tema analogo viene trattato da Plotino in collegamento ideale con la posizione platonica: cfr. il paragrafo delle *Enneadi* su "Il demone che ci è toccato in sorte", III, 4, 15.

<sup>151</sup> Sulla volontà come mezzo di elevazione estetica e morale, capace di sottrarre l'uomo alla schiavitù della necessità e del fato cfr. B. Zavatta, *Per un'estetica della potenza. Emerson e Nietzsche sul grande stile*, Pesenti, Bergamo, 2006.

<sup>152</sup> "La grande difficoltà è che gli uomini non pensano abbastanza a se stessi, non considerano cos'è quanto stanno sacrificando quando seguono la massa, o quando soddisfano le loro istituzioni. Essi non sanno quant'è divino l'uomo. Io so che voi dite che un simile uomo si stima troppo. Ahimé! Egli è totalmente ignorante. Vaga ancora nell'oscurità esteriore, nelle ombre di se stesso, e non ha visto la sua luce interiore. Non sarebbe il testo di un utile discorso ai giovani, che ogni uomo deve imparare in modo differente? Quanto va perso con l'imitazione?" (trad. mia). R. W. Emerson, *Journals and Miscellaneous Notebooks*, cit., vol. IV, p. 49.

sono già da sempre date, a priori, in quanto fondate metafisicamente. Si tratta cioè di problemi della soggettività trascendentale, su cui si fonda l'oggettività della Natura. Tale impianto metafisico, fondato sull'abolizione della separazione netta tra soggetto e oggetto, spiega chiaramente perché la natura emersoniana sia caratterizzata dal *flux* più che da una realtà ontica di tipo statico.<sup>153</sup> Kantianamente il compito della filosofia sarà quindi quello di interrogare la natura, esplicando le condizioni di possibilità dei suoi fenomeni e delle sue interconnessioni. Ecco in che modo trapela l'eredità kantiana dall'ordito emersoniano: "every man's condition is a solution in hieroglyphic to those inquiries he would put. He acts it as life, before he apprehends it as truth. In like manner, nature is already, in its forms and tendencies, describing its own design".<sup>154</sup> Le risposte sono già date, ogni uomo può trovarle nella sua stessa condizione di vita e nella natura; il problema dunque non è capire se sia possibile avere una risposta, in quanto la formulazione della risposta è già data concretamente nelle cose: si tratta invece di interrogarsi e di comprendere le sue condizioni di possibilità. *Its form and tendencies, its design*: forma e disegno della natura corrispondono, come in uno specchio, a quelle dell'intelletto umano, ed è proprio tale caratteristica a renderne possibile la comprensione: poiché appartengono al soggetto, o meglio alla dinamica soggetto-oggetto. In *History* viene detto: "this human mind wrote history, and this must read it. The Sphinx must solve her own riddle".<sup>155</sup> D'altra parte, come aveva detto in *The American Scholar*, noi troviamo nei pensieri degli altri il nostro stesso pensiero. Analogamente, l'uomo rinviene fuori di sé quanto ha dentro: "the man finds himself expressed in Nature. Yet when he sees this annual reappearance of beautiful forms, the lovely carpet, the lovely tapestry of June, he may well ask himself the special meaning of the hieroglyphic, as well as the sense and scope of the whole—and there is a general sense which the best knowledge of the particular alphabet leaves unexplained".<sup>156</sup> Il geroglifico esprime il mistero dei simboli della natura, così come il senso e lo scopo dell'intero creato. Nel microcosmo è celato il macrocosmo, si potrebbe dire con linguaggio rinascimentale. Ancora una volta, bisogna conoscere lo speciale alfabeto della natura per leggerne il libro, e nonostante ciò parte dei suoi segreti restano celati. Quel che contraddistingue il geroglifico della natura nell'interpretazione emersoniana è il suo carattere

<sup>153</sup> Risulta molto interessante il confronto con l'analoga soluzione kantiana di Erwin Panofsky a proposito dei fenomeni artistici: le opere d'arte, come la natura in Emerson, rappresentano le soluzioni ai problemi che la mente umana va formulando nel corso della sua esperienza estetica. Cfr. E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1999; S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, Aesthetica Preprint-Supplementa, cit. Il parallelo tra Emerson e Panofsky è stato individuato anche da uno studioso di Emerson: "Emerson's argument is similar to Panofsky's: he states that each age has its own understanding, its own perspective through which it views the world" ("L'argomento di Emerson è simile a quello di Panofsky: egli stabilisce che ogni età ha la sua comprensione, la sua prospettiva, attraverso la quale vede il mondo", trad. mia, C. J. Windolph, *Emerson's Non Linear Nature*, University of Missouri Press, 2007, p. 93).

<sup>154</sup> "La condizione di ogni uomo è la soluzione in geroglifico di quelle ricerche che vi ha posto. Egli la agisce come vita, prima di apprenderla come verità. In questo modo, la natura sta già, nelle sue forme e tendenze, descrivendo il suo stesso disegno" (trad. mia). R. W. Emerson, *Nature, Adresses and Lectures*, cit., p.

<sup>155</sup> "Questa mente umana ha scritto la storia, e questa deve leggerla. La Sfinge deve risolvere il suo stesso enigma" (trad. mia). R. W. Emerson, *History*, in *Essays*, cit., p. 7. Sulla sfinge e l'auto-conoscenza cfr. D. L. Smith, *The Sphinx must solve her own riddle: Emerson, Secrecy and the Self-Reflexive Method*, in "Journal of the American Academy of religion", vol. 71, n. 4, 2003, pp. 835-861. Cfr. S. Morris, *The Threshold Poem, Emerson and "The Sphinx"*, in "American Literature", vol. 69, n. 3, 1997, pp. 547-570.

<sup>156</sup> "L'uomo trova se stesso espresso nella Natura. Inoltre quando ammira questa annuale riapparizione di forme meravigliose, questo amabile tappeto, la stupenda tappezzeria di giugno, egli può chiedersi qual sia il significato speciale dello geroglifico, così come il senso e lo scopo del tutto, e c'è un senso generale che la migliore conoscenza dell'alfabeto particolare lascia irrisolta" (trad. mia). R. W. Emerson, *Concord Walks*, in *Natural History of the Intellect*, Houghton, Mifflin and Company, Boston-New York, 1904, p. 179.

simbolico-sacrale, accessibile mediante l'intuizione, che permette di decifrare la molteplicità infinita dei significati racchiusi nel suo alfabeto apparentemente indecifrabile.<sup>157</sup>

“For Nature is only a mirror in which man is reflected colossally. Swedenborg or Behman or Plato tried to decipher this hieroglyphic, and explain what rock, what sand, what wood, what fire signified in regard to man. They may have been right or wrong in any particulars of their interpretation, but it is only our ineradicable belief that the world answers to man that gives any interest in the subject. If we believed that Nature was foreign and unrelated, — some rock on which souls wandering in the Universe were shipwrecked, we should think all exploration of it frivolous waste of time. No, it is bone of our bone, flesh of our flesh, made of us, as we of it. External Nature is only a half. The geology, the astronomy, the anatomy, are all good, but it is all a half, and — enlarge it by astronomy never so far — remains a half. It requires a will as perfectly organized, — requires man”.<sup>158</sup> La Natura è specchio, geroglifico, simbolo: ogni analogia mostra

---

<sup>157</sup> Tale concezione del geroglifico ricorda quella di Athanasius Kircher, ritenuto l'ultimo uomo del Rinascimento per la vastità enciclopedica delle sue conoscenze. Lo studioso, vissuto nel Seicento, individuò correttamente la corrispondenza tra i geroglifici e la lingua copta ma sbagliò completamente l'interpretazione dei geroglifici, da lui ritenuti emblemi sacri. La traduzione corretta dei geroglifici avrebbe avuto luogo pochi anni prima dell'esordio filosofico di Emerson, nel 1821, grazie al genio di Jean François Champollion, che per primo decifrò la stele di Rosetta, senza però mai sconfessarne il significato simbolico-sacrale. Sui geroglifici in A. Kircher cfr. C. Marrone, *I geroglifici fantastici di Athanasius Kircher*, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2002. L'importanza del geroglifico nel periodo Rinascimentale, soprattutto tra i neoplatonici, fu un dato essenziale della temperie culturale dell'epoca: assieme alla riscoperta del mondo greco ebbe luogo quella del mondo orientale, egizio ma anche zoroastriano, caldaico ed ebraico, come mostrano il diffuso interesse per il *Corpus Hermeticum*, gli oracoli caldaici, la Cabala. L'input allo studio dei geroglifici fu dato dalla stampa dell'antico manoscritto di Orapollo. Significativo è il richiamo, nel *Fedro* platonico, del dio egizio Theuth, ritenuto l'inventore non solo dell'alfabeto ma della scrittura *tout court*; Theut tra l'altro viene spesso assimilato a Ermete Trismegisto. Lo stesso Platone, nei suoi scritti, si richiama più volte alla sapienza straniera, non solo agli egiziani ma anche ai traci (nel *Carmide* cita Zalmosside). La dimensione iniziatico-sacrale, il richiamo a una conoscenza nascosta è dunque molto forte in Emerson, il quale in *Nature* lega fortemente la sua visione alla tradizione orfica. Sul tema del geroglifico e dell'enigma nel neoplatonismo rinascimentale come simboli di una conoscenza originaria cfr. il classico e discusso libro di Martin Bernal, *Atena nera. Le radici afroasiatiche della civiltà classica*, Il Saggiatore, Milano, 2011. Al di là del modo, discutibile o meno, in cui utilizza i dati raccolti, lo studioso elenca l'attenzione prestata da Ficino, Pico della Mirandola e vari autori dell'epoca per la cultura dell'Antico Oriente. Tra gli altri, Bernal cita anche Leon Battista Alberti che in una medaglia raffigura un occhio alato esplicitamente egizio. Tuttavia non è difficile mostrare la diffusione del geroglifico come motivo visivo nell'arte europea: dal Pinturicchio agli obelischi sparsi per le città, alle medaglie del Pisanello, all'ampia casistica riprodotta da Francesco Colonna nell'*Hypnerotomachia Poliphili* e riutilizzata nella grottesche del chiostro di San Giustina a Padova, dall'*Elefante della Minerva* di Gian Lorenzo Bernini ad altri motivi orientalizzanti in varie chiese e chiostri. Il duplice richiamo al mondo antico dei neoplatonici rinascimentali, interessati alla grecità classica e ai simboli sapienziali dell'Oriente, passerà, anche grazie ad Emerson, nella cultura letteraria e visuale del Nuovo Continente. Cfr. gli studi di Frances Yates sull'argomento: *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Bari 1969; *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, introduzione di Eugenio Garin, Laterza, Roma-Bari 1988; M. Calvesi, *Il mito dell'Egitto nel Rinascimento. Pinturicchio, Piero di Cosimo, Giorgione, Francesco Colonna*, serie “Art Dossier”, n. 24, 1988; G. Savarese, *La cultura a Roma tra Umanesimo ed Ermetismo (1480-1540)*, Anzio, 1993; R. Watkins, *L.B. Alberti Emblem, the Winged Eye, and His Name Leo*, in “Mitteilungen der Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, IX, 1960, pp. 256 sgg; E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, 1985. Per l'influenza del geroglifico sul movimento iconografico italiano: C. Marrone, *Dizionari figurativi del secolo XVI: 'lessici' di emblemi e 'lessici' geroglifici*, in “Cuadernos de Filología Italiana”, vol. 19, 2012, pp. 213-230.

<sup>158</sup> “Poiché la Natura è soltanto uno specchio nel quale l'uomo si riflette colossalmente. Swedenborg o Behman o Platone provarono a decifrare tale geroglifico, e spiegare cosa significassero rispetto all'uomo la roccia, la sabbia, il bosco, il fuoco. Essi possono essersi sbagliati o meno nei particolari delle loro spiegazioni, ma è solo la nostra inestirpabile credenza che il mondo risponda all'uomo che dà interesse a un soggetto. Se credessimo che la Natura fosse straniera e separata, — delle rocce su cui delle anime vaganti nell'universo sono naufragate, noi penseremmo alle esplorazioni come a una frivola perdita di tempo. No, è ossa delle nostre ossa, carne della nostra carne, fatta di noi, come noi di lei. La Natura esteriore è soltanto una metà. La geologia, l'astronomia, l'anatomia, sono tutte buone scienze, ma sono tutte a metà, e — per quanto allargate all'infinito dall'astrologia — rimangono una metà. Essa



l'affinità, la somiglianza, la fratellanza tra uomo e natura.<sup>159</sup> Il fascino della natura consta nella sua duplicità: apparentemente estranea, distante, separata eppure intimamente collegata all'uomo, a tal punto da richiederlo, di aver bisogno di lui, come si evince dall'ultima parte della citazione precedente, come se in qualche modo anche la Natura, privata dell'uomo, ne risultasse dimidiata. In Emerson tale enigma richiama esplicitamente la dimensione costruttiva dell'intelletto umano, quel che vi è a priori nella conoscenza; a priori che in quanto tale proviene dal *design*, dal movimento e dalla composizione delle facoltà umane. La peculiarità dei termini utilizzati, geroglifico, enigma, sfinge, richiama lo stupore, la meraviglia, quelle sensazioni che da Platone e Aristotele hanno animato la ricerca filosofica. D'altra parte essi si richiamano anche alla dimensione della conoscenza sapienziale, che sfida l'intelligenza umana. Il mistero dunque non può essere ingabbiato nelle griglie del razionalismo e della logica. Si profila pian piano la centralità dell'esperienza estetica, l'unica che consente all'uomo di ritrovare se stesso senza imbrigliarlo nelle sterili secche del mentalismo.

Il termine geroglifico viene utilizzato in una celeberrima poesia di Walt Whitman, l'autore di *Leaves of Grass*, il vate americano:

A child said What is the grass? fetching it to me with full hands;  
How could I answer the child? I do not know what it is any more than he.  
[...]  
Or I guess the grass is itself a child, the produced babe of the vegetation.  
Or I guess it is a uniform hieroglyphic.<sup>160</sup>

Non stupisce che Emerson abbia ritenuto Whitman l'incarnazione del suo ideale poetico, considerato che riprende alcune delle sue immagini più significative: il geroglifico, ma anche l'erba e l'infanzia che compaiono nei momenti cruciali di *Nature*. Come ha scritto Goethe durante il suo viaggio in Italia: "noi parliamo fin troppo. Dovremmo parlare meno e disegnare di più. A me personalmente piacerebbe rinunciare del tutto al discorso e, come la Natura Organica, comunicare tutto ciò che ho da dire in schizzi. Quell'albero di fico, questo piccolo serpente, il bozzolo sul davanzale della finestra che aspetta tranquillo il suo futuro, tutti questi sono firme importanti. Una persona capace di decifrarne con esattezza il significato sarebbe presto capace di fare a meno della parola scritta e parlata. Più ci penso, e più trovo che c'è qualcosa di futile, di mediocre, perfino (sarei tentato di dire) di sdolcinato nel discorso. Per contrasto, come trasporta la gravità della Natura e il suo silenzio, quando si rimane a faccia a faccia con lei, con raccoglimento, davanti a una rupe scoscesa o nella desolazione degli antichi colli".<sup>161</sup> Anche per Goethe il faccia a faccia con l'enigma della natura è decisivo, ed è caratterizzato dal silenzio e dal raccoglimento.

In greco antico la Sfinge può essere spiegata con il collegamento al verbo σφίγγω, che significa strangolare, come fece la Sfinge del mito mettendo alle strette Edipo. L'enigma dunque ci mette alle strette. La natura è la "great apparition", la grande epifania che non aspetta altro, nella

---

richiede una volontà perfettamente organizzata, richiede l'uomo" (trad. mia). R. W. Emerson, *Country life*, in *Natural History of the Intellect*, cit., pp. 165-166.

<sup>159</sup> Anche nel *Cratilo* di Platone le immagini dello specchio e della sfinge vengono associate; un interessante articolo di M. L. Gatti approfondisce il significato di tale accostamento: *Lo specchio e la Sfinge. L'"espeditente" ("mechané") che "fa avanzare molto" nell'indagine sui nomi, senza "cercare troppo l'esattezza", in "Cratilo", 414 B - 415 A, e nella strategia comunicativa del "Cratilo" di Platone*, in "Rivista di filosofia neoscolastica", 2002, pp. 3-44. La studiosa mostra come il filosofo giochi con il linguaggio e la sua etimologia al fine di mostrare inaudite connessioni tra le parole e le cose.

<sup>160</sup> "Un bambino disse: Che cos'è l'erba? Portandomene a piene mani/ come potevo rispondere al bambino? Io non so cosa sia più di quanto lo sappia lui. [...] O congetturo che l'erba sia essa stessa un bambino, un neonato del mondo vegetale/ o congetturo che sia un uniforme geroglifico". W. Whitman, *Foglie d'erba* (con testo a fronte), Mondadori, Milano, 1991, pp. 43-45.

<sup>161</sup> Tale passaggio viene citato da A. Huxley in *Le porte della percezione*, Mondadori, Milano, 1958, p. 58.

sua pace, che la domanda dell'uomo per rivelarsi; domanda che è già risolta ancor prima di essere posta, ma che non può esprimersi senza la volontà intelligente di un uomo che ponga la domanda. Lo svelarsi della natura nella sua apparenza sensibile è veramente paragonabile ad una mirabile visione, considerate le caratteristiche di questa *apparition*: essa infatti *shines*, è calma, emana pace, svelando una divina indifferenza quasi montaliana.<sup>162</sup> Questa grande apparizione è il fenomeno di un noumeno, che deve svelare il mistero del suo funzionamento e della sua esistenza, mistero che l'uomo vive quotidianamente, ma in modo inconsapevole.<sup>163</sup>

### 3.1.7. La domanda più grande: lo scopo della Natura

Vi è dunque una grande domanda, un grande interrogativo, un enigma che, sebbene sia già risolto nell'interiorità dell'uomo, preme per manifestarsi, e che la natura ci esorta a risolvere per ampliare la nostra consapevolezza. Emerson si chiede quale sia tale domanda suprema: "Let us inquire, to what end is nature?" Qual è lo scopo della natura? Heideggerianamente potremmo interpretare così tale domanda: perché c'è qualcosa anziché nulla, a quale fine? Come per Goethe, in Emerson il presupposto è che la natura abbia uno scopo. Non si tratta di una natura che funziona come una macchina, di un corpo inanimato, come vorrebbero le scienze naturali. Emerson, per quanto interessato alle scienze naturali, le considera il frammento di una visione ben più alta della natura, per una duplice ragione. Da un lato la natura intesa come regno vegetale e animale non è un meccanismo ma un organismo, il che rende peculiare l'interesse per le scienze di Emerson; dall'altra la natura va ben oltre la natura come regno vegetale e animale.

Ma procediamo con ordine. Il senso della domanda sul fine orienta già la ricerca. Si tratta di capire non il fine di una natura considerata in sé, che prescinde dall'umanità, ma quale sia lo scopo della natura in relazione all'uomo che la percepisce. Tutte le scienze hanno sempre cercato di rispondere a questa domanda, dalla teologia alla fisica, ma secondo Emerson il disaccordo che regna tra gli studiosi, e che getta discredito sulle discipline speculative, è segno della distanza dalla verità.<sup>164</sup> Nonostante ciò, un retto giudizio comprende che "the most abstract truth is the most practical".<sup>165</sup> Questa affermazione ha suscitato i più ampi dibattiti, molti dei quali intesi a comprendere l'influenza del trascendentalismo sul pragmatismo. In qualche modo l'astrattezza della verità di Emerson ricorda l'hegeliana inversione di concreto e astratto: soltanto ciò che ricomprende ed "explains all phenomena" può ambire alla verità, poiché vero è solo l'intero, l'Universale. Dunque solo la teoria più astratta e generale è veramente concreta/pratica, mentre il frammento, la parte isolata dal tutto, la descrizione parziale del vero, tipica delle concrete

---

<sup>162</sup> In Emerson è tuttavia assente la considerazione della divina indifferenza con una nota ironica o amara, tipica di Montale e anche di molti passaggi leopardiani, la cui filosofia è stata talvolta accostata all'emersonismo; in realtà la concezione della Natura-matrigna è del tutto aliena dalla prospettiva emersoniana.

<sup>163</sup> Bisogna tenere nella debita considerazione l'idea di fenomeno sottesa al pensiero emersoniano, sicuramente distante dalle prospettive hobbesiane e lockiane, esplicitamente contestate dai trascendentalisti, che consideravano l'apparenza del sensibile l'unico oggetto e l'unica fonte possibile della conoscenza umana. Il sensibile a una dimensione, parafrasando Marcuse, ha come inevitabile conseguenza la riduzione della conoscenza all'analisi dei processi psicologici che conducono alla formazione della credenza. In Kant, che riecheggia in questo passo emersoniano, la direzione è ben diversa, laddove vengono messe in gioco le componenti a priori della conoscenza.

<sup>164</sup> "Pertanto", continuai, "l'errore attuale che ha attirato il discredito sulla filosofia è dovuto al fatto che, come abbiamo detto prima, non se ne occupano persone degne: non dovevano accostarsi ad essa figli bastardi, ma legittimi". Platone, *Repubblica*, libro VII, 535c.

<sup>165</sup> "La verità più astratta è proprio la più pratica" R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 7 (trad. it.: p. 20). Rudolf Steiner scriverà una frase straordinariamente simile: "the results of Supersensible Knowledge, when properly employed in life, prove to be not unpractical, but, rather, practical in the highest sense", ("i risultati della Conoscenza Soprasensibile, quando correttamente applicati alla vita, si rivelano non poco pratici, ma piuttosto pratici nel senso più alto"), in *Knowledge of the Higher Worlds and Its Attainment*, SteinerBooks, 1946, p. viii.

spiegazioni del materialismo, le quali prendono in esame soltanto il dato immediato, è in realtà astratta, priva di collegamento con la realtà, fugace come un'ombra. La teoria più astratta che, come si vedrà, è quella spirituale, per quanto possa sembrare eterea e impalpabile, distaccata dalla concretezza della vita, al contrario è, asserisce Emerson, la più concreta, poiché solo quella teoria spiegherà l'inspiegabile e riunirà sotto di sé l'intero universo dei "phenomena". Pare opportuno ribadire che lo strumento di tale verità non può che essere la *Reason*, l'unica facoltà capace di cogliere la totalità, e non l'*Understanding*, strutturalmente inadeguato a superare il suo livello di comprensione parziale. Si tratta chiaramente di un superamento delle basi kantiane su cui è impostato il discorso: emerge così l'influenza platonico-romantica e orientale.

A questo punto sorge un altro importante interrogativo. Emerson vuole comprendere la verità sui fini della Natura. Sin qui si è compreso che tale verità sarà di natura astratta e contemporaneamente veramente pratica, poiché generalissima e al contempo in grado di spiegare tutti i fenomeni, anche quelli ritenuti inspiegabili: "as language, sleep, madness, dreams, beasts, sex".<sup>166</sup> Per giungere a tale teoria Emerson svilupperà un'argomentazione a spirale che, riflettendo sui fini della natura, amplierà il raggio della conversazione, come in cerchi concentrici, elevando man mano il tono del discorso, portandolo dalle osservazioni e spiegazioni più "concrete", specifiche e determinate, a quelle più "astratte", generali e dunque universali. Tale andamento ricorda molto da vicino le progressive estensioni del dominio dell'Amore nel *Simposio* platonico, ove si passa dall'amore per i bei corpi alla Bellezza suprema. La dinamica erotica del *Simposio* ha lo stesso andamento della spirale ascendente di *Nature*, ma non solo, presenta anche la medesima modalità: l'unità che nasce dalla polarità maschio/femmina, mancanza/ricchezza, ignoranza/conoscenza non equivale alla somma delle componenti, ma esige un innalzamento ad un livello superiore. Così, anche soltanto a livello fisico, frutto dell'eros non è meramente l'unione della coppia ma la riproduzione, la generazione, e lo stesso meccanismo ha luogo nei livelli che seguono.<sup>167</sup> Di conseguenza la spirale emersoniana supera sempre se stessa, il prodotto oltrepassa l'atto della produzione ponendosi come espressione di un'ottava superiore. In questa prospettiva il discorso filosofico diviene poesia: il saggio *Nature* termina infatti con la testimonianza del poeta orfico. L'antica contesa, *palaiá diáforá*, tra filosofia e poesia, viene trascesa e ricomposta alla luce di una superiore unità. In Emerson, di tale contesa vi è soltanto l'ombra: poiché filosofia e poesia si identificano: "the true philosopher and the true poet are one, and a beauty, which is truth, and a truth, which is beauty, is the aim of both. Is not the charm of one of Plato's or Aristotle's definitions, strictly like that of the Antigone of Sophocles?".<sup>168</sup> Poesia e filosofia condividono infatti la medesima origine nello spirito, e perseguono entrambe un solo scopo, il raggiungimento della

<sup>166</sup> "Come il linguaggio, il sonno, la pazzia, i sogni, le bestie, il sesso". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 7 (trad. it.: p. 20).

<sup>167</sup> Il discorso sull'Unità è significativo e va compreso alla luce della distinzione tra l'intero come composizione e l'intero come forma vivente; la medesima differenza distingue, nel *Teeteto* *τὸ πᾶν* da *τὸ ὅλον*, rendendo inefficace la terza definizione di conoscenza come opinione vera con ragione: cfr. *Teeteto* 203a1-208b10. L'Unità, neoplatonicamente, è più che composizione di parti e non è attingibile dalla ragione, anche quando siano presenti argomentazioni corrette e veritiere. Cavell nelle sue ricerche ha sottolineato il fatto che i giudizi estetici non possano essere forzati a una conclusione dalla presenza di ragioni fondate; sulla falsariga kantiana, il bello piace universalmente e necessariamente ma senza concetto, e quindi non c'è argomentazione che tenga, sebbene questa possa mantenere una sua utilità. In Goethe e Coleridge delle analoghe osservazioni sono alla base della distinzione tra *fancy* e *imagination*: la prima allude alla mera composizione, la seconda alla possibilità creativa dell'immaginazione. Sulla ricezione emersoniana di tale distinzione cfr. S. Šoštarić, *Coleridge and Emerson: A Complex Affinity*, 2003, pp. 291-306.

<sup>168</sup> "Il vero filosofo e il vero poeta sono la stessa cosa cosicché la bellezza, che è verità, e la verità, che è bellezza, sono lo scopo di entrambi. Il fascino di una definizione di Aristotele o di Platone non è esattamente identico a quello dell'Antigone di Sofocle?". R. W. Emerson, *Nature* (1836) cit., p. 36 (trad. it.: pp. 56-57).

bellezza-verità: "it is, in both cases, that a spiritual life has been imparted to nature; that the solid seeming block of matter has been pervaded and dissolved by a thought; that this feeble human being has penetrated the vast masses of nature with an informing soul, and recognised itself in their harmony, that is, seized their law".<sup>169</sup>

Se la ricerca emersoniana intende risolvere l'antico dilemma della filosofia sui fini della natura, essa dovrà chiarire preliminarmente cosa intenda con il vocabolo natura. Questo termine, nella storia della filosofia, è stato soventemente usato in maniera equivoca. Emerson tuttavia ne è consapevole e chiarisce la dimensione filosofica entro cui si muove la sua ricerca. Filosoficamente parlando, "the universe is composed of Nature and the Soul".<sup>170</sup> La differenza tra *Nature* e *Soul* è abbastanza semplice secondo la spiegazione emersoniana: Natura è tutto ciò che è separato da noi, tutto ciò che è "not me". Applicando tale definizione in maniera rigorosa ne scaturisce che *not me* è tutto ciò che non è *soul*: "both nature and art, all other men and my own body, must be ranked under this name".<sup>171</sup> Nel linguaggio volgare la natura è composta da tutto ciò che non è umano, il che rappresenta un errore grossolano perché anche gli uomini sono parte della natura. Tradizionalmente il confine tra arte e natura invece è proprio questo: con natura ci si riferisce alle essenze non modificate dall'uomo, mentre quando si parla di arte si allude, con una vaga reminiscenza aristotelica, all'intervento della volontà umana sulle essenze naturali, col fine di migliorare queste ultime. Nel corso della sua indagine Emerson alterna indistintamente le due accezioni del termine natura, quella filosofica e quella del linguaggio comune, ritenendo che ciò non costituisca un problema per la comprensione, poiché egli ritiene che le operazioni dell'uomo, a cospetto della grandezza del mondo, siano irrilevanti e dunque non è determinante specificare che ci si riferisce ad esse.<sup>172</sup> Se ne potrebbe dedurre che egli privilegia l'accezione filosofica del termine; in ogni caso il contesto chiarisce quando si utilizza l'accezione comune del termine. Queste brevi ma dense osservazioni sul significato di natura, che chiudono l'introduzione e lasciano spazio alla spirale argomentativa del saggio, chiariscono la posizione filosofica presupposta da Emerson. Se l'universo è composto da *nature* e *soul*, e la natura è *not-me*, si può ben concludere che *soul* e *me* si identificano. L'uomo è caratterizzato in maniera essenziale dall'anima, o meglio l'uomo è l'anima, se perfino il suo corpo rientra nel dominio della natura. Secoli di osservazioni e ricerche filosofiche sostanziano tali stringate osservazioni: dall'*Alcibiade Primo* di Platone, in cui l'uomo viene definito come potenza che comanda il corpo, ovvero come anima, al *fallor enim sum* di Agostino; dall'uomo volante di Avicenna al cogito cartesiano e alle meditazioni husserliane, per citare alcuni tra gli esempi più noti. Se gli altri non mi appartengono e perfino il mio stesso corpo mi è estraneo, allora soltanto quel che resta per sottrazione, dopo aver esercitato il dubbio iperbolico e l'*epoché*, che mettono tra parentesi l'esistenza del mondo come esterno e indipendente, può essere considerato saldo e inamovibile, punto d'Archimede su cui

---

<sup>169</sup> "In entrambi i casi una vita spiritale è stata trasmessa alla natura, il blocco apparentemente solido della materia è stato pervaso e dissolto da un pensiero, il debole essere umano ha penetrato le vaste masse della natura con un'anima capace di informarle e si è riconosciuto nella loro armonia, ha colto, cioè, la loro legge". Ibidem.

<sup>170</sup> "L'Universo si compone di Natura e di Anima". R. W. Emerson, *Nature* (1836) cit., p. 8 (trad. it.: p. 20).

<sup>171</sup> "Sia la natura che l'arte, come pure tutti gli altri uomini e perfino il mio stesso corpo, debbono essere classificati sotto questo nome". Ibidem.

<sup>172</sup> L'irrilevanza dei manufatti umani, l'impatto dell'artificiale sull'uomo e la sua differenza rispetto al naturale vanno contestualizzati: Emerson infatti si sta riferendo all'influenza della natura sulla mente, nel senso di potere evocativo della dimensione di senso originaria dell'esistenza umana, dimensione che soltanto la natura racchiude dentro di sé, essendo più vicina alla fonte da cui proviene sia l'uomo che la natura. L'artificiale invece, essendo mediato dall'uomo, costituisce una *imitatio*, un ulteriore allontanamento dall'origine. Emerson è consapevole dell'alienazione causata dal mondo artificiale, ma non è questo a cui si allude in tale frangente; allo stesso modo lo status dell'arte non è necessariamente imitativo nel senso classico del termine, come si vedrà mediante l'analisi della poesia orfica in Emerson.

appoggiarsi per sollevare il mondo. Nel capitolo di *Nature* intitolato *Idealism* Emerson spiega chiaramente che la ricerca dell'incondizionato è capitale per la filosofia: "the problem of philosophy, according to Plato, is, for all that exists conditionally, to find a ground unconditioned and absolute".<sup>173</sup> Alla luce di tali affermazioni, parrebbe smentita l'ipotesi di Cornel West sull'emersoniana eversione della filosofia europea intesa come epistemologia o ricerca del fondamento. In un certo senso West ha radicalmente frainteso la direzione della ricerca trascendentalista, poiché nel trascendentalismo la ricerca dell'incondizionato si pone come dato centrale. D'altro canto la modalità di tale ricerca è peculiare e originale, e si distanzia con nettezza da ogni modello epistemologico o razionalistico; in qualche modo sembra autorizzare le interpretazioni che la intendono come un radicale stravolgimento della modalità filosofica più utilizzata in Europa: lo strumento del trascendentalismo non è infatti la dialettica o la logica, ma l'intuizione estetica, in cui l'intuizione sensibile diviene simbolo dell'intuizione intellettuale.

Le soluzioni alla ricerca del fondamento, che Emerson trova nell'interiorità dell'uomo, tuttavia soltanto in parte si connotano come originali, poiché si collocano sulla falsariga di una notevole tradizione filosofica. Né d'altra parte Emerson intende l'originalità come una novità assoluta: come ha scritto in *The Transcendentalist*, il trascendentalismo è "the very oldest of thoughts cast into the mould of these new times [...] what is popularly called Transcendentalism among us, is Idealism".<sup>174</sup> La decisa propensione per l'idealismo tuttavia non approda al dualismo cartesiano, al fideismo o allo scetticismo: il mondo per Emerson è altrettanto reale dell'anima, ma va visto in una prospettiva unitaria, poiché, originariamente, anche il mondo è anima. Il dualismo dunque viene superato in una visione più alta. Su quanto concerne l'esistenza degli altri, il filosofo afferma che lo spirito, il quale alberga allo stesso tempo in tutte le anime, fornisce loro un senso comune che consente di intendersi e riconoscersi; simili affermazioni ricordano in qualche modo le osservazioni kantiane e husserliane sull'intersoggettività. Tuttavia la prospettiva emersoniana, radicata nella prospettiva poc'anzi definita platonico-romantica, con marcate influenze orientali, supera di gran lunga le conclusioni dell'io penso kantiano e della fenomenologia husserliana, poiché ciò che unisce tutti gli uomini unifica infine anche l'uomo e la natura. L'influenza dell'idealismo tedesco è evidente: la kantiana libertà della Terza Critica in Emerson è sconfinata anche in ambito teoretico e metafisico. L'assonanza maggiore è con i più romantici degli idealisti, ovvero Fichte e Schelling. Un tacito riferimento al *das Nicht-Ich* di Fichte è infatti implicito nella definizione filosofica di Natura come *not-me*.<sup>175</sup> La base filosofica per la comprensione dell'Universo, in Emerson e in Fichte è posta nel primato della coscienza, *the soul*, la cui intuizione viene intesa come il punto di partenza non solo di tutte le scienze, ma anche di ogni conoscenza possibile. Tale intuizione in Emerson consente di cogliere nella Natura lo stesso spirito che anima l'umano, e si configura essenzialmente come estetica, capace di attingere, mediante l'arte e la natura, all'unità dell'assoluto nelle sue molteplici manifestazioni.<sup>176</sup> In Fichte l'autocoscienza è il primo dei principi della Dottrina della scienza: l'io pone se stesso, cui segue il secondo momento in cui l'io pone il non-io; tale non-io è appunto la natura. Il passaggio dall'io al non-io è frutto

<sup>173</sup> "Il problema della filosofia, secondo Platone, è di trovare, per tutto ciò che esiste in modo condizionato, un terreno incondizionato e assoluto". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 36 (trad. it.: p. 56).

<sup>174</sup> "Il più vecchio dei pensieri gettato nella forma di questi tempi nuovi [...] quello che volgarmente è noto come Trascendentalismo, è Idealismo" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Transcendentalist*, in Id., *Essays & Lectures*, cit., p. 193.

<sup>175</sup> Emerson arrivò a Fichte per via indiretta: avrebbe letto solo nel 1863 *The Popular Works*, una traduzione inglese delle più celebri opere del tedesco; fino ad allora, egli si avvale del saggio di Thomas Carlyle su Novalis e del *Sartor Resartus*, ma anche delle citazioni di Victor Cousin, che lesse abbondantemente: cfr. V. Cousin, *Introduction to the History of Philosophy*, Boston, 1832.

<sup>176</sup> Appare evidente l'assonanza dell'emersonismo con la filosofia della natura di Schelling. Sul rapporto tra i due filosofi cfr. R. Weliek, *Emerson and German Philosophy*, in "The New England Quarterly", vol. 16, n. 1, 1943, pp. 41-62; K. Kasegawa, *Emerson and Schelling*, Aoyama Gakuin University, 1961.

dell'immaginazione produttiva. Anche in Emerson dall'Unità originaria deriva il dualismo di *Soul* e *Nature*, ma l'immaginazione ha, diversamente che in Fichte, il compito di riunire i due poli, rendendo consapevole l'anima della sua proiezione nella natura. L'io empirico può così rendersi conto che ciò che gli appare come diverso da sé in realtà affonda le radici nel suo stesso spirito animatore. L'accusa di soggettivismo mossa a Fichte, nel paragone con Emerson, pare dunque una trappola del suo stesso linguaggio, poiché l'io che origina il non io e l'io empirico non sono differenti ontologicamente, ma soltanto epistemologicamente; entrambi infatti appartengono all'Anima suprema o spirito, in Emerson definita come *the Over-soul*. Quel che muta tra Spirito e io empirico è lo stato di coscienza, la prospettiva. Emerson non deriva le sue idee dai tedeschi, dai greci o dagli orientali, poiché aspirando a una relazione originaria con l'universo, egli sviluppa autonomamente le proprie idee; nei pensieri altrui trova piuttosto una conferma ulteriore alle proprie intuizioni oppure un'ispirazione per la ricerca.

Gertrude R. Hughes ha sottolineato come la definizione di natura come *not me* collochi Emerson sul solco della teologia negativa di Dionigi Areopagita. La studiosa osserva: "when Emerson defines nature, nature is a negative, and when he defines spirit, spirit is. By this fiat, Emerson announces in each case what is to be axiomatic and what derived".<sup>177</sup> Giuseppe Nori ha individuato nell'anelito alla conoscenza della *soul* un forte legame con la *philosophy of clothes* di Carlyle, alla quale soggiace la domanda fondamentale della filosofia: "who am I; what is this Me?", ovvero: "chi sono io; cos'è questo Me?". Tale domanda per Nori conduce l'uomo a ricercare il senso mediante l'esplorazione esteriore e infine mediante la ricerca interiore: "this so solid-seeming World, after all, were but an air-image, our Me the only reality: and Nature, with its thousand-fold production and destruction, but the reflex of our own inward Force, the phantasy of our Dream".<sup>178</sup> In Carlyle, come già nel *Faust* di Goethe, la natura è l'immagine vivente della Divinità, *living garment of God*, veste di Dio in Emerson, di cui lo Spirito si è rivestito per manifestarsi ed educare gli uomini.<sup>179</sup> Il mondo è un'immagine olografica, riflesso della Forza interiore, più che una realtà granitica; la Natura è caratterizzata da perenne produzione e distruzione, dal *flux*; si tratta di un grande sogno, di una fantasia proiettata dalla mente superiore, dalla *Over-soul*, e quindi il *me* costituisce la sola realtà. Per comprendere il mistero del grande sogno della Natura, bisognerà tornare alla domanda iniziale, quella sul fine della Natura. Ancora una volta, perché c'è la Natura, a che scopo la mente suprema ha proiettato, come su una scena cosmica, il mondo esterno? Per il senso comune la contraddizione suscitata dalla definizione filosofica della natura è enorme. Tuttavia è proprio la contraddizione, l'antinomia tra anima e corpo, uomo e natura a rappresentare per l'uomo, come ogni grande sfida, il motore della ricerca filosofica del senso. Dall'anima che cerca se stessa e la trova nel confronto con la diversità della natura sorge la profonda soddisfazione di cui parla A. Huxley: "l'esperienza di questa diversità fu espressa in termini di arte, di religione o di scienza. Quali furono gli equivalenti medievali di

<sup>177</sup> "Quando Emerson definisce la natura, la natura è negativa, mentre quando definisce lo spirito, lo spirito è. Con quest'ordine, Emerson annuncia in ogni caso ciò che dev'essere assiomatico e ciò che è derivato" (trad. mia). G. R. Hughes, *Emerson's demanding optimism*, cit., p. 155.

<sup>178</sup> "Questo mondo così solido apparentemente, dopo tutto, era soltanto un'immagine aerea, il nostro Me è l'unica realtà: e la Natura, con la sua produzione e distruzione a migliaia, non è altro che il riflesso della nostra stessa Forza interiore, la fantasia del nostro sogno" (trad. mia). G. Nori, *The Messiah of Nature: Transatlantic Idealism and the Early Emerson*, in "College Hill Review", vol. 5, 2010, reperibile online: <http://www.collegehillreview.com/005/0051001.html>

<sup>179</sup> Nel *Faust* così Goethe fa parlare lo Spirito: "nei flutti della vita, nell'impeto dell'azione ondeggio in su, in giù, aleggio in qua, in là! Nascita e tenebre, un eterno mare, un rinnovantesi agire, un'ardente vita: così mi affatico al rombante telaio del tempo e tesso la vivente veste della divinità (der Gottheit lebendiges Kleid)"; J. W. Goethe, *Faust*, Feltrinelli, Milano, 2004<sup>11</sup>, vol. I, pp. 27-29. Cfr. T. Pisanti, *La veste di Dio. La natura da Emerson a Frost*, Edisud, Salerno, 1990.

Constable e dell'ecologia, della contemplazione del volo degli uccelli e di Eleusi, del microscopio e dei riti di Dioniso e dello Haiku giapponese? Essi vanno ricercati, suppongo, nelle orge dei saturnali a un estremo della scala, e nell'esperienza mistica all'altro estremo. Baldorie, primi di maggio, carnevali, questi permettevano l'esperienza diretta della diversità animale che sta a base dell'identità personale e sociale. L'infusa contemplazione rivela la diversità ancora più diversa del divino non-io. E in un punto tra i due estremi erano le esperienze dei visionari e le arti fonti di visione, per mezzo delle quali si cercava di riafferrare e ricreare quelle esperienze [...] e nonostante la storia naturale [...] i nostri antenati rimasero relativamente sani. E ottennero ciò con la periodica evasione dalla soffocante prigionia della loro filosofia presuntuosamente razionalistica, della loro scienza antropomorfa, della loro religione [...] nei mondi non verbali, diversi dall'umano, abitati dai loro istinti, dalla fauna visionaria degli antipodi della mente e, al di là eppure entro tutto il resto, dallo Spirito Onnipresente".<sup>180</sup> Come in Huxley, in Emerson l'evasione dal razionalismo è la via per la comprensione del senso, e l'esperienza estetica costituisce il tramite privilegiato per l'attingimento dello Spirito Onnipresente, la *Over-soul*.

### 3.1.8. L'io e la Natura: la visione del poeta come via unitiva col Sé

La differenza posta da Emerson tra io e Natura come non-io chiarisce il senso di molti passi e spiega l'immagine che apre il primo dei paragrafi del saggio, intitolato anch'esso *Nature*. Tale paragrafo descrive i sentimenti dell'uomo davanti al firmamento, in muta e rapita ammirazione. Tale immagine sintetizza icasticamente l'idea filosofica del rapporto con la natura. Emerson ribadisce che l'uomo deve confrontarsi con il non-io, porsi in uno stato di solitudine reale per stare davvero con se stesso, lasciando la società, isolandosi dalla lettura e dalla scrittura. Come dirà Gadamer nel Novecento, anche la lettura ci pone in dialogo con l'umano e dunque non è vera solitudine.<sup>181</sup> Il tema dell'isolamento dalla società, della contrapposizione società-natura, che utilizza l'accezione comune di natura di Emerson, non è tipicamente americano: Rousseau, ad esempio, lo aveva proposto nei suoi Discorsi con grande convinzione.<sup>182</sup> Ma Emerson lo utilizza in maniera differente, scevra da contrapposizioni polemiche.

La Natura in quanto non-io è inaccessibile e meravigliosa, come le stelle del firmamento, messaggere di una bellezza divina, verso cui spontaneamente sorge la naturale riverenza umana, accentuata dalla loro incolmabile distanza. Al pari delle stelle, tutti gli oggetti naturali suscitano, nella mente aperta alla loro influenza, un'impressione di grandezza; appare così il sentimento del sublime: la natura, dice Emerson, "never wears a mean appearance".<sup>183</sup> Col riferimento al cielo stellato Emerson si pone in continuità con la sensibilità degli antichi Greci, presso i quali le stelle che punteggiano la nera notte ne rivelavano la divina grandiosità: l'osservazione del cielo e l'interpretazione razionale dei fenomeni celesti connota la filosofia greca sin dal suo nascere, da Anassimandro, Anassagora e i pitagorici, fino alle teorie magistrali di Platone e Aristotele. Sulla falsariga dei greci la filosofia successiva, pur conciliando all'iniziale stupore uno studio rigoroso del cielo, non riesce a mitigarne il mistero, come confesserà Immanuel Kant: "due cose riempiono

<sup>180</sup> A. Huxley, *Le porte della percezione*, cit., pp. 100-101.

<sup>181</sup> Secondo Gadamer lo scritto nella lettura è vocale come la lingua parlata, è un "tessuto" fatto di singoli fili che esprimono rapporti di senso. Cfr. H. G. Gadamer, *Filosofia e letteratura*, in Id., *Lettura, scrittura e partecipazione*, Transeuropa, Massa, 2007, pp. 25-45; Id., *Ermeneutica sulla traccia*, in Id., *Verità e metodo 2*, Integrazioni, Bompiani, Milano, 1995. Evidentemente la scrittura e la lettura mantengono dunque l'uomo in uno stato di dialogo costante con l'uomo stesso, e non possono essere accostate all'idea di solitudine.

<sup>182</sup> Cfr. J. J. Rousseau, *Discorso sull'origine della disuguaglianza; Contratto sociale*, Bompiani, Milano, 2012.

<sup>183</sup> "Non indossa mai un'apparenza mediocre". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 9 (trad. it.: p. 22).

l'animo di ammirazione e venerazione sempre nuova e crescente, quanto più spesso e più a lungo la riflessione si occupa di esse: il cielo stellato sopra di me, la legge morale in me".<sup>184</sup>

In tempi recenti, l'attenzione filosofica che in *Nature* Emerson riserva agli astri risplendenti è stata lo spunto per un racconto di Isaac Asimov, uno dei padri della *science-fiction: Nightfall*.<sup>185</sup> L'oscurità della notte, serena e promettente in Emerson, viene stravolta da Asimov: è uno dei tanti casi in cui il trascendentalismo americano diviene musa ispiratrice di opere che tralignano dalla sua eredità filosofica e letteraria. Non si intende qui affermare che la natura emersoniana sia pacifica, immediata e dalla facile interpretazione. La Natura è complessa, poiché complesso è il rapporto che l'uomo intrattiene con essa. In *The Divinity School Address* Emerson aveva affermato, anticipando le principali immagini di *Nature* (trasparenza, giovinezza, visione, cerchio): "night brings no gloom to the heart with its welcome shade. Through the transparent darkness the stars pour their almost spiritual rays. Man under them seems a young child, and his huge globe a toy".<sup>186</sup> Il cielo stellato è uno spettacolo ambiguo: le stelle ci sembrano inaccessibili, distanti, benché ci sorridano e ammoniscano; ma nonostante lo smarrimento e il timore, esse suscitano una sensazione di fratellanza: "all natural objects make a kindred impression, when the mind is open to their influence".<sup>187</sup>

Il termine *kindred* allude significativamente alla consanguineità tra gli esseri. *Kindred spirits* è il titolo di un quadro di Ashton B. Durand, esponente della Hudson River School, affine per temi e sensibilità al trascendentalismo, del quale condividevano la visione della natura. Nel quadro di Durand, due poeti discutono serenamente circondati da una natura amena e paradisiaca: il pittore sembra voler suggerire che l'affinità di cui parla il titolo dell'opera riguardi non solo i due uomini, ma anche gli uomini e la natura.<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> I. Kant, *Critica della Ragion Pratica*, Laterza, Roma-Bari, 1966, p. 201.

<sup>185</sup> Tale racconto, pubblicato nel settembre 1941 sulla celeberrima rivista del settore "Astounding Science Fiction" di J. W. Campbell, nacque proprio dal dibattito tra l'autore e l'editore sul ruolo delle stelle in *Nature*. Il passaggio decisivo che spinse Asimov alla stesura del racconto, divenuto romanzo a due mani con Robert Silverberg nel 1990, il vero e proprio pomo della discordia fu la seguente citazione, che si trova all'inizio di *Nature* (1836), p. 9: "if the stars should appear one night in a thousand years, how would men believe and adore; and preserve for many generations the remembrance of the city of God which had been shown! But every night come out these envoys of beauty, and light the universe with their admonishing smile" ("Se le stelle apparissero una sola notte ogni mille anni, davvero potrebbero gli uomini credere e adorare, e serbare per tante generazioni il ricordo della città di Dio che è stata loro mostrata! Ma spuntano ogni notte questi messaggeri di bellezza, e illuminano l'universo con il loro sorriso ammonitore", trad. it.: p. 21). Lo spirito emersoniano viene completamente ribaltato in Asimov: nel suo racconto la visione delle stelle è foriera di esiti apocalittici. La storia è infatti ambientata in un'ipotetico sistema solare multiplo, in cui la luce non viene mai meno; quando ciò accade, l'ignoranza umana cede al fatalismo e alla violenza.

<sup>186</sup> "La notte non porta il buio al cuore assieme alla sua benvenuta ombra. Attraverso l'oscurità trasparente le stelle ci inondando con i loro raggi quasi spirituali. L'uomo sotto di loro sembra un bambino piccolo, e il suo vasto globo un giocattolo" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Divinity School Address*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 75.

<sup>187</sup> "Tutti gli oggetti naturali procurano un'impressione familiare, quando la mente è aperta alla loro influenza" (trad. mia). Ibidem.

<sup>188</sup> Il titolo fu ispirato da alcuni versetti del *Sonnet to Solitude* di John Keats: "Yet the sweet converse of an innocent mind,/Whose words are images of thought refin'd,/Is my soul's pleasure; and it sure must be/ Almost the highest bliss of human-kind, When to thy haunts two kindred spirits flee" ("Eppure la dolce conversazione di una mente innocente, / le cui parole sono immagini di un pensiero purificato, / è il piacere della mia anima; e deve essere/ quasi la più grande beatitudine del genere umano, quando nei tuoi luoghi volano due spiriti affini", trad. mia). Cfr. J. Mcoubrey, *American Tradition in Painting*, University of Pennsylvania Press, 2000, p. 21.



Fig. 1 Asher B. Durand, *Kindred Spirits*, (1849), Walton Family Foundation



Il cielo stellato, al pari della natura nella sua totalità, è causa di stupore, *wonder*, anche per l'uomo di scienza. Quest'ultimo, afferma Emerson, rivela la propria ingenua superficialità quando crede di aver estorto il segreto della natura; in realtà, la scienza non è in grado di spiegare un solo filo d'erba. Da Kant a Emerson e Whitman, l'erba si rivela in tutta la sua stupefacente semplicità, simile a quella di un bambino.<sup>189</sup> Il tema della *childhood*, come vedremo, sarà un altro filo conduttore del saggio. Quel che colpisce nella Natura, prosegue Emerson, è il suo aspetto poetico. Si tratta di un'ulteriore connotazione della Natura, che si aggiunge alla sua considerazione filosofica e a quella del senso comune.<sup>190</sup> La concezione poetica intende la natura come "the integrity of impression made by many natural objects".<sup>191</sup> La visione poetica della natura emersoniana ripropone il tema filosofico dell'unità nella molteplicità: l'insieme delle terre, degli alberi, dei campi ecc. compone il paesaggio, *the landscape*;<sup>192</sup> "it is this which distinguishes the stick of timber of the wood-cutter, from the tree of the poet".<sup>193</sup> Le due immagini, quella comune o manifesta,<sup>194</sup> e quella poetica convivono ma non appartengono allo stesso piano né alla medesima persona. La visione del senso comune, tipica degli adulti, secondo Emerson, è superficiale: "few adult persons can see nature. Most persons do not see the sun. At least they have a very superficial seeing".<sup>195</sup> Esistono diversi livelli della visione, suggerisce dunque Emerson. Come ha recentemente ipotizzato Achille Varzi sulla falsariga della percezione visuale di J. J. Gibson, "il mondo può essere analizzato a più livelli, da quello atomico a quello terrestre su su fino a quello cosmico e il fatto che si ricorra a livelli diversi di analisi non significa che si stiano analizzando livelli diversi. Cambia la scala di rappresentazione ma la realtà di riferimento è la stessa [...] In questo senso, passare dal tavolo familiare al tavolo scientifico non corrisponde a passare da un livello di realtà ad un altro, proprio come non corrisponde a passare da una realtà ad un'altra".<sup>196</sup> L'esistenza di plurimi livelli di rappresentazione della medesima Realtà non deve però trarre in inganno, poiché non tutti si pongono, per Emerson, sullo stesso piano. La spirale

<sup>189</sup> Nella *Critica del Giudizio* il filosofo tedesco afferma che tutta la scienza del mondo, col suo modello meccanicistico non può spiegare un solo filo d'erba. Cfr. I. Kant, *Critica del Giudizio*, Laterza, 1997<sup>5</sup>.

<sup>190</sup> Ci si potrebbe chiedere qual'è il posto della concezione scientifica della natura. Emerson in qualche modo la ricomprende nell'accezione comune, nonostante l'enorme interesse suscitato in lui dalle scienze naturali.

<sup>191</sup> "L'unità dell'impressione prodotta dai molteplici oggetti naturali". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 9 (trad. it.: p. 22).

<sup>192</sup> Emerson non precisa il significato delle sue osservazioni sul paesaggio, ma va fortemente ribadita la differenza tra natura e paesaggio; a partire dall'epoca moderna la riflessione filosofica individua nel paesaggio un ideale estetico, frutto dunque di un artificio dell'uomo che, aristotelicamente, intende perfezionare la natura adattandola alla propria prospettiva. Il fattore antropico e quello storico sono dunque sue ineliminabili componenti, che possono però raggiungere degli estremi tali da far affermare al filosofo francese B. H. Levy che niente più dei parchi e dei giardini cittadini curati fin nel minimo dettaglio è artificiale e contrario al sentimento della natura. In questo senso, evidentemente, il giardino viene assimilato al paesaggio. Numerosi sono gli studi sull'argomento: J. Ritter, *Paesaggio*, Guerini, 1963; R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini, 1973; R. Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino*, Guerini, 1994; *Estetica e paesaggio*, a cura di P. D'Angelo, Il Mulino, 2009; P. D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, 2009.

<sup>193</sup> "È questo ciò che distingue il legname del taglialegna dall'albero del poeta". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 9 (trad. it.: p. 22).

<sup>194</sup> Sellars argomenta sull'esistenza di due tipi d'immagine: quella manifesta, tipica del senso comune, e quella scientifica, due immagini spesso in aperto contrasto. Cfr. W. S. Sellars, *La filosofia e l'immagine scientifica dell'uomo*, Armando, Roma, 2007.

<sup>195</sup> "Sono pochi gli adulti in grado di vedere la natura. La maggior parte delle persone non vede il sole, o quantomeno, ne ha una visione molto superficiale". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 10 (trad. it.: p. 22).

<sup>196</sup> A. Varzi, *Livelli di realtà e descrizioni del mondo*, in "Giornale di Metafisica", n. 35, vol. 2, 2013, p. 9, reperibile al seguente indirizzo: [http://www.columbia.edu/~av72/papers/GdM\\_2013.pdf](http://www.columbia.edu/~av72/papers/GdM_2013.pdf) 30 dicembre 2014. Sulla filosofia di J. J. Gibson cfr. l'opera fondamentale della sua ottica ecologica: *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Houghton Mifflin, 1966.

della visione è ascendente, di conseguenza la visione sintetica e profonda del poeta, capace di ricondurre il dettaglio all'unità, supera quella analitica, superficiale e dispersiva del botanico. Ogni specchio ritrae la medesima realtà, ma in modo diverso, lasciando intravedere differenti porzioni di quanto viene specchiato. La tematica metafisico-conoscitiva non dev'essere però sopravvalutata in Emerson, in quanto non si tratta di mera rispondenza tra i livelli, di garanzia della corrispondenza, esigenze tipiche di una mente concettualizzante, ma di presenza dell'eterno, di movimenti energetici e di *flux* sempre in movimento. Non a caso la visione che il filosofo esalta non è quella discorsiva ma quella poetica. Soltanto l'occhio del poeta, che sa integrare in modo armonico l'insieme delle parti, è capace di cogliere l'unità e la bellezza della natura. *The landscape* e *the eye* sono intimamente collegati: senza occhio non c'è paesaggio.<sup>197</sup> Ma non tutti gli specchi sono uguali, come abbiamo visto, e non tutti gli occhi vedono allo stesso modo. La visione più profonda è quella del *child*, o del poeta. Le due figure vengono ad identificarsi, poiché l'occhio del poeta e quello del bambino sono capaci di lasciar agire la visione a un livello non meramente fisico ma interiore. Il riferimento all'occhio e alla visione come metafora di una conoscenza ultracorporea viene connesso all'idea del sole come fonte di luce intellegibile, compiutamente esposta nella *Repubblica* di Platone, idea che sarà alla base della medievale metafisica della luce.<sup>198</sup> La maggioranza delle persone, afferma Emerson, vede il sole in modo superficiale, perché considera la sua luce soltanto nel senso materiale, in quanto illumina l'occhio corporeo. Questo è il livello della vista esteriore. Invece nei fanciulli la luce del sole non solo "illuminates" ma "shines" negli occhi sensibili, trovando una via per giungere fino al cuore. Si tratta della dinamica erotica della vista cui abbiamo già accennato a proposito dello specchio, delineata nel *Fedro*. Nei fanciulli al senso esterno corrisponde il senso interno in modo armonioso, e la luce così ricevuta dalla visione della natura diviene "daily food", nutrimento quotidiano: allo stesso modo nel *Fedro* la visione dell'amato nutre le ali dell'anima. I termini poeta-fanciullo-amante della natura divengono interscambiabili: il filosofo evidentemente sta scorrendo di uno *state of mind*, più che di una condizione empirica. Chiunque sappia mantenere la corrispondenza tra interno ed esterno, che i bambini stabiliscono naturalmente, è un vero *lover of nature*. L'immagine poetica della natura corrisponde a una specifica visione; si potrebbe parlare di prospettiva in senso quasi tecnico. Secondo quanto è emerso, la posizione di coscienza determina la visione. Il rapporto però è biunivoco, perché si vedrà che la visione della natura ha degli effetti ben precisi sulla mente umana. Emerson sta dunque descrivendo non tanto quel che la Natura è in sé, ma il significato del non-io per la mente umana.

La visione della natura è indubbiamente un'esperienza estetica ricca e multidimensionale, che apre all'uomo una porta verso la conoscenza di sé, dalla quale egli non può prescindere se non vuole mancare l'appuntamento con la comprensione della sua stessa esistenza. Il piacere estetico che scaturisce dalla contemplazione della Natura secondo Emerson dipende dal sentimento di profonda unità con essa e dalla funzione riflessiva o specchiante che questa svolge nei confronti dell'anima: "not the sun or the summer alone, but every hour and season yields its tribute of

<sup>197</sup> La concezione emersoniana del poeta viene esposta in modo organico nel saggio *The Poet*. Inoltre si trovano degli spunti interessanti nella poesia *Hamatreya*, in cui viene riproposto il tema della non separabilità delle parti del paesaggio. Thoreau la riprenderà in *Walden*, all'inizio del capitolo *Where I lived and What I lived for*.

<sup>198</sup> La metafisica della luce, definita così nel 1916 da Clemens Baeumker, racchiude gli apporti tematici del Medioevo neoplatonico latino (Proclo, Dionigi, Agostino) e arabo (Al-Kindi, Avicenna), filosofico (Guglielmo di Saint-Thierry, Bonaventura da Bagnoregio) e scientifico (Ruggiero Bacone, Roberto Grossatesta): dall'ontologia legata alla *lux* di cui sono fatte tutte le cose agli studi ottici sulla *perspectiva*. In ambito propriamente estetico, sulla centralità della luce si è soffermato Hans Sedlmayr, che ha inteso ricostruire la storia delle arti visive *sub specie lucis*; secondo l'autore alla progressiva "illuminazione" esteriore in campo artistico, alla sete contemporanea di luce esteriore corrisponde l'acuirsi di un abisso interiore. Cfr. H. Sedlmayr, *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Aesthetica, Palermo, 2009.

delight; for every hour and change corresponds to and authorizes a different state of mind, from breathless noon to grimmest midnight".<sup>199</sup> Il nesso istituito tra ore del giorno, stagioni e *state of mind* non è che una ulteriore esemplificazione della legge delle corrispondenze. Anche nei suoi aspetti più sgradevoli la visione della Natura apporta diletto, perché a ogni suo aspetto corrisponde uno stato mentale, in cui la psiche umana può ritrovarsi. Essa dunque può fungere da sfondo sia per una commedia che per una tragedia, perché può adattarsi ad entrambe: "è della stessa persona il saper comporre tanto commedie quanto tragedie, e che chi, con coscienza dell'arte, è poeta tragico, è anche poeta comico".<sup>200</sup> Nell'accento alla commedia e alla tragedia riemerge il nascosto fondo dionisiaco della natura, generata, secondo la tradizione orfica, dallo specchiamento del Dio: la poesia tragica e comica erano infatti sacre a Dioniso. Nella Natura è possibile trovare eterna giovinezza e sollievo, perché la Natura è festa perenne dello Spirito, ove regnano decoro e sacralità, "reason and faith". Queste due facoltà dello spirito umano sono fondamentali per Emerson. In un idillio quasi primordiale, accanto all'euforia permane però un fondo inquieto: lo spirito umano nella natura è infatti così contento da sentirsi sull'orlo dell'abisso, *glad to the brink of fear*. Si tratta dell'eco della sublimità della natura, della sua potenza meravigliosa ma al contempo veneranda e terribile, anticipata dal sorriso ammonitore del cielo stellato. Il sublime, nato dalla sproporzione tra l'intelletto e l'immaginazione, implica uno scacco della limitata mente umana, ma al contempo fa appello a una facoltà più alta; la grandezza sconfinata della natura, la sua tremenda infinità fungono, ancora una volta, da specchio, evocando la grandezza che alberga nello spirito umano. La perdizione dell'abisso tuttavia viene soltanto sfiorata; non vi è tragedia sulla soglia. L'infinito non si tinge di nero, ma di mille indescrivibili colori. La contemplazione della natura per Emerson diviene un'uscita dalle kantiane condizioni dell'esperienza, un salto al di là del tempo e dello spazio, nell'eterno presente, nell'eterna giovinezza o eterna infanzia, le quali, come abbiamo visto, stanno dunque ad indicare una precisa condizione mentale più che anagrafica. Il bambino è colui che ha il cuore tenero, in cui alberga Eros;<sup>201</sup> ascolta la natura, sa vedere il paesaggio, si stupisce davanti al mistero.<sup>202</sup> Nel bosco, tra gli alberi, "plantations of God", anche l'uomo adulto ritorna bambino, prova euforia, rientra in contatto con se stesso, si sente al sicuro e felice, libero dalla noia e da ogni egoismo, ed esprime le sue qualità migliori. La Natura in questi passi viene personificata e descritta come Madre Natura: le viene attribuita una frase secondo cui l'uomo è una sua creatura e non può che star bene tra le sue braccia; essa tiene al riparo l'uomo da ogni calamità e sana ogni dolore, proprio come farebbe una madre col figlio.<sup>203</sup>

<sup>199</sup> "Non soltanto il sole e l'estate, ma ogni ora e ogni stagione apportano il proprio tributo di piacere, poiché ogni ora e cambiamento corrispondono e autorizzano un diverso stato d'animo, dal meriggio soffocante alla più cupa mezzanotte". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 10 (trad. it.: p. 23).

<sup>200</sup> Platone, *Simposio*, 223d.

<sup>201</sup> Nel suo discorso su Eros, Fedro definisce il dio come l'amante delle anime tenere e non di quelle rigide. Cfr. Platone, *Simposio*, 195d.

<sup>202</sup> La concezione del *child-seer*, richiama le *Intimations of Immortality* di William Wordsworth, in cui il bambino viene descritto come "Mighty Prophet" e "seer blest"; nella poesia *My heart leaps up* invece Wordsworth scrive: "the Child is father of the Man"; il bambino insegna all'uomo adulto come rapportarsi alla natura. Anche l'idea di poeta, descritto da Emerson in *The Poet*, il cui spirito è analogo a quello del bambino, ricorda, secondo molti studiosi, la caratterizzazione del poeta che Wordsworth presenta nella *Preface to Lyrical Ballads*. Una visione analoga a Wordsworth è quella di Blake, che nelle sue *Songs of Innocence* descrive il bambino come un puro visionario, non ancora disilluso dall'esperienza. Cfr. W. Wordsworth, *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York, 1919.

<sup>203</sup> La descrizione emersoniana della natura evoca il mito di Demetra, dea dell'agricoltura e simbolo della Madre terra, che ama indistintamente tutti i suoi figli. Non è certamente casuale il fatto che Demetra sia una figura simbolica nei Misteri Eleusini, da cui discende l'idea che la visione possa assumere un valore conoscitivo, idea condivisa da Emerson. Su Demetra cfr. J. J. Bachofen, *Il matriarcato. Storia e mito tra Oriente e Occidente*, Marinotti, 2004. L'immagine della

### 3.1.9. Il modello di ogni esperienza estetica: la *transparent eyeball*

La descrizione dell'esperienza estetica suscitata dalla Natura culmina con uno dei passaggi più celebri e discussi di tutto il Trascendentalismo, che pare dunque opportuno citare per intero.

"Standing on the bare ground, my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space, all mean egotism vanishes. I become a transparent eyeball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God [...] I am the lover of uncontained and immortal Beauty".<sup>204</sup>

I commenti a queste brevi frasi e le interpretazioni della *eye-ball* sono innumerevoli; hanno travagliato intere generazioni di studiosi. Molti vi hanno intravisto l'espressione di un intenso misticismo religioso; altri lo slancio neoplatonico verso l'Uno, altri ancora un irrazionalismo letterario, oppure l'estrema manifestazione del panteismo emersoniano. Eric Wilson considera questo passaggio come l'apoteosi di una longinqua retorica del sublime naturale, in cui gli strumenti stilistici utilizzati vengono appresi dalla Natura stessa.<sup>205</sup> Bloom ha definito la *eyeball* "the triumph of Negative Way"; come ha mostrato G. R. Hughes tale definizione può efficacemente essere interpretata nel senso della teologia negativa o apofatica di Dionigi l'Areopagita.<sup>206</sup> In tempi recenti una studiosa ha sottolineato che "the image of the transparent eyeball has become a staple of nature mysticism: in the midst of wild Nature, the self becomes one with being and god; differentiation, alienation and struggle cease".<sup>207</sup> Ma il presunto misticismo emersoniano abolisce davvero le differenze in una notte in cui le vacche sono nere, come direbbe Hegel canzonando la sensibilità per molti versi schellinghiana della visione emersoniana? Su tale argomento bisognerà certamente ritornare, per chiarire in che senso può essere attribuito l'attributo di mistico al pensiero di Emerson.

Lo schizzo di un disegnatore dell'epoca ha contribuito al diletto dell'immagine emersoniana, attraversando, assieme al saggio di Emerson, le epoche, e testimoniando così la

---

Natura come Madre non appartiene soltanto alla letteratura: sul frontespizio della raccolta di poesie *The Temple of Nature* (1803) di Erasmus Darwin, nonno di Charles, al contempo poeta e scienziato, vi è un'incisione di Henry Füssli che raffigura Artemide, dea della natura selvaggia e della fertilità, vergine e cacciatrice, figlia di Demetra; la dea, simbolo stesso della vita naturale, è collegata a tutti i viventi, che accudisce nel suo grembo come una madre. Significativamente, attributi simili a quelli di Demetra e Artemide vengono attribuiti a Dioniso: protettore della vita delle piante e della procreazione. Il tempio della Natura è dunque il tempio di Artemide. Per informazioni sulla dea Artemide e per il concetto di madre natura nell'antichità e in varie culture cfr. J. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012. Da notare che Frazer si dichiarò sempre un fedele seguace di Charles Darwin (secondo quanto riportato in *Dei e miti italici* di R. Del Ponte, ECI, Genova, 1985, p. 184) attirando così gli strali infuocati di Wittgenstein, secondo il quale Frazer applica metodo grossolani e insensati a fatti spirituali che non comprende. Cfr. L. Wittgenstein. *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*. Milano, Adelphi, Milano, 1975.

<sup>204</sup> "In piedi sulla nuda terra – con la testa inondata dall'aria gioiosa e sollevata verso lo spazio infinito – ogni egoismo meschino svanisce. Divento una pupilla trasparente; non sono niente, vedo tutto; le correnti dell'Essere Universale mi attraversano. Sono una parte o una particella di Dio.[...] Sono l'amante della bellezza incontenibile e immortale". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 10 (trad. it.: p. 23).

<sup>205</sup> E. Wilson, "Terrible simplicity": Emerson's metaleptic style, in "Style", vol. 31, n. 1, 1997, pp. 57-80. La terribile semplicità a cui si allude nel titolo è quella di cui parla Emerson a proposito dei simboli, in *The Poet*.

<sup>206</sup> H. Bloom, *Agon*, cit., p. 30; G. R. Hughes, *Emerson's Demanding Optimism*, cit., p. 155.

<sup>207</sup> "L'immagine della pupilla trasparente è diventata l'aggancio del misticismo della natura: in mezzo alla natura selvaggia, il sé diventa un tutt'uno con l'essere e con Dio; differenziazione, alienazione e lotta cessano" (trad. mia). J. H. Atchley, *The Death of Emerson: Writing, Loss and Divine Presence*, in "The Journal of Speculative Philosophy", vol. 20, n. 4, 2006, pp. 251-265.

forza delle immagini: si tratta dell'illustrazione di Christopher P. Cranch, che raffigura il globo oculare con le gambe e gli indumenti.<sup>208</sup>

Fig. 2, Christopher P. Cranch, *Walking Eyeball*, 1836.



Il dettaglio delle gambe è curioso, poiché in realtà esse non appartengono all'immagine descritta nel testo emersoniano, ma questa fu l'interpretazione dell'artista, che ricorda piuttosto il desiderio catulliano di divenire tutto naso al cospetto di un preciso piacere sensuale.<sup>209</sup> La prospettiva emersoniana è esattamente l'opposto di una abnorme realizzazione sensoriale, poiché

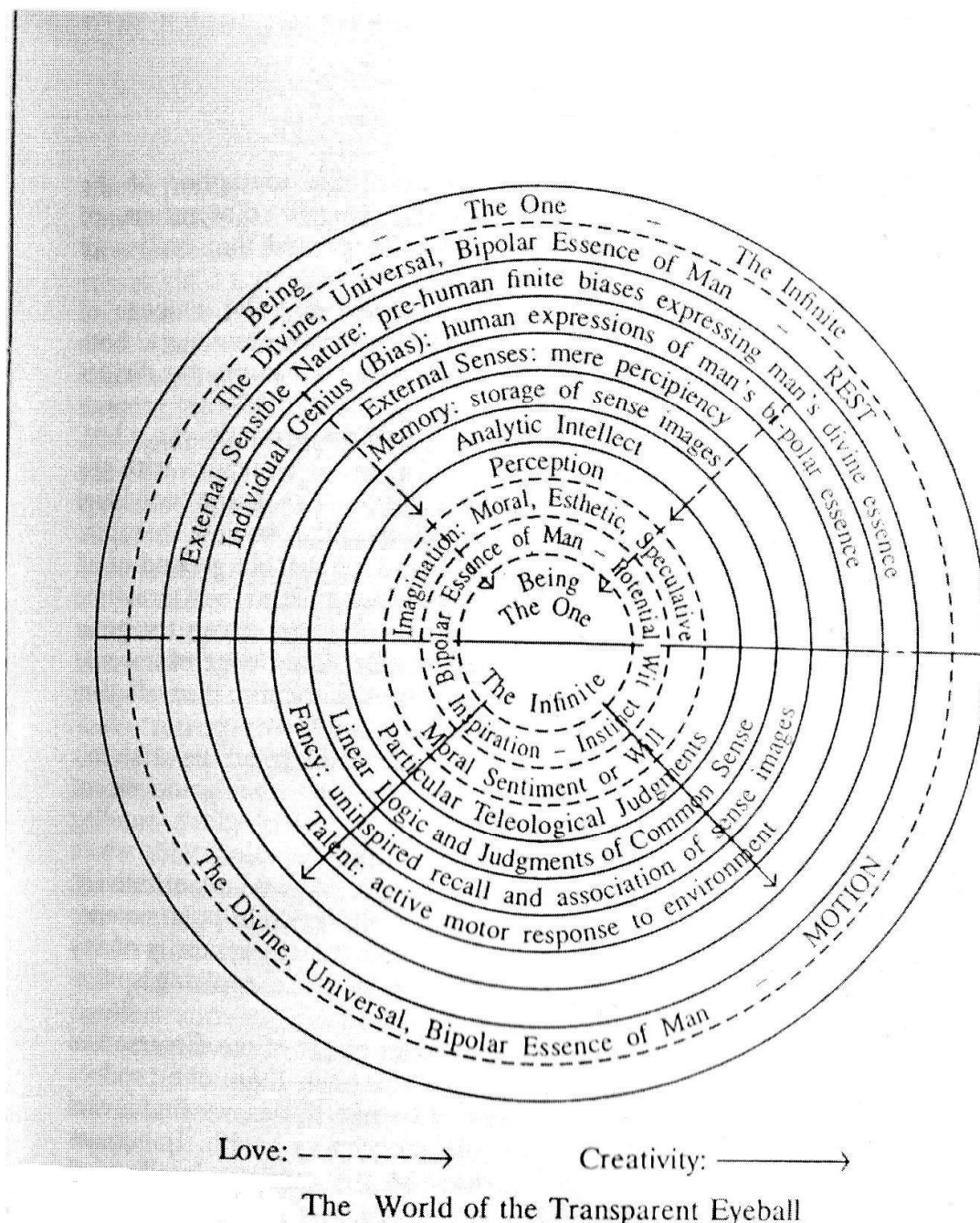
<sup>208</sup> C. P. Cranch, *Illustrations of the New Philosophy: drawings*, Houghton Library, Harvard University, Cambridge, 1837-1839, seq. 4.

<sup>209</sup> Nel celebre carme XIII di Catullo il poeta formula un ironico invito a cena ad un amico, esortandolo a provvedere alle vivande; in cambio potrà offrirgli soltanto un prezioso unguento, che quando verrà odorato spingerà Fabullo a chiedere agli dei di renderlo "totum nasum".



la *eyeball* è caratterizzata da una visione sinestetica e omnicomprensiva, non dal fossilizzarsi in maniera perversa su un solo elemento. Una rappresentazione alternativa della *eyeball*, meno ironica e libera di quella di Cranch, ma più fondata sullo studio dei testi, è quella di Donald Gelpi, il quale ha avuto l'intuizione che un'espressione visiva della sua interpretazione sarebbe stata altrettanto efficace di quella verbale, sulla falsariga della poetica emersoniana, basata sul primato della visione sulla discorsività.

Fig. 3 Il mondo della *eyeball* secondo Donald L. Gelpi



L'interpretazione di Gelpi, di natura circolare, innesta la visione emersoniana sul tronco di una lettura strettamente religiosa; coglie però, con l'idea del circolo, un tratto notevole del pensiero di Emerson.<sup>210</sup> Uno studio classico sulla *eye-ball* è quello di Kenneth Burke, che incentra

<sup>210</sup> D. L. Gelpi, *Endless seeker. The religious quest of Ralph Waldo Emerson*, University Press of America, 1991.

la questione sul problema della trascendenza.<sup>211</sup> Secondo O'Keefe, Burke svolge una lettura grossolana, sostituendo all'analisi del testo il problema teorico della trascendenza,<sup>212</sup> e compie così il tipico gesto di chi associa la trasparenza al paradigma idealistico della mente cartesiano/hegeliana, non a caso negletta da Nietzsche ed erroneamente ascritta al platonismo antico. Certamente le osservazioni di O'Keefe sono condivisibili, poiché leggendo il testo di Emerson è difficile trovare dei riferimenti al trascendente in riferimento alla *eyeball*, in cui la critica ha spesso creduto di rintracciare il senso dell'intero saggio. Risulta più utile, osserva O'Keefe, la disamina delle occorrenze di *eye*, metodologia che, come abbiamo visto, nello studio dei testi emersoniani si rivela tutt'altro che oziosa. Harold Bloom ha invece sostenuto che, nel passaggio della *eyeball*, quando Emerson si riferisce alla natura intenda *man*, alludendo con tale termine non all'uomo caduto di cui la maggior parte degli uomini è espressione, ma all'Adamo primigenio, l'Albione blakeano.<sup>213</sup> Notevole è il peso della *eyeball* nelle ricerche di Richard Poirier, che affrontano da svariati punti di vista il significato della visione emersoniana, che in definitiva consisterebbe nel tentativo di preservare il sogno americano dalla sua corruzione economico-politica.<sup>214</sup> A livello culturale e artistico, l'immagine della *eyeball* ha esercitato un peso notevole nell'immaginario collettivo degli Stati Uniti. un celebre fotografo americano, Walker Evans, ha impostato la propria ricerca artistica sul principio dell'allineamento all'idea della *transparent eyeball*, intesa come desiderio di compenetrazione con la natura, in antitesi all'occhio che si limita a riflettere esteriormente il mondo percepito: la macchina fotografica in questo senso svela le forme della natura, cogliendone i tratti peculiari, la temporalità, il movimento, instaurando con essa un rapporto profondo che non può essere colto dallo sguardo comune di un occhio umano. In questo contesto la fotografia diviene *eyeball*, espressione del rapporto tra occhio e natura, e manifesta così un'interpretazione mistica del simbolo emersoniano, che si muove in direzione opposta rispetto all'indifferenziato misticismo, poiché la *eyeball* non è un ente astratto, slegato dalla realtà, che fluttua nel nulla, ma viceversa è radicata nel rapporto fisico con la Natura. Soltanto partendo da una precisa prospettiva, da una forma determinata, si può cogliere il paesaggio e l'insieme della Natura nella sua totalità.<sup>215</sup> In campo pittorico, Dick Termes si è ispirato alla *eyeball* emersoniana per creare dei manufatti artistici di forma sferica che propongono una prospettiva curvilineare, o *six points perspective*, in antitesi rispetto alla tradizionale prospettiva lineare; Mick Brandeberger utilizza la prospettiva curvilineare nelle sue tele per dissolvere la pretesa del dominio su spazio e tempo, collegandosi idealmente al modernismo di Picasso e Cezanne: secondo l'artista la prospettiva curvilineare è un metodo efficace per conseguire una "visual awareness", una consapevolezza visuale.<sup>216</sup> Si tratta in qualche modo di esempi che, seguendo la suggestione emersoniana, incarnano quella che Jean Gebser definì "aperspectival-integral art": un'arte integrale fondata sulla triade consapevolezza-presenza-trasparenza, consapevole del fatto che ognuno ha il suo punto di vista, ma che al contempo cerca di vedere il

<sup>211</sup> K. Burke, *I, Eye, Ay: Emerson's Early Essay on Nature: Thoughts on the Machinery of Transcendence*, in *The Sewanee Review*, vol. 74, n. 4, 1966, pp. 875-895.

<sup>212</sup> R. O'Keefe, *Mythic Archetypes in Ralph Waldo Emerson*, cit., p. 37.

<sup>213</sup> H. Bloom, *Introduction*, in *Ralph Waldo Emerson*, a cura di H. Bloom, Chelsea House, 2007, pp. 7-8.

<sup>214</sup> Cfr. R. Poirier, *The Renewal of Literature: Emersonian Reflections*, cit.; Id. *Poetry and Pragmatism*, Harvard University Press, Cambridge, 1992; Id., *A World Elsewhere: The Place of Style in American Literature*, Oxford University Press, New York, 1966.

<sup>215</sup> Sul ruolo guida della *eyeball* nella cultura fotografica statunitense cfr. C. Blinder, "The Transparent Eyeball": On Emerson and Walker Evans, in "Mosaic", vol. 37, n. 4, 2004, pp. 149-163.

<sup>216</sup> Cfr. i siti internet dei due artisti, entrambi famosi a livello internazionale: <http://termespheres.com/>; <http://brandenbergerfineart.com/>. Sulla prospettiva curvilinea cfr. A. Barré-A. Flocon, *La perspective curviligne, de l'espace visuel à l'image construite*, Flammarion, Parigi, 1968. Il discorso sulla prospettiva è vasto e complesso, per cui in questo contesto basti l'accenno al fondamentale lavoro di E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, cit.



mondo come se fosse possibile integrare gli infiniti punti di vista esistenti, in una coscienza integrale aprospettica.<sup>217</sup>

La *transparent eyeball* ha esercitato una forte suggestione anche sul mondo musicale: dall'ambito colto della musica classica di Charles Ives a quella del folk cantautorale dell'evo odierno.<sup>218</sup> Secondo un'altra lettura la tematica dell'occhio nella cultura americana, di cui la *eyeball* emersoniana sarebbe l'apoteosi, caratterizza una società dello spettacolo *ante litteram*,<sup>219</sup> dominata dall'oculocentrismo, che la filosofia novecentesca, da Nietzsche, Derrida e Irigaray a Rorty e Merleau-Ponty, ha rigettato con vigore.<sup>220</sup> Sintomaticamente, il rifiuto della metafora visiva da parte di Nietzsche distanzia il filosofo tedesco dalla prospettiva emersoniana a lui così cara. Le accuse di oculocentrismo vanno di pari passo a quelle di misticismo, idealismo, logocentrismo o filosofia della presenza: in fondo, non si tratta che di varie versioni della classica accusa di dualismo.<sup>221</sup>

Il linguaggio utilizzato da Emerson per descrivere la *eyeball* è indicativo per la sua comprensione, a prescindere dall'opzione interpretativa o dall'ideologia che volta per volta si sia deciso di attribuire a Emerson. Una disamina attenta dei termini pare necessaria, anche alla luce della peculiare teoria linguistica che Emerson presenterà nel paragrafo *Language*. Infatti, secondo quanto afferma Emerson, la natura è specchio dell'anima, e le immagini della natura rappresentano le istantanee di una particolare condizione della mente umana. Così l'immagine della *eyeball* rimanda a un particolare *state of mind*.

"Standing on the bare ground": il significato letterale di questa prima frase è molto semplice, stando eretti sul nudo terreno. Ma il termine *standing* allude anche alla perseveranza, alla resistenza di chi permane nel medesimo posto senza desistere. *Bare* indica la nudità, la sobrietà, l'essere spogli e disadorni. Colpisce il fatto che in questo contesto Emerson connoti in tal modo la natura, di cui solitamente enfatizza la molteplice e variegata bellezza. Solo perseverando

---

<sup>217</sup> Jean Gebser è un filosofo e poeta tedesco, che ebbe come amici e ammiratori studiosi del calibro di C. G. Jung, A. Portmann, W. Heisenberg, C. F. von Weizsäcker e A. Govinda. Attraverso uno studio filologico di varie civiltà Gebser ha rintracciato diversi livelli nella coscienza umana, similmente a Vico: dall'arcaico, passando per il magico, il mitico e il mentale, l'uomo si inoltra verso la coscienza integrale, che diafanicamente incorpora e supera le quattro precedenti. La sua opera principale, *Ursprung und Gegenwart*, in due volumi pubblicati rispettivamente nel 1949 e nel 1953, è ampiamente nota nella sua versione americana, *The Ever-Present Origin*, Ohio University Press, 1985.

<sup>218</sup> La *Concord Sonata* di Ives è composta di quattro movimenti, due dei quali sono dedicati rispettivamente a Emerson e Thoreau, su cui l'autore scrisse anche dei saggi, *Essays before a Sonata* (New York, 1962); l'estetica ivesiana è palesemente trascendentalista, come argomentano vari studi: cfr. D. B. Robinson, *Children of Fire: Charles Ives on Emerson and Art*, in "American Literature", vol. 48, n. 4, 1977, pp. 564-576; M. McDonald, *Silent Narration? Elements of Narrative in Ives's the Unanswered Question*, in "19th-century Music", vol. 27, n. 3, 2004, pp. 263-286; E. Arciuli, *Dagli indianisti al modernismo: Charles Ives*, in *Musica per pianoforte negli Stati Uniti*, EDT, Torino, 2010. C. Shultis connette Ives ed Emerson, confrontandoli con le posizioni analoghe ma differenti di Cage e Thoreau, anch'essi messi in dialogo dallo studioso; cfr. C. Shultis, *Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition*, University Press of New England, 1998. Recentemente un giovane cantante folk-intimista, Samuel Lockridge, ha dedicato una canzone a Emerson, intitolandola *As a Transparent Eyeball We Became Human Beings* (2008, *Shama El*).

<sup>219</sup> La *società dello spettacolo*, dal titolo di un saggio del 1967 di Guy Debord, ha una chiara ispirazione marxista, che si riallaccia al paradigma cartesiano dell'occhio disincarnato, paradigma inappropriato al modello visivo della percezione emersoniana.

<sup>220</sup> M. I. Ramalho de Sousa Santos, *The Transparent Eyeball and other American Spectacles*, Oficina do CES, Coimbra, n. 15, 1998. *En passant* basti ricordare che il chiasma tra occhio e mano ha segnato numerose riflessioni tematiche dell'estetica, concettualizzando esplicitamente sin dal Settecento la problematica dell'aptico, da Herder a Riegl e Deleuze, giusto per citare alcuni nomi.

<sup>221</sup> Derrida sostiene che la spirale emersoniana costituisca un preludio per la perdita del centro; Bloom ha replicato con forza sostenendo che invece Emerson affermi una nuova centratura dello spirito umano. Cfr. J. Derrida, *The Structuralist Controversy*, Baltimore, 1970; H. Bloom, *The Map of Misreading*, New York, 1975.

su un terreno spoglio, nudo, senza fronzoli, si potrà attingere quello stato che sconfina quasi in quello della *unyo mistica*. Tali attributi della natura alludono allo stato in cui deve trovarsi l'anima, *the Soul*, per vivere, nel contatto con la Natura, l'immersione nel divino: soltanto un'anima perseverante e priva di orpelli, ben fondata su un terreno essenziale, nudo, ridotto al suo fondamento, può diventare una "transparent eye-ball". Ma ci sono altri passaggi che precedono questo momento: la testa "bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space". *Bathed*, solitamente tradotto con inondato, letteralmente significa bagnato, immerso; *blithe*, che indica la gioia, la felicità, è etimologicamente connesso con *bliss*, che allude a una gioia specifica, la sensazione di beatitudine. *Blithe* indica anche la dimensione della spensieratezza, della leggerezza della mente di chi è libero da preoccupazioni; talvolta il termine sconfina lessicalmente nell'indifferenza e nell'oblio, accezione deteriore del suo significato principale, finendo per indicare una persona noncurante o distratta. *Uplifted*, che sta per sollevato, viene spesso usato come sinonimo di nobilitato, innalzato, rapito, in quanto tale verbo indica in modo figurato la condizione dell'innalzamento, nel caso specifico, l'elevazione verso lo spazio infinito. Spazio infinito, e anche tempo infinito, probabilmente, considerate le osservazioni sull'eterno presente, in cui non vi è passato, in cui le kantiane condizioni della sensibilità scompaiono. Ecco come Emerson parla del potere dell'istante in *Behavior*: "strong will and keen perception overpower old manners, and create new; and the thought of the present moment has a greater value than all the past. In persons of character, we do not remark manners, because of their instantaneousness".<sup>222</sup> Non è più il tempo delle *dry bones*, come aveva detto nell'*Introduzione*, o di "any old wardrobe of the past",<sup>223</sup> secondo la filosofia dei vestiti di Carlyle: bisogna ascoltare il presente, poiché solo in esso ha luogo l'esperienza diretta della Natura e dello Spirito. La dimensione del presente supera la modalità discorsiva della ricerca; quest'ultima non è presente né istantanea, poiché implica un percorso lineare nel tempo, con un passato e un futuro, che consenta l'articolazione linguistica. Si comprende così la predilezione emersoniana per il simbolo e per l'immaginazione, per l'intuito e per la percezione, sensibile e intellettuale: essi infatti si esplicano nell'immediatezza infinita del momento presente. Soltanto la poesia abolisce le limitazioni di luogo e spazio, poiché "it is the essence of poetry to spring, like the rainbow daughter of Wonder, from the invisible, to abolish the past and refuse all history".<sup>224</sup> Secondo quanto avevano anticipato le intuizioni di G. R. Hughes, Emerson giunge a identificare nel silenzio il massimo strumento espressivo dell'esperienza suprema, in accordo con la dionisiana teologia mistica, il cui culmine è appunto il silenzio.<sup>225</sup> In *Behavior* il filosofo spiegherà: "the soul which animates Nature is not less significantly published in the figure, movement, and gesture of animated bodies, than in its last vehicle of articulate speech. This silent and subtle language is Manners; not what, but how. Life expresses. A statue has no tongue, and needs none. Good tableaux do not need declamation. Nature tells every secret once".<sup>226</sup> La Natura annuncia i suoi segreti tutti in una volta. Ma ciò per Emerson non comporta la

<sup>222</sup> "Una forte volontà e un'acuta percezione vince le vecchie maniere, e ne crea di nuove; e il pensiero del momento presente ha un valore maggiore di tutto il passato. Nelle persone di carattere, non notiamo le maniere, a causa della loro istantaneità" (trad. mia). R. W. Emerson, *Behavior*, in *The Conduct of Life*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 1047.

<sup>223</sup> "Il vecchio guardaroba del passato" (trad. mia). R. W. Emerson, *Literature*, in *English Traits*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 900.

<sup>224</sup> "L'essenza della poesia è sorgere, come l'arcobaleno che è fratello della Meraviglia, dall'invisibile, per abolire il passato e rifiutare l'intera storia". (trad. mia). R. W. Emerson, *Shakespeare or The Poet*, in *Representative Men*, cit., p. 719.

<sup>225</sup> Il nome Dionigi è dedicato a Dioniso, dio della manifestazione attraverso lo specchio, secondo la tradizione orfica.

<sup>226</sup> "L'anima che vivifica la Natura non è meno significativamente proclamata nella figura, nel movimento e nella gestualità dei corpi animati, che nel suo ultimo veicolo del discorso articolato. Questo silenzioso e sottile linguaggio è il comportamento; non cosa, ma come. La vita esprime. Una statua non ha lingua, e non ne necessita. I bei quadri non

svalutazione dei vari mezzi espressivi, che testimoniano invece la ricchezza infinita della fonte, la quale non cessa di animare sempre nuove forme, senza mai venir meno. Il silenzio deve sempre essere infranto: il tentativo di esprimere quanto esperito nel silenzio non va mai disatteso, e nella ricchezza delle forme, per quanto parziali, fluisce senza sosta la pienezza del silenzio originario. Quanto scrive in *The Over-soul* contribuisce a chiarire la beatitudine del silenzio di cui parla a proposito delle *eyeball*: “within man is the soul of the whole; the wise silence; the universal beauty, to which every part and particle is equally related; the eternal ONE”.<sup>227</sup> Quel silenzio è sacro, perchè da esso derivano tutte le cose, compreso l’uomo: “the holy silence and eternity out of which as a man he arose”.<sup>228</sup> In *Literary Ethics* afferma: “now our day is come; we have been born out of the eternal silence; and now will we live, -- live for ourselves, -- and not as the pall-bearers of a funeral, but as the upholders and creators of our age”.<sup>229</sup> La dinamica della visione implica il collasso del dualismo visivo: “the act of seeing and the thing seen, the seer and the spectacle, the subject and the object, are one”.<sup>230</sup> In seguito all’immersione nel silenzio, causa di gioia, e all’innalzamento verso l’infinito, la dualità scompare. Davanti alla vastità ed alla grandezza della Natura, lo spirito si purifica e lascia emergere la parte migliore di sé, prima occultata dall’ingombrante ego. Una volta liberata e aperta la mente, sopravvenuto il silenzio e la calma, ecco che avviene il miracolo: non sono più un io, piccolo, misero e tremebondo, ma divento un gioioso e infinito occhio trasparente, un occhio circolare. L’occhio assurge a simbolo dell’intera filosofia trascendentalista e della condizione umana nel momento della sua grandezza e della sua massima realizzazione. A dispetto di quanto è stato detto sull’oculocentrismo della *eyeball*, è emersa una prospettiva aliena da ogni astrazione e dominio disincarnato: il linguaggio utilizzato da Emerson testimonia infatti una profonda consapevolezza del corporeo, una consapevolezza sinestetica, che implica il richiamo a svariati sensi. All’iniziale assenza di sensazioni, dovuta all’effetto materno della Natura, tranquillizzante e riposante, si succedono infatti diverse percezioni corporee: la pressione tattile e corporea della posizione eretta sulla terra nuda, la stimolazione cutanea della testa accarezzata dal vento, la circolazione sanguigna e il battito del cuore associati alle correnti dell’Essere Universale che attraversano l’uomo, e infine un insieme di tutte queste sensazioni nella finale percezione di essere “part and particle of God”. La coscienza della *eyeball*, lungi dall’identificarsi con un solo senso, non rimuove ma ricomprende la consapevolezza del corpo e dei vari sensi in una prospettiva superiore che non perde mai di vista i singoli dettagli. L’intensità e la pariteticità dei dettagli sensibili è ciò che consente alla coscienza di tenerli presenti senza lasciarsi dominare da essi; la *eyeball* è attenta a ciascuna di esse, ma non ne è schiava, poiché manca il senso di identificazione con una singola percezione, e tale libertà le consente una visione e una percezione superiori. Come scriverà in *The Poet*: “as the eyes of Lyncaeus were said to see through the earth, so the poet turns the world to glass, and shows us all things in their right series and procession. For, through that better perception, he stands one step

---

hanno bisogno di declamazioni. La natura svela il suo segreto soltanto una volta” (trad. mia). R. W. Emerson, *Behavior*, in *The Conduct of Life*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 1037.

<sup>227</sup> “Dentro l’uomo c’è l’anima del tutto; la saggezza del silenzio; la bellezza universale, che collega ugualmente ogni parte e particella: l’eterno UNO” (trad. mia). R. W. Emerson, *The Over-Soul*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 386.

<sup>228</sup> “Nel sacro silenzio e nell’eternità da cui, in quanto uomo, è sorto” (trad. mia). R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 124.

<sup>229</sup> “Adesso il nostro giorno è giunto; siamo nati dal silenzio eterno, e adesso vivremo, vivremo per noi stessi, e non come portatori delle spoglie a un funerale, ma come fautori e creatori della nostra età” (trad. mia). R. W. Emerson, *Literary Ethics*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 97.

<sup>230</sup> “L’atto del vedere e la cosa vista, il vedente e lo spettacolo, il soggetto e l’oggetto sono uno” (trad. mia). R. W. Emerson, *The Over-Soul*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 386.

nearer to things, and sees the flowing or metamorphosis".<sup>231</sup> La visione rende il mondo trasparente, ma non lo allontana: viceversa, la percezione migliore è quella che avvicina tutte le cose. La sinestesia della *eyeball* implica dunque il richiamo a tutte le sensazioni esperite e il suo trascendimento nello stesso tempo: *I am nothing, I see all*. La vista si presenta dunque come uno strumento integrale, che rinsalda l'unità delle percezioni. La sinestesia della *eyeball* per un verso è assimilabile alla cenestesia, ovvero alla consapevolezza delle sensazioni e del corpo intero. Da qui il passaggio a una teoria che tenga conto dell'espressione delle emozioni nel rapporto con il corpo e della consapevolezza somatica è breve: la somaestetica di Richard Shusterman si profila all'orizzonte. Per un altro verso lo *state of mind* della *eyeball* evoca le tecniche meditative dell'Oriente, dallo yoga allo zen passando per il Tai chi chuan, che permettono di conseguire un distacco da sensazioni, emozioni e pensieri, mediante l'osservazione consapevole dei vari livelli corporei. I due corni del problema, in ogni caso, certamente non si escludono, ma viceversa, come ha mostrato lo stesso Shusterman, si sovrappongono e intersecano.<sup>232</sup> Quel che se ne inferisce è che nella *eyeball* non vi è la cecità al sensibile, tipica dei paradigmi oculocentrici, ma l'apertura di un occhio spirituale, un occhio del cuore, come direbbe Schuon, che tutto comprende e riconnette in un panorama più vasto.<sup>233</sup> Viceversa la fissazione dell'occhio su una singola esperienza percettiva, che contraddistingue l'idolatria, è causa di cecità spirituale. Chi guarda troppo al singolo elemento, perde l'intero; il vero cieco è l'astratto, incapace di affrancarsi dall'identificazione col suo ristretto angolo visuale, che guarda ma non vede.<sup>234</sup> Alla facoltà poetica, capace di cogliere l'intero, spetta la visione superiore della totalità: a ciò allude il simbolismo del vate cieco, da Omero e Tiresia a Odino, e il racconto evangelico del cieco di Gerico, che percepisce lo straordinario carisma di Gesù senza bisogno di vederlo fisicamente.<sup>235</sup>

L'occhio emersoniano è caratterizzato da specifici requisiti: la trasparenza e la circolarità. La coscienza rientra in se stessa, nel tutto cosmico ove ogni opacità scompare; la circolarità è anch'esso un simbolo potente, il cui richiamo non è certo casuale: come la rotonda verità di Parmenide, l'occhio include in sé l'intero universo. Significativamente l'occhio emersoniano non è *the eye*, ma *the eyeball*. Un'espressione famosa di Emerson per indicare l'uomo nella sua interezza è "*the spherulic man*"; come asserisce in *The Nominalist and The Realist*, "there is somewhat spherulic and infinite in every man, especially in every genius [...] every man is a channel through which heaven floweth".<sup>236</sup> L'uomo in un certo senso è divenuto niente: ha perso tutto ciò che possedeva, identità, particolarità, coscienza individuale. In realtà è una perdita apparente, poiché egli ha guadagnato tutto: uscendo dall'ego adesso è indifferentemente ogni cosa. In questo stato fluiscono le correnti dell'Essere Universale. Solo quando ci si è purificati dall'egotismo limitante si può accedere ai livelli più alti dell'Essere. L'esperienza estetica, la percezione delle forme, la consapevolezza sinestetica nella sua essenza è metafisica. Il concetto di flusso è molto

<sup>231</sup> "Come si dice che gli occhi di Linceo potessero vedere attraverso la terra, così il poeta trasforma il mondo in vetro, e ci mostra tutte le cose nella loro giusta serie e processione. Poiché, attraverso questa migliore percezione, egli si trova un passo più vicino alle cose, e vede il fluire della metamorfosi" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Poet*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 456.

<sup>232</sup> Cfr. R. Shusterman, *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 57, n. 3, 1999, pp. 299-313.

<sup>233</sup> Cfr. F. Schuon, *L'occhio del cuore*, Ed. Mediterranee, Roma, 1982.

<sup>234</sup> I riferimenti biblici a chi guarda senza vedere sono numerosissimi: cfr. *Salmo* 135, 16-17; *Isaia* 6, 9-10; *Geremia* 5, 21; *Ezechiele* 12, 2; *Marco* 8, 18; *Giovanni* 12, 40.

<sup>235</sup> Cfr. *Marco* 10, 46-52.

<sup>236</sup> "C'è qualcosa di sferico e infinito in ogni uomo, specialmente in ogni genio [...] ogni uomo è un canale attraverso il quale fluisce il paradiso" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Nominalist and The Realist*, in *Essays & Lectures*, cit., pp. 583-584. Sherman Paul ha accostato lo *spherulic man* emersoniano all'androgino platonico del *Simposio*: cfr. S. Paul, *Emerson's Angle of Vision*, Harvard University Press, 1965, p. 169.

importante in Emerson: la Natura non è mai statica, ma è caratterizzata dalla dinamicità, dal costante cambiamento, dal continuo divenire, senza mai sconfinare nel relativismo senza fondamento. Immerso nella Natura, purificato da ogni meschino egoismo e attraversato dall'Essere stesso, l'occhio-uomo si rende conto di non essere altro che una parte, o particella di Dio. Specchiandosi nella Natura, l'uomo ha ritrovato se stesso nel Divino. L'illusione della scissione è scomparsa, e l'umano si è compiuto, si è divinizzato. Per Emerson questo momento rappresenta il fine ed il compimento supremo dell'essenza umana, a tal punto che subito dopo afferma che ogni altra cosa, se confrontata con questa è estranea all'uomo, accidentale, superflua, anche quelle cose che solitamente nel consesso umano vengono stimate degne della massima considerazione, come il rapporto di sangue, di fratellanza: niente può avere lo stesso valore dell'esperienza dell'anima che si scopre divina. L'uomo non è più servo o padrone, conoscente di quello o di quest'altro, ogni attributo si rivela inadeguato e sconveniente, perché l'occhio che contempla la natura gli ha rivelato la sua essenza più profonda, quella di amante della bellezza, ma non di qualunque bellezza, bensì di quella incontenibile e immortale. In quanto incontenibile, tale bellezza non può essere meramente sensibile, perché si tratterebbe di una bellezza contenuta in una forma precisa e dunque limitata; ciò vale anche per la bellezza intellettuale, perché qualsiasi forma contiene e plasma la bellezza. Emerson sta parlando di una bellezza plotiniana, che supera ogni forma in quanto ne è la fonte, e che come tale non può essere contenuta: la bellezza immortale che proviene dalle sfere più alte della realtà, quelle che appartengono all'Essere Universale.

Per comprendere fino in fondo il significato della visione trasparente e dell'occhio circolare bisogna soffermarsi su tali attributi. Innanzitutto bisogna chiarire il significato della visione, sebbene sia ormai abbastanza chiaro, considerata la tradizione neoplatonica e idealista cui Emerson si ricollega. Emerson, consapevole degli afflatti filosofici ma anche biblici dell'occhio, direbbe perciò con Maimonide che "se ad occhi è unita la parola vedere o avere una visione [...] tutto questo significa una percezione intellettuale, non una percezione sensibile".<sup>237</sup> La circolarità è un tema fondamentale nella poetica trascendentalista. Al cerchio Emerson ha dedicato un saggio, *Circles*, il quale inizia così: "the eye is the first circle; the horizon which it forms is the second; and throughout nature this primary figure is repeated without end. It is the highest emblem in the cipher of the world. St. Augustine described the nature of God as a circle whose centre was everywhere, and its circumference nowhere. We are all our lifetime reading the copious sense of this first of forms".<sup>238</sup> Il movimento vitale e di conseguenza anche quello conoscitivo è inscritto all'interno dello spazio creato dall'orizzonte dell'occhio, ma non solo; l'occhio è il cerchio supremo, poiché senza la sua prospettiva, che disegna il secondo circolo, non ci sarebbe orizzonte. Si tratta della spiegazione dell'origine della natura in termini oculari e circolari, in termini visivi: la natura è il movimento dell'anima, dell'occhio centrale: come scriverà in *Experience*, "the universe wear our color, and every object fall successively into the subject itself. The subject exist, the subject enlarges; all things sooner or later fall into place. As I am so I see".<sup>239</sup> L'identità tra io e occhio non potrebbe essere più esplicita. Per tale motivo l'immagine dell'occhio e del suo orizzonte, che figura all'inizio di *Circles*, si ripropone, secondo Emerson, in

<sup>237</sup> Mosé Maimonide, *La Guida dei Perplexi*, cit., p. 168.

<sup>238</sup> "L'occhio è il primo cerchio; l'orizzonte che esso forma il secondo; e in tutta la natura questa figura primaria è ripetuta senza fine. È il più alto emblema nella cifra del mondo. Sant'Agostino descrive la natura di Dio come un cerchio il cui centro è dappertutto e la circonferenza da nessuna parte. Per tutta la nostra vita non facciamo altro che leggere il ricco senso della prima delle forme" (trad. mia). R. W. Emerson, *Circles*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 403.

<sup>239</sup> "L'universo veste il nostro colore, e ogni oggetto diviene successivamente lo stesso soggetto. Il soggetto esiste, il soggetto estende; tutte le cose presto o tardi vanno al loro posto. Come sono, così vedo" (trad. mia). R. W. Emerson, *Experience*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 489.

tutta la natura ma anche nel mondo umano, quello delle azioni e dei sentimenti. In *Nature* scrive: "in the tranquil landscape, and especially in the distant line of the horizon, man beholds somewhat as beautiful as his own nature".<sup>240</sup>

La nostra vita consiste nel decifrare il più grande degli emblemi; essa non consiste in altro che in una "apprenticeship to the truth", apprendimento della verità che poi è insito nell'esperienza della natura. Non c'è confine all'estensione del cerchio, da ogni cerchio ne può essere tracciato un altro, concentrico rispetto ad esso ma di raggio e circonferenza maggiore, e così all'infinito, a significare l'immensità dello spirito umano e della sua possibile estensione. Di conseguenza non esistono limiti per l'uomo, né per la natura; "every end is a beginning; that there is always another dawn risen on mid-noon, and under every deep a lower deep opens".<sup>241</sup> La prospettiva creatrice è sempre suscettibile di ampliamento. Tale infinita e costante espansione simboleggia "the Unattainable, the flying Perfect, around which the hands of man can never meet".<sup>242</sup> Il fine ultimo sembra dunque inattuabile, o almeno non è concepibile come un possesso, ma la sua eterna e salda Presenza è indubitabilmente il centro di tutto ciò che esiste: "if I have described life as a flux of moods, I must now add, that there is that in us which changes not".<sup>243</sup> In *Compensation* aggiunge: "the soul is. Under all this running sea of circumstance, whose waters ebb and flow with perfect balance, lies the aboriginal abyss of real Being. [...] Nature, truth, virtue, are the influx from thence".<sup>244</sup> In *Circles* spiega il rapporto tra l'eterna generazione dei cerchi e il centro fisso dal quale tutto proviene: "whilst the eternal generation of circles proceeds, the eternal generator abides. That central life is somewhat superior to creation, superior to knowledge and thought, and contains all its circles".<sup>245</sup> Vi è dunque un centro impermanente dal quale deriva il flusso creatore che anima ogni cosa. Dalla circolarità della natura e dal prospettivismo visivo sorge dunque la teoria del *flux*. All'idea di *flux* vanno affiancate le idee di *scala naturae* e la legge delle corrispondenze: "all nature is the rapid efflux of goodness executing and organizing itself".<sup>246</sup> Il *flux of all things*, come dice nel paragrafo sul linguaggio di *Nature*, caratterizza la Natura, ma anche il linguaggio e la conoscenza. La visione è frutto dello sguardo dell'occhio, come tale essa può sempre ampliarsi. Ciò implica che si tratti di una prospettiva mobile e non fissa. Benché l'Anima Suprema sia costante, "there are no fixtures in nature. The

---

<sup>240</sup> "Nel paesaggio placido, e soprattutto nella linea lontana dell'orizzonte, l'uomo scorge qualcosa di altrettanto bello della sua stessa natura". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 10 (trad. it.: p. 23) La metafora dell'orizzonte in filosofia è tutt'altro che nuova: da Husserl a Gadamer, l'orizzonte ha designato la natura processuale degli *Erlebnisse* e la comprensione di un testo; Jauss ha parlato di "orizzonte di attesa". Di "orizzonte logico" e "orizzonte estetico" ha parlato anche Baumgarten nei paragrafi 119-121 di *Aesthetica* (cfr. l'ediz. It. a cura di S. Tedesco, *Aesthetica*, Palermo, 2000, pp. 52-53). Un lavoro significativo a tal proposito è quello di Céline Flécheux, che ha ricostruito la storia del concetto dal Rinascimento a oggi: *L'horizon, des traités de perspective au Land Art*, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

<sup>241</sup> "Ogni fine è un'inizio; c'è sempre un'altra alba che si leva dal mezzogiorno, e sotto ogni abisso si apre un abisso ancora più profondo" (trad. mia). R. W. Emerson, *Circles*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 403.

<sup>242</sup> "L'Inaccessibile, il mobile Perfetto, attorno al quale le mani dell'uomo non possono mai stringersi" (trad. mia). Ibidem.

<sup>243</sup> "Se ho descritto la vita come un flusso di attitudini, debbo adesso aggiungere che c'è in noi qualcosa che non cambia" (trad. mia). R. W. Emerson, *Experience*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 489.

<sup>244</sup> "L'anima è. A di là di questo rapido mare delle circostanze, le cui acque fluiscono e rifluiscono con un equilibrio perfetto, giace l'abisso originario dell'essere reale. [...] Natura, verità, virtù, sono l'influsso che proviene da lì" (trad. mia). R. W. Emerson, *Compensation*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 299.

<sup>245</sup> "Mentre l'eterna generazione dei cerchi procede, l'eterno generatore perdura. Questa vita centrale è qualcosa di superiore alla creazione, superiore alla conoscenza e al pensiero, e contiene tutti i cerchi" (trad. mia). R. W. Emerson, *Circles*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 412.

<sup>246</sup> "Tutta la natura è il rapido effluvio del bene che ordina e organizza se stesso" (trad. mia). Ivi, p. 407.

universe is fluid and volatile. Permanence is but a word of degrees".<sup>247</sup> La gradualità dei mondi, dei significati e delle percezioni passerà in maniera notevole anche al pragmatismo. Ma a chi appartiene l'occhio centrale che vede l'universo? All'uomo, ma anche a Dio: "our globe seen by God is a transparent law, not a mass of facts. The law dissolves the fact and holds it fluid".<sup>248</sup> Dal punto di vista divino non ci sono fatti concreti, punti inamovibili: tutto scorre, secondo il motto eracliteo, *panta rei*, che Emerson cita esplicitamente nello scritto *Quotation and Originality*.<sup>249</sup> L'eternità del flusso è divina, e a causa di essa la dinamicità è la cifra per la comprensione di ogni caso. Soffermarsi sul passato significa morire, rincorre le *dry bones* di cui parlava all'inizio di *Nature*; la vita è nel momento presente. Il coglimento del *flux* è uno degli attributi della Natura che l'occhio del poeta, o del bambino, non può mancare: "the quality of the imagination is to flow, and not to freeze. The poet did not stop at the color, or the form, but read their meaning [...] For all symbols are fluxional; all language is vehicular and transitive".<sup>250</sup> La differenza tra il poeta e il mistico sta proprio nella capacità di avvertire il *flux* come fondamento dell'esistente; il mistico, che si sofferma su un dato simbolo senza rinnovarlo, come il religioso, adora un sepolcro imbiancato, secondo il linguaggio biblico di *Nature*. Ciò, per inciso, la dice lunga sul misticismo di Emerson, come è stato chiamato l'atteggiamento contemplativo-estetico del saggio di Concord. Il *flux* duque va ben interpretato. Diversamente dalle ipotesi à la Deleuze, legate alla *French Theory*, il *flux* non si sovrappone all'assenza di un fondamento, all'insensatezza del movimento. Platone ed Eraclito coincidono, secondo l'interpretazione emersoniana. Secondo il filosofo, tutte le contraddizioni sono infatti destinate a essere superate in una unità superiore omnicomprensiva: "each new step we take in thought reconciles twenty seemingly discordant facts, as expression of one law. Aristotle and Plato are reckoned the respective heads of two schools. A wise man will see that Aristotle Platonizes. By going one step farther back in thought, discordant opinions are reconciled, by being seen to be two extremes of one principle, and we can never go so far back as to preclude a still higher vision".<sup>251</sup> La contraddizione, movimento del pensiero, espressione della polarità che anima la natura, è la manifestazione di una superiore unità omnicongiungente.<sup>252</sup> Ma in che modo il *flux*, la natura, il linguaggio, specchi imperfetti, mezzi veicolari e sempre *in fieri*, possono rendere

<sup>247</sup> "Non ci sono punti fermi in natura. L'universo è fluido e volatile. La permanenza è soltanto una parola per gradi" (trad. mia). Ivi, p. 403.

<sup>248</sup> "Il nostro globo visto da Dio è una legge trasparente, non una massa di fatti. La legge dissolve il fatto e lo mantiene fluido" (trad. mia). Ibidem.

<sup>249</sup> Il continuo divenire in Eraclito è simboleggiato dal fuoco, che al pari del fiume, dà l'idea della continua attività che non si accumula, ma nel continuo movimento perpetua se stesso:

*Ecce homo*.

Ja, ich weiß, woher ich stamme!	Si, so la mia origine!
Ungesättigt gleich der Flamme	Insaziato come la fiamma
Glühe und verzehr ich mich	Ardo e mi consumo.
Licht wird alles was ich fasse	Luce diviene tutto ciò che afferro
Kohle alles, was ich lasse:	Carbone tutto quel che lascio:
Flamme bin ich sicherlich!	Fiamma senz'altro son io!

(F. W. Nietzsche, *La Gaia Scienza*, Editori riuniti, 1985, p. 29)

Il tema del fuoco che arde e consuma senza estinguersi è tipico di molti visionari e mistici.

<sup>250</sup> "La qualità dell'immaginazione è fluire, e non congelare. Il poeta non si ferma al colore, alla forma, ma ne comprende il significato. [...] Perché tutti i simboli sono fluidi; l'intero linguaggio è veicolare e transitivo" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Poet*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 463.

<sup>251</sup> "Ogni nuovo passo che compiamo nel pensiero riconcilia venti fatti apparentemente discordanti, come espressione di una sola legge. Aristotele e Platone vengono considerate i rispettivi capofila di due scuole. Un uomo saggio si accorgerà che Aristotele platonizza. Andando un passo più in là col pensiero, le opinioni discordanti vengono riconciliate, essendo viste come due estremi di un unico principio, e non possiamo mai andare così indietro da precludere una visione ancora superiore" (trad. mia). R. W. Emerson, *Circles*, in *Essays & Lectures*, cit., pp. 406-407.

<sup>252</sup> Tale tematica viene approfondita nel saggio *Compensation*.

l'idea del fondamento, dell'occhio centrale, *perfect, unattainable*? Emerson afferma che se essi adempiono appieno alla loro natura, che consiste nel ricevere ed esprimere il *flux* senza creare stagnazioni energetiche, allora potranno indicare o circoscrivere mediante il flusso quel che non si può dire in quanto al di fuori del flusso.

Un altro breve cenno, prima di procedere oltre, va dedicato alla nozione di trasparenza. Tradizionalmente tale termine in filosofia è stato riferito alla conoscenza: la trasparenza è stata dunque molto utilizzata in epistemologia, e altrettanto criticata per la pretesa del soggetto conoscente di porsi *sub specie aeternitatis*. La trasparenza, applicata alla conoscenza discorsiva, ha inoltre screditato altri tipi di conoscenza, come quella sensibile. Basti pensare a Cartesio, secondo il quale le idee non chiare e distinte non possono fondare la conoscenza. L'opacità è un ostacolo per la comprensione. L'evasione emersoniana della filosofia percorre vie diverse da quelle dell'intelletto raziocinante, come abbiamo visto. La trasparenza della *eyeball* è intuitiva, e consiste nell'essere presenti alla percezione del momento. Si tratta del culmine dell'esperienza estetica, caratterizzato dall'intuizione, e come tale non può assolutamente essere reso dal discorso linguistico, collocato nel tempo. Nel momento della visione trasparente, lo sguardo coglie in un attimo tutte le relazioni, gli specchi, i significati che solitamente cerca di spiegare discorsivamente; tutto gli è presente, il velo di *māyā* viene sollevato. La consonanza con certi accenti schopenhaueriani e schellinghiani è tutt'altro che remota. La trasparenza divinizza l'uomo, è comunanza con la *Over-soul*, e ha luogo quando viene compresa la legge del *flux*, e l'occhio dilata la propria prospettiva. Secondo Alfred R. Ferguson and Merton M. Sealts, che hanno curato le note dei *Journals* di Emerson, la *transparent eyeball* sarebbe stata influenzata dalla lettura di David Brewster della *Optick* di Isaac Newton. Brewster teorizzava che le particelle di luce avessero dei poli repulsivi, al fine di spiegare trasparenza e opacità in alcuni fenomeni luminosi. Per Emerson, anche la *soul*, che si identifica con *the Eye*, ha dei poli da equilibrare, come si evince dal saggio *Compensation*. Quando gli assi della visione si allineano con quelli delle cose allora si ottiene la trasparenza. In quanto connessa alla visione, la trasparenza è legata alla chiarezza; come tale è un simbolo solare, di purezza, legato alla dimensione di significato che riunisce splendore, luminosità e bianchezza.<sup>253</sup> Come mostrano gli studi di Rust Brown e Dassow Walls, la trasparenza descrive meglio di ogni altra parola la posizione filosofica di Emerson rispetto alla realtà e alla verità. Secondo tali studiosi tale nozione sarebbe stata influenzata dalla visione della metodologia scientifica dei musei naturali e dei giardini, come quello parigino, che Emerson ebbe modo di visitare: come si è visto, fu grazie alla comprensione dei legami tra le varie specie botaniche che il filosofo giunse all'idea dell'unità della natura in tutte le sue forme e in tutti i suoi stati.<sup>254</sup> Secondo Rust Brown, Emerson unirebbe l'istanza di *wholeness*, tipica della filosofia romantica, all'interesse per la classificazione enciclopedica delle forme di vita. L'interesse per la forma sarebbe dunque motivato dalla centralità della nozione di unità organica, che unifica mente e materia. Per lo studioso, la scienza pre-darwiniana ebbe dunque per Emerson un ruolo fondamentale, e funse da modello compositivo per i suoi scritti.<sup>255</sup> Tuttavia non si può certo dire che emerga la spontaneità della vegetazione, in un giardino in cui tutto è irreggimentato ed etichettato; la riflessione sulla

---

<sup>253</sup> Cfr. i numerosi e multiculturali esempi di Gilbert Durand, allievo di Bachelard, che ricostruisce l'isomorfismo aria-parola-visione: G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Edizioni Dedalo, Bari, 1996<sup>2</sup>, pp. 143-157.

<sup>254</sup> Cfr. La conferenza di R. Geldard, *Transparency in the Jardin de Plants*: <http://www.rwe.org/rwe-institute-offering/83/722-transparency-in-the-jardin-des-plantes.html>; L. Rust Brown, *The Emerson Museum*, cit.; L. Dassow Walls, *Emerson's Life in Science*, cit.

<sup>255</sup> Così come Linneo e Jussieu accumulavano materiale per i loro erbari, allo stesso modo, dopo la visita al *Jardin de Plants*, Emerson cominciò a raccogliere nei suoi *Journals* "massive quantity of literary specimens": cfr. L. Rust Brown, *The Emerson Museum*, cit., p. 120.



natura selvaggia non si può legare all'esperienza del *Jardin*, che invece fu centrale per i concetti di forma, evoluzione e unità della natura. Il filo sottile che legava tutti gli esseri dal punto di vista naturalistico fu ciò che rese trasparente ai suoi occhi la legge cosmica dell'unità. A tal proposito nel paragrafo sull'Idealismo di *Nature* scrive: "if the Reason be stimulated to more earnest vision, outlines and surfaces become transparent, and are no longer seen; causes and spirits are seen through them. The best moments of life are these delicious awakenings of the higher powers, and the reverential withdrawing of nature before its God".<sup>256</sup> Mediante il sottile stimolante della classificazione botanica, Emerson giunse alla geniale intuizione secondo cui l'unità è la trasparenza del cosmo. L'ordine dell'universo, in cui tutto è connesso, viene colto in uno slancio intuitivo che elimina ogni residua opacità. Ciò che prima sembrava frammento, dispersione, separazione, appare ora perfettamente interrelato al tutto, in un infinito flusso creatore. L'opacità dunque non appartiene soltanto alla materia, ma anche al discorso separatore, all'intelletto analitico e alla mente che frammenta il tutto; opacità che viene superata grazie all'immediatezza della percezione sensibile e intellettuale. Parlando del naturalista von Humboldt, in *Education* Emerson si chiede: "what but that much revolving of similar facts in his mind has shown him that always the mind contains in its transparent chambers the means of classifying the most refractory phenomena".<sup>257</sup> La classificazione dei fenomeni naturali, simboli dell'ordine cosmico, è cruciale sin dai tempi di *The American Scholar*: "the ambitious soul sits down before each refractory fact; one after another, reduces all strange constitutions, all new powers, to their class and their law, and goes on for ever to animate the last fibre of organization, the outskirts of nature, by insight".<sup>258</sup> L'*insight*, l'intuizione, non sarebbe dunque per principio in antitesi alla mente analitica che esamina i singoli dettagli del fenomeno per classificarli: si tratta di due facoltà complementari, che non possono essere disgiunte ma che possono integrarsi se utilizzate nel modo corretto.

La *transparency*, che in *Education* è un connotato della mente, mostra ancora una volta la profonda interconnessione tra *soul* e *nature*: la natura diviene trasparente soltanto quando lo è anche la mente, poiché la *nature* non è altro che la manifestazione della *soul*. Partendo dall'unità di uomo e natura, si comprende perché la visione della *eyeball* dovrebbe essere trasparente: l'opacità è il frutto del distacco dell'uomo dalla natura, mentre l'intima connessione metafisica tra i due poli fa sì che l'uomo non avverta alcun ostacolo e si integri perfettamente nella Natura, al pari di un albero o un cervo. L'uomo è *parcel of God*, e dunque anche della Natura, sua manifestazione. Una volta accettata tale Unità l'uomo diverrà parte dei boschi, delle montagne, dei fiumi; la sua presenza non sarà più disturbante, non sarà più un velo che cade sull'armonia della Natura, ma sarà la coronazione dell'evoluzione naturale, divenuta finalmente cosciente di se stessa.

Violando tutte le convenzioni della letteratura, R. Geldard ha esaminato l'affinità della *transparency* emersoniana con la fisica quantistica. Lo studioso afferma infatti che Emerson è giunto alla nozione di trasparenza prima di Einstein, Bohr e Heisenberg: la trasparenza è infatti la caratteristica del mondo subatomico, pieno di vuoto più che di materia. Il principio di indeterminazione di Heisenberg afferma che soggetto e oggetto sono inestricabilmente legati dalla

<sup>256</sup> "Quando la Ragione viene sollecitata a osservare ancora più attentamente, le linee e le superfici diventano trasparenti e non si vedono più; attraverso di loro si vedranno le cause e gli spiriti. I momenti migliori della vita sono quei delicati risvegli delle più nobili facoltà e il reverente ritrarsi della natura innanzi al suo Dio". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 33 (tra. It.: p. 52).

<sup>257</sup> "Cosa se non il mulinare di fatti simili nella sua mente dovette mostrargli che la mente contiene sempre nelle sue camere trasparenti i mezzi di classificazione dei fenomeni più refrattari" (trad. mia). R. W. Emerson, *Education*, in *Lectures and Biographical Sketches*, cit., p. 180.

<sup>258</sup> "L'anima ambiziosa siede davanti ogni fatto refrattario; uno dopo l'altro, riduce tutte le strane costituzioni, i nuovi poteri, alla loro classe e alla loro legge, e procede sempre col fine di animare l'ultima fibra dell'organizzazione, i margini della natura, con l'intuito" (trad. mia). R. W. Emerson, *The American Scholar*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 55.

visione; la conseguente interpretazione probabilistica della funzione d'onda, considerato che è impossibile stabilire energia e orbita di una particella allo stesso tempo, scredita il meccanicismo e il determinismo della fisica classica. Il principio della non località, dovuto all'*entanglement* quantistico, postula la comunicazione a distanza tra particelle separate, teorizzata da Erwin Schrödinger. Si tratta di leggi che includono nell'oggetto la soggettività umana: la coscienza è determinante e con la sua osservazione orienta la configurazione dell'osservato. Tali principi estendono il regno della natura a livelli sempre più estesi e profondi. Un ulteriore cerchio è stato tracciato, direbbe Emerson. L'estensione della scienza aumenta anche la comprensione del rapporto uomo-natura e dunque contribuisce a rimuovere l'opacità della conoscenza. Con *la trasparenza*, Emerson si avvicina più alla sensibilità della scienza contemporanea che al paradigma teorico della filosofia moderna. Per tale ragione Geldard asserisce che se Emerson fosse nato nel Novecento si sarebbe interessato alla fisica contemporanea, capace di mostrare le interconnessioni e le trasparenze della natura e della mente, e anziché dire "I will be a naturalist" avrebbe asserito "I will be a physicist". Per avvalorare la sua tesi, Geldard cita dei fisici contemporanei del calibro di Roger Penrose e Brian Green, secondo i quali la fisica quantistica dissolve i limiti dello spazio e del tempo, improvvisamente divenuti illusori; tale dissolvenza viene interpretata appunto come trasparenza; allo stesso modo, dato un universo che può essere osservato, diventa una logica necessità l'esistenza della coscienza in esso, poiché è la coscienza a svolgere il ruolo di osservatore.<sup>259</sup> R. Geldard ha anche proposto un originale accostamento della trasparenza emersoniana con "l'essere diafano" di Xavier Zubiri, teorico della *Inteligencia Sentiente*, essere caratterizzato da unità cosmica e presenza.<sup>260</sup> Secondo Maria Zambrano, la trasparenza è strettamente unita all'immaginazione creatrice e al senso d'unità tra vita e pensiero, tra percezione e filosofia, tra intuizione e discorso. Chi non è capace di vivificare dentro di sé tale elementi sarà dunque destinato alla perplessità, come dice in un esplicito omaggio a Mosé Maimonide e alla sua guida. Che cos'è dunque la perplessità? La mancanza di visione, afferma Zambrano. Il perplesso non è colui che non è in grado di articolare le ragioni, di pensare, ma colui che è incapace di vedere, di esperire. Non a caso la guida di Maimonide era rivolta agli studenti di filosofia che non riuscivano a conciliare le argomentazioni logiche con le intuizioni religiose. Il pensiero da solo non può guarire dalle perplessità, ma è destinato a produrne altre. Il percorso che conduce alla trasparenza è la visione, la visione della vita stessa, dell'unità del tutto, la sola a poter veramente guarire la cecità dell'intelletto, guidando l'uomo fuori dal caos dell'opacità e dello smarrimento, in cui non è ancora visibile la ragnatela di relazioni che unisce il tutto.<sup>261</sup> La trasparenza dunque non è soltanto quella della mente, come pensavano i razionalisti europei, ma quella della percezione diretta della verità, che da sola consente di cogliere intuitivamente l'unità del tutto.<sup>262</sup> Il momento percettivo non va mai dimenticato, poiché nell'architettura emersoniana esso costituisce la chiave di volta dell'intero edificio speculativo. Visione è percezione, intesa come integrazione creativa degli elementi esperiti. Come in un paesaggio, in cui le varie parti debbono essere vicendevolmente correlate e integrate in una sola visione, allo stesso modo l'esperienza

<sup>259</sup> Cfr. R. Geldard, *Trasparency in the Jardin de Plants*, cit.; R. Penrose, *The Road to Reality*, Jonathan Cape, London, 2004; B. Greene, *The Fabric of the Cosmos*, Knopf, New York, 2004.

<sup>260</sup> Zubiri fu un teologo e filosofo madrileno che scrisse numerose opere, influenzato dalla riflessione fenomenologica ed esistenzialista. Presenta però numerose tematiche innovative. La sua *Inteligencia Sentiente* viene da alcuni paragonata alla *razon poetica* di Maria Zambrano, differente dalla *razon vital* di Ortega y Gasset, suo celebre maestro. Cfr. X. Zubiri, *Inteligencia Sentiente*, Alianza Editorial-Sociedad de Estudio y Publicaciones, Madrid, 1980.

<sup>261</sup> Tali suggestioni sono tratte da Maria Zambrano, *La Guida, forma del pensiero*, in Idem, *Verso un sapere dell'anima*, Cortina Raffaello, Milano, 1996, pp. 53-77.

<sup>262</sup> Per il dibattito sulla trasparenza e sul significato dell'esperienza percettiva nei suoi molteplici aspetti cfr. *Perceptual Experience*. Co-edited with an introduction by Tamar Szabó Gendler and John Hawthorne, Clarendon-Oxford University Press, 2006.

della realtà è tale soltanto se unisce anziché separare il tutto: “I see all”, dice l’uomo nello stato di coscienza della *eyeball*, ovvero “perception of a deep unity between the human spirit and the natural world”.<sup>263</sup> Anche secondo la sapienza orientale la Realtà suprema può essere colta soltanto affinando il potere della percezione, cui è preposta una specifica facoltà, la buddhi. Nel *Vivekacūḍāmaṇi* viene detto: “in Colui che è assorto in Brahman vive in identità con l’eterna Realtà senza altra percezione”.<sup>264</sup> La percezione del Sé in questo senso è radicalmente empirica, ovvero diretta, poiché non è mediata neppure dagli organi di senso, laddove la mediazione degli strumenti che si interpongono tra percipiente e percepito è fonte di dubbio. Lo stesso avviene nella tradizione religiosa dell’Occidente, in cui il contatto con la Realtà suprema, lungi dall’essere un’operazione astratta di tipo mentale, è sempre esperienziale-percettiva.<sup>265</sup>

Nelle battute conclusive di questo paragrafo iniziale, Emerson introduce anche la tematica della *wilderness*, decisiva per gli ulteriori sviluppi del trascendentalismo e della cultura americana: l’unità con la natura non ha luogo soltanto in paesaggi agresti e bucolici, ma anche nella natura selvaggia: “in the wilderness, I find something more dear and connate”.<sup>266</sup> Il radicalmente altro, il selvaggio ci attraggono perché in essi percepiamo qualcosa che ci appartiene intimamente. Nella Natura selvaggia l’uomo trova qualcosa di veramente simile a lui, e caro alla sua anima, molto più di quanto non potrebbe trovarlo nelle opere che egli stesso ha costruito. *The wilderness* incarna il nucleo più profondo della sua essenza, che l’uomo adulto, come diceva all’inizio, ha obliato; *the wilderness*, fungendo da specchio, ricorda all’uomo qual’è la sua natura, la sua origine. Un saldo legame unisce dunque l’uomo alla natura selvaggia, in quanto sono fatti della medesima sostanza, tra di essi vige una vera fratellanza. In Emerson il selvaggio tuttavia non assume mai quella centralità che avrà invece in Thoreau; per il saggio di Concord infatti la parentela con la Natura non traspare soltanto dal selvaggio ma anche dalla tranquillità del paesaggio e dalla sua armonia; quella stessa placidità e serenità che Emerson aveva introdotto sin dalle prime battute del saggio, attribuendo alla Natura aggettivi che rimandano alla sfera semantica della calma e della pace. Emerson suggerisce che non importa con quale tipo di natura ci si confronti, poiché il dato essenziale è la prospettiva dell’osservatore, la sua apertura percettiva ai cenni che la Natura invia, come ammiccando a un amico. Emerson ribadisce continuamente: vediamo nella Natura ciò che proiettiamo in essa, o nell’armonia che si stabilisce nel rapporto tra uomo e Natura. Il piacere che riceviamo nella contemplazione, lo abbiamo posto noi stessi, ed è per questo che il filosofo raccomanda la massima temperanza nell’utilizzo di questi piaceri, perché così come è capace di proiettare la sua gioia, l’uomo può infondere nello spettacolo della natura anche tristezza, malinconia, sventura.

A questo punto ci si potrebbe chiedere qual’è lo scopo di questo paragrafo, dal contenuto piuttosto singolare. L’introduzione ha spiegato gli intenti dello scritto; i paragrafi successivi articoleranno e spiegheranno con attenzione terminologica, ma pur sempre velata da una nota poetica, il suo pensiero sulla Natura. Questo paragrafo intermedio invece è anomalo all’interno della struttura del saggio. Ribadisce dei concetti anticipati dal primo paragrafo e che verranno ripresi in seguito, ma soprattutto fornisce *ex abrupto* della ardite visioni cui il lettore non era certo stato preparato dall’introduzione. Sembrerebbe che Emerson abbia voluto dare un primo assaggio

<sup>263</sup> “Percezione di una profonda unità tra lo spirito umano e il mondo naturale” (trad. mia). M. Kohler, *Dickinson’s Embodied Eyeball: Transcendentalism and the Scope of Vision*, in “The Emily Dickinson Journal”, vol. 13, n.2, 2004, p. 25.

<sup>264</sup> Shankara, *Vivekacūḍāmaṇi*, a cura di Raphael, Ashram Vidyā, Roma, 1981, pp. 457-8.

<sup>265</sup> La percezione della bellezza divina ha un ruolo fondativo anche nell’estetica teologica di Balthasar, intesa come dottrina della percezione della forma di Dio che si rivela nel mondo. Cfr. B. Antomarini, *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, Aesthetica Preprint, Palermo, 2004.

<sup>266</sup> “Nella natura selvaggia trovo qualcosa di più caro e congeniale”. R. W. Emerson, *Nature*(1836), cit., p. 10 (trad. it.: p. 23).

di ciò che attende il *lover of nature* che voglia risalire la spirale del cosmo e del suo saggio, che si corrispondono perfettamente. *Nature* fornirà infatti, gradino dopo gradino, cerchio dopo cerchio, delle indicazioni utili per la comprensione della visione iniziale: la *transparent eyeball* diviene *epopteia*. L'utilizzo di tale termine, legato ai misteri eleusini, che sancivano una profonda unione tra uomo e natura, non è affatto casuale, e pare assolutamente pertinente considerata la grande attenzione in Emerson per la dimensione sapienziale-sacrale e per la visione intesa come paradigma della conoscenza. I riti eleusini erano legati al conseguimento di una conoscenza suprema, che si esplicava come visione diretta dell'unità fuori dal tempo, distante dal discorso linguistico della mente logica. Giorgio Colli ha scritto: "che l'evento misterico di Eleusi – uno dei vertici della vita greca, celebrato annualmente alla fine dell'estate – fosse una festa della conoscenza, risulta chiaro dalle testimonianze antiche, ma i moderni, all'infuori di qualche timido accenno in contrario, non vogliono ammetterlo... E rimanendo alla Grecia, nell'epoca della sapienza come in quella della filosofia, è facile verificare la frequenza con cui l'atto della conoscenza suprema è chiamato un "vedere". Riguardo a Platone poi è possibile documentare, quando si avventura a descrivere l'esperienza conoscitiva delle idee, l'uso di una terminologia eleusina, cosicché si può suggerire l'ipotesi che la teoria delle idee, nel suo sorgere, fosse un tentativo di divulgazione letteraria dei misteri eleusini, in cui l'accusa di empietà veniva prevenuta con l'evitare qualsiasi riferimento ai contenuti mitici dell'iniziazione. E ancora in Aristotele, che non è certo il più mistico tra i filosofi, tale concetto viene ripreso in termini espliciti: leggiamo in un suo frammento che la conoscenza noetica va riportata alla visione eleusina".<sup>267</sup>

Il peculiare platonismo emersoniano reca con sé la consapevolezza di tali dimensioni, assegnando un ruolo notevole alla visione eleusina, ovvero alla rivalutazione delle dimensioni energetiche più profonde dell'uomo, legate alla percezione sensibile e intellettuale. Un altro elemento che avvalorava tali osservazioni è la forte presenza nel testo di elementi che rinviano direttamente al dionisismo e all'orfismo, tra i quali spicca il celeberrimo poeta orfico e la sua storia-profezia, che chiude il saggio. L'immagine della *eyeball* ha dunque la stessa funzione definita dai teologi come *grazia gratuita*, che dà l'idea di cosa si può raggiungere in modo permanente quando vengono risalite *the spires of form*.<sup>268</sup> L'attenzione di Emerson per la percezione delle forme, le correnti energetiche dell'uomo, l'aspetto vitale del cosmo, l'intuizione e la ragione, tutti motivi convergenti nell'esperienza della natura, mettono dunque al centro della sua filosofia l'aspetto estetico nel suo senso più ampio, l'unico capace di liberare lo sguardo e inaugurare la pienezza della visione.<sup>269</sup>

### 3.1.10. I primi due scopi della Natura: Utilità e Bellezza

Nei paragrafi successivi Emerson riprende il filo del discorso richiamando la domanda animatrice del saggio: "to what end is nature?".

*The final cause of the world* è al centro della sua considerazione della Natura. Egli non si pone dei limiti nell'affrontare la teleologia della natura, a differenza di Kant. Per rispondere al

<sup>267</sup> G. Colli, *La sapienza greca*, vol. I, cit., pp. 28-29.

<sup>268</sup> La *grazia gratuita*, utilizzata soprattutto dalla riflessione cristiana, è in realtà un concetto già presente in Plotino, che riformula a suo modo il nutrimento dell'amore che scaturisce dalla dinamica visiva tra amante e amato, secondo il *Fedro* di Platone: la grazia è frutto dello sguardo trasparente, capace di oltrepassare l'apparente molteplicità e riunirla nell'Uno, che intesse tutte le forme. Il legame grazia-amore si basa sul fatto che il riconoscimento dell'Unità è al contempo riconoscimento della forza cosmica che tutto lega, secondo reminiscenze empedoclee e platoniche.

<sup>269</sup> Si rivela interessante il confronto con le fonti orientali di Emerson: secondo la filosofia indiana dell'Advaita Vedānta l'esperienza della percezione, in quanto aconcettuale e dunque non mediata, ha il primato su tutte le altre forme di conoscenza. Cfr. B. Gupta, Dharmarajadhvarindra, N. S. Anantakrishna Sastri, *Perceiving in Advaita Vedānta: Epistemological Analysis and Interpretation*, Associated University Presses, London, 1991.

grande interrogativo sul fine della Natura, Emerson tratteggia, mediante una precisa progressione di risposte, la spirale che conduce alla comprensione dell'esistenza della Natura e del suo rapporto con l'uomo. Saranno così esposte diverse prospettive che, simili a cerchi concentrici progressivamente sempre più ampi, indicheranno diverse tipologie del rapporto con la Natura e dei diversi livelli in cui si esplica la Causa finale del mondo. Il primo cerchio, o livello, è quello delle *Commodities*, o Utilità. Si tratta di tutti quei vantaggi che la natura apporta ai sensi, alla vita umana nel suo livello materiale, legato ai bisogni fisici. Essi forniscono dunque un beneficio temporaneo e mediato, ma il vantaggio di questo livello si distingue per essere comprensibile a tutti gli uomini, anche a quelli più grossolani. Nel suo ambito, tale tipologia di servizi che la Natura rende all'uomo è veramente perfetto, asserisce Emerson. La Natura sembra proprio esser stata concepita per aiutare e soccorrere l'uomo con ricchezza di mezzi e con la più grande sontuosità di ornamenti: l'oceano, le stelle, l'atmosfera, il clima, gli animali, il fuoco, l'acqua, le pietre, il frumento; tutto trova la sua causa finale nell'uomo. A sostegno di tale tesi, Emerson riporta alcuni versi tratti da una poesia di George Herbert, che citerà per intero in seguito:

More servants wait on man  
Than he'll take notice of.

L'uomo ha più servitori di quanto non si renda conto: l'intero universo cospira a suo vantaggio, il vento, il sole, il ghiaccio, la pioggia, le piante, gli animali, in un circuito che vede l'uomo come anello finale, e Dio come anello iniziale. L'ingegno umano riproduce o fornisce nuove combinazioni del processo naturale mediante cui l'uomo viene accudito da un esercito di servitori invisibili; ne sono una prova tangibile le arti utili.<sup>270</sup> Parlando di tali arti Emerson allude brevemente alla figura di Eolo, proiettando delle ombre sull'operato umano. Pur non sviluppando il tema, tale riferimento pare infatti richiamare l'uso improprio della Natura dell'uomo, dovuto alla sua impazienza e stoltezza: "he no longer waits for favoring gales, but by means of steam, he realizes the fable of Aeolus's bag, and carries the two and thirty winds in the boiler of his boat".<sup>271</sup> Della borsa di Eolo si narra nell'Odissea: il dio del vento, per aiutare Ulisse e i suoi uomini a tornare a casa, gli consegnò un otre di pelle in cui aveva radunato molti venti, che li avrebbero soccorsi nel momento del bisogno. Tuttavia mentre Ulisse dormiva, gli uomini, spinti dalla curiosità, aprirono di soppiatto la borsa e i venti si liberarono, facendo scoppiare una tremenda tempesta che li riportò indietro, condannandoli a rifare il percorso avendo però perso un notevole espediente, oltre all'aiuto di Eolo che non volle più soccorrerli dopo una simile negligenza. Emerson non sviluppa il tema, ma il breve cenno a tale vicenda testimonia che il suo ottimismo è concreto, poiché sa bene che i difetti umani spesso compromettono l'aiuto della Natura, quando i suoi doni non vengono ricevuti e utilizzati con responsabilità. Probabilmente egli non ha enfatizzato tale passaggio poiché l'industrialità umana, se ben utilizzata, è tutt'altro che negativa, ma riesce realmente a migliorare ancor di più i servizi della natura, oltre che a cementare il senso della collettività, unendo gli uomini in un corpo solo. All'interno della società infatti tutto pare organizzato in modo tale da aiutare il singolo uomo, e in effetti molte cose, come il servizio postale, le strade, le case, testimoniano che l'uomo ha soccorso l'uomo: "he goes to the post-office, and the human race run on his errands; to the book-shop, and the human race read and write of all that happens, for him; to the court-house, and nations repair his wrongs. He sets his house upon the road, and the human race go forth every morning, and shovel out the snow, and

<sup>270</sup> Come Ruskin, Emerson mette sullo stesso piano le belle arti e l'artigianato. Shusterman riprenderà tale posizione nei suoi scritti, abolendo la distinzione tra arti "elevate" e arti "umili". Cfr. R. Shusterman, *Entertainment: A Question for Aesthetics*, in "British Journal of Aesthetics", vol. 43, n. 3, 2003, pp. 289-307.

<sup>271</sup> "L'uomo non aspetta più i venti propizi ma ormai, per mezzo del vapore, materializza il mito dell'otre di Eolo trasportando i trentadue venti nella caldaia della sua nave". R. W. Emerson, *Nature*(1836), in *Essays & Lectures*, cit., p. 12 (trad. it.: p. 25).

cut a path for him".<sup>272</sup> Eppure l'uomo ha cambiato profondamente la faccia della Terra, da Noé a Napoleone. Emerson era abbastanza colpito dai mutamenti di natura antropica; ma se avesse visto i mutamenti prodotti dall'uomo da Napoleone fino ai nostri tempi, sarebbe rimasto a dir poco sconvolto. Ad ogni modo, gli esempi di questo primo cerchio su come la natura esplica la propria causa finale sarebbero ovvi e infiniti, per cui Emerson non si sofferma su tale aspetto. Un avvertimento chiude questo circolo, alquanto significativo: "a man is fed, not that he may be fed, but that he may work".<sup>273</sup> Questo beneficio "mercenario" che la natura ci offre infatti non è altro che un mezzo per un fine. La Natura non ci nutre per satollarci e bearci nella nostra incoscienza, ma perché l'umanità possa lavorare per un fine più alto. Come diceva in *Circles*, ogni fine è sempre un inizio di qualcos'altro, e l'aspetto utile della Natura deve essere visto in una prospettiva più ampia.

È l'inizio del secondo Circolo, quello della Bellezza, che apre ad un livello superiore di comprensione della Natura. Le più nobili esigenze dell'animo umano, dice Emerson, lo spingono ad amare il Bello. Uno degli scopi della Natura è proprio quello di soddisfare tale esigenza. Per Emerson ciò era evidente sin dalla designazione greca dell'ordine dell'universo: *kosmos* è infatti bellezza, armonia del tutto. L'unione dello sguardo e delle cose fa sì che le forme primarie, come il cielo, le montagne, l'albero e gli animali, procurino un immenso piacere all'uomo, un piacere puro, poiché esse piacciono "in and for themselves". Esse tra l'altro, dipendono con forza dal "plastic power of the human eye". Ancora una volta l'occhio svolge un ruolo centrale nel rapporto con la natura. Il motivo della *plastic nature* è centrale in una delle principali fonti emersoniane, Ralph Cudworth, il quale riteneva che la natura fosse un'arte che si modella autonomamente, dotata di un principio interno di sviluppo. In questo frangente l'occhio viene definito come "the best of artist" e "the best composer". La Bellezza che l'uomo vede fuori di sé, in realtà gli appartiene, poiché è il suo occhio a crearla, o almeno a co-crearla. Di conseguenza più si vede più si comprende e viceversa: il grado di bellezza di cui è possibile godere dipende dallo *state of mind* di ciascuno. In questo senso, per Emerson la Bellezza è negli occhi di chi guarda. L'interazione principale dell'occhio nel suo atto creativo è quella con la Luce, "the first of painters": "by the mutual action of its structure and of the laws of light, perspective is produced".<sup>274</sup> Mediante le definizioni di occhio e di luce Emerson avvicina il mondo della Natura e quello d'Arte; come in Platone, la Natura è la più grande opera d'arte; così l'arte che si rifà al demiurgo divino e ne evoca la potenza creatrice si pone senz'altro accanto alla Natura e può anche superarla. Ogni retrivo o ideologico contrasto tra Natura e Cultura viene sin d'ora accantonato. Sono altre le ragioni spingono Emerson ad anteporre la Natura alla Cultura: quando il pensiero e la cultura appaiono degradati e corrotti, la Natura divina infatti l'unico termine di paragone per comprendere la distanza che l'uomo ha messo tra sé e la sua Fonte Divina. Ma quando l'uomo è connesso alle sue origini, la Natura, come testimonia la prima epigrafe di *Nature*, è addirittura inferiore all'uomo, il che testimonia quanto l'uomo è caduto in basso, immemore del proprio lignaggio.

Tornando alla Luce, Emerson afferma che essa rende piacevole all'occhio qualunque forma. Tra quelle preferite dall'uomo Emerson ne elenca alcune, che sono significative, perché si tratta di immagini che alludono a degli archetipi ben precisi: la ghianda, il grappolo, la pigna, la spiga, l'uovo, le ali e la figura di molti uccelli, la conchiglia, le fiamme, le nuvole, le foglie e le forme di molti alberi, tra cui la palma. Non si tratta di forme casuali, poiché molte di queste immagini sono spesso stati simboli di conoscenze antiche di tipo sapienziale.

<sup>272</sup> "Va all'ufficio postale e l'umanità sbriga le sue commissioni; va in libreria e l'umanità legge e scrive per lui tutto ciò che accade; va in tribunale e le nazioni riparano i suoi torti. Si costruisce una casa sul ciglio della strada e l'umanità esce, ogni mattina, a spalare la neve per aprire un sentiero per lui". Ivi, p. 13 (trad. it.: p. 26).

<sup>273</sup> "L'uomo è nutrito, non per essere solo nutrito, ma perché possa lavorare". Ibidem.

<sup>274</sup> "Dalla mutua azione tra la sua struttura e le leggi della luce nasce la prospettiva". Ivi, p. 14 (trad. it.: p. 26).

Per procedere in maniera sistematica, Emerson suddivide il secondo circolo in tre sottocircoli di ampiezza progressiva. Gli scopi della Bellezza naturale sono dunque tre:

1. *delight*: si tratta del piacere procurato dalla semplice perfezione delle forme. Esso include anche il diletto dei sensi che confina con l'utilità. In numerose circostanze la bellezza guarisce e lenisce le sofferenze umane, esercitando un'azione terapeutica sullo spirito umano: davanti alla bellezza naturale, davanti all'alba, o al tramonto, l'uomo dimentica i limiti della propria condizione, le proprie angosce, i problemi della vita quotidiana. Nel suo livello più esteso il piacere è invece frutto della contemplazione pura. Senza mescolanza con la necessità, l'uomo sperimenta la ricchezza interiore, dilatando la sua prospettiva assieme a quella della Natura. Descrivendo il puro piacere che la Natura ci procura, Emerson ha scritto dei passaggi intrisi di notevole liricità. A scopo esemplificativo, basterà citarne uno dei più celebri, che svela notevoli allusioni simboliche, legate alla ciclicità del giorno e allo spirito dei popoli: "how does Nature deify us with a few and cheap elements! Give me health and a day, and I will make the pomp of emperors ridiculous. The dawn is my Assyria; the sun-set and moon-rise my Paphos, and unimaginable realms of faerie; broad noon shall be my England of the senses and the understanding; the night shall be my Germany of mystic philosophy and dreams".<sup>275</sup> Tuttavia anche questo livello del diletto estetico è limitato. Esso degenera facilmente in estetismo fine a se stesso, che Emerson rigetta come vacuo. Bisogna essere consapevoli che, come le utilità, anche la Bellezza fine a se stessa non è che la tappa di un viaggio. La Natura lo insegna nel momento stesso in cui rende la sua Bellezza inafferrabile: essa, infatti, sfugge al possesso, è solo "mirage". Il suo compito è quello di rimandare al livello superiore. Tendere al bello significa infatti tendere nello stesso tempo verso il bene e il vero, come dirà esplicitamente tra poco.

2. *Spiritualità della bellezza o perfezione della natura*: la bellezza naturale viene affiancata dalla volontà umana, e diviene simbolo di grazia e virtù. "Beauty is the mark God sets upon virtue. Every natural action is graceful. Every heroic act is also decent, and causes the place and the bystanders to shine".<sup>276</sup> Lo splendore che accompagna la natura in cui vengono compiute delle grandi gesta insegna all'umanità che l'universo è di tutti, appartiene per diritto a ogni individuo. Prova ne è il fatto che la bellezza avvolge tutte le azioni nobili. L'uomo virtuoso risuona con la natura; il cielo e la terra e tutto quel che vi è di manifesto, di visibile, si sintonizza con Gesù, Omero, Socrate, e tutti i grandi uomini: "nature became ancillary to a man".<sup>277</sup>

3. *Comprensione intellettuale della Bellezza intesa come Totalità della Natura*: le emozioni cedono il passo all'intelletto. Alla virtù segue il pensiero. L'intelletto a questo livello cerca di comprendere l'ordine delle cose, senza lasciarsi influenzare dalle coloriture sentimentali. Qui Emerson riprende il discorso che aveva iniziato sul parallelo tra Natura e Arte. L'arte viene definita *creation of beauty*. Tale creazione ha luogo quando l'amante della natura è talmente colmo del suo amore che, sazio di contemplazione, ricrea lo spirito della natura con nuove forme. Emerson chiama tale amore per la bellezza *Taste*. Le analogie tra Natura e Arte si infittiscono, e sono rese possibili dall'essenza divina

---

<sup>275</sup> "Con così pochi e semplici elementi la natura ci rende simili a dei! Mi dia la salute e un giorno renderò ridicolo il fasto degli imperatori. L'alba è la mia Assiria, il tramonto e il sorgere della luna sono la mia Pafo e inimmaginabili regni fatati; il pieno meriggio sarà la mia Inghilterra dei sensi e dell'intelletto; la notte sarà la mia Germania di filosofia mistica e di sogni". Ivi, p. 15 (trad. it.: p. 28).

<sup>276</sup> "La bellezza è il marchio che Dio appone sulla virtù. Ogni azione naturale è ricolma di grazia. Ogni atto eroico è altresì decoroso, fa risplendere il luogo in cui è compiuto e chi vi assiste". Ivi, p. 16 (trad. it.: p. 29-30).

<sup>277</sup> "La natura diventa ancella dell'uomo". Ivi, p. 17 (trad. it.: p. 31).

dell'uomo, che potrebbe agire come un dio, ma inconsapevole, rinuncia al suo regno. Quando invece l'uomo è rapito dalla Bellezza e accede alla sua identità più profonda, diviene creatore: "a work of art is an abstract or epitome of the world. It is the result or expression of nature, in miniature".<sup>278</sup> Egli diventa consapevole dell'intelligenza della Natura, del circuito delle forme naturali, della sua Unità, espressa citando una locuzione italiana: "il più nell'uno". Il singolo oggetto, dice Emerson, da solo non sarà mai bello quanto nell'insieme, poiché da esso traspare la grazia universale. Lo stesso tema viene affrontato nella poesia *Each and All*:

All are needed by each one;  
 Nothing is fair or good alone.  
 I thought the sparrow's note from heaven,  
 Singing at dawn on the alder bough;  
 I brought him home, in his nest, at even;  
 He sings the song, but it cheers not now,  
 For I did not bring home the river and sky;--  
 He sang to my ear,--they sang to my eye.  
 The delicate shells lay on the shore;  
 The bubbles of the latest wave  
 Fresh pearls to their enamel gave,  
 And the bellowing of the savage sea  
 Greeted their safe escape to me.  
 I wiped away the weeds and foam,  
 I fetched my sea-born treasures home;  
 But the poor, unsightly, noisome things  
 Had left their beauty on the shore  
 With the sun and the sand and the wild uproar.<sup>279</sup>

La poesia prosegue con altri esempi, ma il messaggio è abbastanza evidente: in un insieme la bellezza è data dall'unione delle parti. Se si tenta di separarle, sia l'insieme che le singole parti perderanno la loro bellezza. Ritorna il tema olistico: l'insieme è più della somma delle sue parti, vi è un principio che supera il tutto del panteismo, e tale principio è la causa della bellezza. La medesima linfa vitale permea tutte le forme: in ogni cosa la Natura ripete la lezione dell'Uno. Si tratta di un altro aspetto della magia del presente; la bellezza è coglibile nel momento dell'esperienza percettiva, se la mente prova a concettualizzarla e a trasporla, l'incanto si rompe. La conchiglia che ci deliziava sulla spiaggia, una volta separata dal suo elemento diverrà grigia e triste, come un uccello in gabbia, privato del suo cielo. Ancora una volta, ciò significa che la Bellezza non si può possedere come un oggetto, è eterea, impalpabile. Si tratta di una lezione importante per l'uomo; anche se tutto cospira a favore dell'umanità, essa non deve inorgorgliersi, poiché essendo parte della natura, anche l'umanità è un elemento della totalità, e se pretende di astrarsi o di ergersi sul resto, si smarrisce. Da qui la necessità di

<sup>278</sup> "Un'opera d'arte è un compendio o un'epitome del mondo. È il risultato o l'espressione della natura, in miniatura". Ivi, p. 18 (trad. it.: p. 32).

<sup>279</sup> "Tutti hanno bisogno di qualcuno/niente è, da solo, bello e affermativo./Pensai divino il canto del passero/che all'alba cantava sul ramo di un ontano/con me lo portai a casa, nel suo nido, a sera;/ e canta, certo, ma non più mi dà allegrezza/ giacché con me non portai né il fiume né il cielo; /cantava quello al mio orecchio, questi al mio occhio./ Fragili conchiglie sparse sul lido:/le ultime più gonfie ondate aggiunsero/una perlacea freschezza al loro smalto/e il muggito del mare selvaggio/per me annunciò che ne uscivano salve./Tolsi via alghe e spuma,/con me portai a casa quei doni marini./ Ma anch'essi poveri, così modesti, dietro a sé/lasciarono sul lido la loro bellezza:/col sole, con la sabbia e col selvaggio fragore". T. Pisanti, *Poesia dell'Ottocento Americano*, Guida Editori, Napoli, 1984, pp. 77-78.



tornare alla Natura, e ripristinare l'Unità col mondo. La separazione dell'uomo dalla Natura ha infatti privato entrambi della loro Bellezza. Dal principio della composizione Emerson trae delle indicazioni utili per gli artisti: bisogna innanzitutto cogliere la radianza dell'unità, concentrata in un sol punto, e ripeterla, nonostante la diversità delle forme, nei diversi manufatti. Tale concezione è profondamente diversa da quella dell'ideale, che si basa sulla composizione.<sup>280</sup> Emerson sta qui suggerendo il metodo dell'ispirazione; la composizione cui allude non è operativa ma contemplativa, collocandosi così agli antipodi del metodo di chi sostiene l'ideale, e pretende di scomporre la bellezza in varie parti, prendendo qualcosa lì e qualcos'altro qui; per Emerson la composizione è tale solo se si coglie la profonda unità delle parti e si è capaci di passare il sentimento dell'Unità alle proprie creazioni. Arte e Natura risultano intimamente connaturate, come l'uomo e la natura: l'arte è la natura stessa che si esprime attraverso la volontà di un uomo ricolmo della bellezza naturale, che così fluisce da una forma all'altra. Arte è "nature passed through the alembic of man".<sup>281</sup> Il riferimento all'alambicco è molto interessante poiché evoca la sapienza alchemica. Arte non è mera imitazione della Natura, ma espressione, creazione dell'energia sottesa alla natura. Questo circolo ha dunque chiarito che la Natura esiste per soddisfare il bisogno di Bellezza dell'uomo. La Bellezza è un'espressione dell'Universo e l'uomo non può fare a meno di ricercarla, poiché è una delle tre principali espressioni del divino: il vero, il bene e il bello. Ma la bellezza non costituisce l'ultima e più alta espressione del fine della natura. Essa è infatti "the herald of inward and eternal beauty".<sup>282</sup> L'esperienza estetica in cui si esperisce il senso della bellezza deve essere superata dall'esperienza estetica di qualcosa di ancora più elevato.

### 3.1.11. Il terzo scopo della Natura: il Linguaggio, segno e simbolo

Il circolo che succede alla Bellezza è quello del Linguaggio. Non si tratta soltanto del linguaggio della Natura, come viene talvolta affermato con troppa superficialità; ci si riferisce certamente alla Natura in quanto libro da decifrare, simbolo che Emerson usa frequentemente, ma l'oggetto del saggio è l'analisi degli scopi della natura in relazione all'uomo, e tali scopi contemplano il linguaggio, non solo quello naturale, ma anche quello propriamente umano. Probabilmente tali sovrapposizioni dipendono dal fatto che in Emerson tra i vari linguaggi non vi è una vera differenza di genere. Ci si potrebbe chiedere perché un'opera sulla Natura si interroghi sul Linguaggio ritenendolo addirittura il gradino che amplia la visione della Bellezza. Il carattere dinamico della Natura e la sua profonda interrelazione, per non dire dipendenza, con l'occhio umano, chiariranno facilmente quest'enigma. La comprensione del mondo, come aveva ben osservato Kant, sempre tenuto in alta considerazione dai trascendentalisti, è strettamente legata alle strutture conoscitive dell'uomo; il linguaggio in questo senso è uno dei principali intermediari tra la coscienza e il mondo, e il modo in cui lo utilizziamo, i suoi limiti e le sue sfumature, modellano il mondo. D'altra parte le intuizioni wittgensteiniane sul linguaggio hanno fornito a Cavell un metodo valido per la sua interpretazione di Emerson, interpretazione che trova proprio in questo circolo il suo più saldo sostegno. A differenza di quanto afferma Cavell, per Emerson tuttavia il linguaggio non è che un momento intermedio, sia pure di estrema importanza, ma che

<sup>280</sup> L'ideale estetico, inteso come *inventio*, o collage di dettagli provenienti da diversi contesti e raccolti come in patchwork al fine di creare la bellezza suprema, è assolutamente estraneo a questa prospettiva, che nega il principio induttivo e aborre la dissoluzione dell'insieme. Sull'ideale nella storia dell'estetica cfr. E. Cassirer, *Eidos ed Eidolon*, cit.; E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.

<sup>281</sup> "Natura filtrata dall'alambicco dell'uomo". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., pp. 18-19 (trad. it.: p. 33).

<sup>282</sup> "L'araldo di una bellezza interiore ed eterna". Ibidem.

verrà seguito da circoli più ampi e comprensivi. Anche in questo caso, Emerson delinea tre circoli di grandezza progressiva, secondo i quali la Natura è *vehicle* del pensiero.

1. “Words are signs of natural facts”:<sup>283</sup> le parole sono segni di fatti naturali. Il filosofo non spiega cosa intenda con segno, né differenzia il segno dal simbolo, tuttavia si evince dal contesto che il segno non esige una codifica, in quanto rinvia chiaramente al suo oggetto: si tratta di un significante il cui significato è evidente, in quanto visibile come il segno che lo rappresenta, a differenza del simbolo. Il segno allude a qualcosa di vicino, di cui in-voca la presenza; in questo caso i segni sono le parole, che richiamano i fatti della natura; il simbolo richiama invece una dimensione non visibile, lontana, e ha dunque una funzione e-vocatrice. Emerson intende tracciare la genealogia delle parole: ogni parola usata per indicare un fatto intellettuale o morale in realtà, originariamente, designava un fatto materiale. La funzione della natura diviene dunque quella di fornirci una guida per la comprensione della storia sovranaturale; la creazione esteriore ci dota dei termini per poter esprimere realtà interiori. La Natura è specchio della sovra-natura; uno dei suoi compiti fondamentali è perciò quello di fornirci le parole per parlare di ciò che la supera. L’uomo può comprendere le realtà spirituali perché la natura gli ha fornito i mezzi per esprimerli mediante il linguaggio e il suo ancoraggio alla dimensione materiale. Gli esempi riportati da Emerson sono: *Right* che deriva da *straight*; *wrong* che significava *twisted*; *Spirit* in tutte le lingue indica il *wind*; *transgression* sta per *crossing of a line*; e poi: *supercilious-raising of the eyebrow*; *heart-emotion*, *head-thought*. Il modo in cui è nato il linguaggio è misterioso, afferma Emerson, e si cela alla vista dell’uomo, poiché risale alla notte dei tempi, ma si ripropone nei bambini e nei selvaggi (come in una haeckeliana ricapitolazione filogenetica), i quali tendono a utilizzare innanzitutto i sostantivi, che hanno un preciso referente nella natura, derivandone poi verbi e infine, per analogia, generali atti di pensiero. Tale metodologia esplicativa potrebbe a prima vista ricordare la teoria referenzialista o ostensiva del linguaggio, vituperata da Wittgenstein nelle sue *Ricerche Filosofiche* in riferimento a quanto esposto da Agostino nelle sue *Confessioni*.<sup>284</sup> In realtà la prospettiva è piuttosto differente. Nella spiegazione ostensiva del linguaggio, le parole indicano oggetti, e il loro significato sta dunque nell’oggetto cui la parola si riferisce. Ma questa non è la spiegazione emersoniana. Secondo il saggio di Concord gli oggetti della natura non sono il vero referente delle parole, ma il tramite che consente alle parole di collegarsi ai fatti spirituali, di cui il mondo della natura è manifestazione. È evidente che tale teoria è ben diversa da quella ostensiva, secondo cui il rapporto tra le parole e il loro significato è diretto; il significato in tal caso s’identifica con gli oggetti naturali. La Natura, suggerisce Emerson, è da una parte il messaggero del significato delle parole e dall’altra fornisce, per così dire, la materia delle parole.

2. “Particular natural facts are symbols of particular spiritual facts”.<sup>285</sup> A questo livello si manifesta una complessità ulteriore del servizio che la natura rende sotto il rispetto del linguaggio: “it is not words only that are emblematic it is things which are emblematic”.<sup>286</sup> I segni (le parole) e i simboli (i fatti naturali) sono entrambi emblemi, immagini che rinviano ad altro da sé. Ogni fatto naturale ha una spiegazione sovranaturale: il visibile rinvia all’invisibile, il fisico al metafisico. Se le parole rimandano alla natura, la natura rimanda allo spirito. Anche in questo caso bisogna precisare la

<sup>283</sup> “Le parole sono segni di fatti naturali”. R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 20 (trad. it.: p. 33).

<sup>284</sup> Cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, § 1, Einaudi, Torino, 2009; Agostino, *Confessioni*, I, 8, Giunti, 2006.

<sup>285</sup> “Specifici fatti naturali sono simboli di specifici fatti spirituali”. R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 20 (trad. it.: p. 33).

<sup>286</sup> “Non sono solo le parole a essere emblematiche, anche le cose lo sono”. Ivi, p. 20 (trad. it.: p. 34).

distanza dalla spiegazione lineare del linguaggio, tipica di molti interpreti di un celeberrimo passo del *De Interpretatione* di Aristotele.<sup>287</sup> Secondo tale passaggio il linguaggio sarebbe simbolo delle passioni dell'anima, che a loro volta sono simboli delle cose. Tra l'altro, in questo tipo di interpretazioni, solitamente la relazione del linguaggio con la natura è marcatamente convenzionale. Qui salta fuori la prima grande differenza con Emerson, per il quale il rapporto linguaggio-natura non è assolutamente arbitrario. L'interpretazione lineare del linguaggio di Aristotele d'altro canto non soddisfa più gli studiosi: Lo Piparo ha mostrato come lo stesso passo possa essere interpretato nel segno di una visione circolare in cui linguaggio, affezioni dell'anima e fatti (pragmata) interagiscono reciprocamente.<sup>288</sup> Anche in questa prospettiva dunque il circolo si rivela lo strumento metodologicamente più adeguato. Tuttavia, al di là delle interpretazioni, la differenza tra Aristotele e Emerson non potrebbe essere più netta, perché gli elementi in gioco sono diversi. In Aristotele abbiamo: linguaggio verbale; stati o passioni dell'anima/mente; fatti o fenomeni. In Emerson: linguaggio verbale, fatti naturali; fatti spirituali. Anche identificando i fatti naturali di Emerson con i fatti di Aristotele, impresa piuttosto ardua, e sovrapponendo ai fatti spirituali del trascendentalista le passioni dell'anima dello Stagirita, impresa ancor più ardua, i conti non tornano. In Emerson infatti il referente del linguaggio non è il fatto naturale ma quello spirituale, di cui la natura è mediatrice. In Aristotele è esattamente il contrario: il linguaggio è sempre e comunque simbolo (qualunque sia il significato da attribuire a questo termine) dei fatti naturali, di cui le passioni dell'anima rappresentano il passaggio intermedio. Questa spiegazione rende ancora più evidente l'insensatezza della sovrapposizione tra fatti spirituali e passioni dell'anima. La teoria linguistica emersoniana rivela perciò la propria originalità nel panorama della filosofia del linguaggio e non teme critiche o confronti che intendano prendere sul serio l'argomento. Per Emerson il discorso è chiarissimo: "every appearance in nature corresponds to some state of the mind, and that state of the mind can only be described by presenting that natural appearance as its picture".<sup>289</sup> Il grande quadro della natura, che spiega l'attributo di emblematico, è il medium tra parola e spirito: esso mostra le verità spirituali all'uomo, offrendosi al linguaggio. Emerson esemplifica la sua teoria con le seguenti analogie: uomo arrabbiato-leone; furbo-volpe; uomo saldo-roccia; sapiente-torcia; agnello-innocenza; serpente-cattiveria subdola; fiori-sentimenti delicati; luce-conoscenza; buio-ignoranza; e così via. La più grande analogia è probabilmente quella del fiume, che sulla falsariga eraclitea, rammemora il flusso di tutte le cose; ancora di più lo è il sasso lanciato sull'acqua il quale genera dei cerchi che si propagano e si allargano sempre più: essi rappresentano i cerchi di ogni tipo di influenza, come quelli che sta cercando di rappresentare in *Nature*. Secondo Emerson cogliere le analogie non è facile e richiede un'attitudine meditativa, ma in realtà è un'attitudine latente in ogni uomo. Un'altra analogia riportata è quella del firmamento, che simboleggia l'anima universale, la *Reason*, in cui brillano come stelle le idee di Giustizia, Verità, Amore, Libertà. Con questa immagine egli dunque si ricollega all'apertura del saggio: la solitudine dell'uomo davanti al cielo stellato corrisponde alla solitudine da tutti i fattori che gli impediscono di comunicare con la sua anima universale, in cui è contenuta ogni cosa. Il cielo d'altra parte ha più di un significato: rispetto all'uomo corrisponde alla *Reason*, rispetto alla Natura, rappresenta lo Spirito. E lo Spirito è creatore,

<sup>287</sup> Aristotele, *Della interpretazione*, 16 a, BUR, Milano, 1992, p. 3.

<sup>288</sup> F. Lo Piparo, *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

<sup>289</sup> "Ogni apparenza nella natura corrisponde a un qualche stato d'animo, il quale a sua volta può essere descritto soltanto presentando quella determinata apparenza naturale come sua immagine". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 20 (trad. it.: p. 34).

ma soprattutto, nelle culture e nelle religioni di ogni epoca, lo Spirito è il Padre. Accanto a Madre Terra, Emerson ha dunque introdotto il Padre-cielo: la polarità della creazione che tuttavia rinvia alla medesima fonte. Tali esempi non sono casuali; avvalorano la tesi emersoniana secondo la quale le analogie non sono arbitrarie ma fondate nella natura. Il convenzionalismo linguistico e simbolico in Emerson è assente: non si tratta di fantasticherie soggettive, ma di archetipi radicati nel livello più profondo della coscienza umana. Per tale motivo, “man is an analogist”;<sup>290</sup> trovandosi al centro del grande cerchio della natura, ogni raggio che passa attraverso le altre creature giunge sino a lui, per cui tutto è collegato a lui, e viceversa. La corrispondenza fondamentale tra natura e parola, unita al suo carattere emblematico, fa sì che per Emerson il linguaggio originario sia quello della poesia, in cui a ogni fatto della natura corrisponde un simbolo naturale, simbolo che si ritrova in tutte le culture. Non è un caso, dice Emerson, che il linguaggio dei cosiddetti selvaggi sia basato sulle immagini. L’infanzia del linguaggio è poesia. In *The Poet* scrive: “language is the archives of history [...] Language is fossil poetry. As the limestone of the continent consists of infinite masses of the shells of animalcules, so language is made up of images, or tropes, which now, in their secondary use, have long ceased to remind us of their poetic origin”.<sup>291</sup> La poesia come origine del linguaggio: tale genealogia evoca certamente reminiscenze vichiane. L’accostamento tra i due pensatori è tutt’altro che azzardato: già nel 1930 Antonio Pagliaro sottolineava la similarità e il valore delle concezioni linguistiche di Emerson e Vico, rimarcata anche da studi cronologicamente più recenti.<sup>292</sup> E forse i primi filosofi non hanno espresso la loro ispirazione in versi? Ma per Emerson non è abbastanza aver individuato nella poesia il linguaggio primigenio: egli vuole che sia anche l’ultimo, come si vedrà analizzando la conclusione di *Nature*. Questa dipendenza diretta del linguaggio dalla natura è semplice e genuina, afferma Emerson, e agisce potentemente sulla mente umana. Il linguaggio, nella sua connessione poetica con la natura, veicola intense energie, ma come in Vico, esso è soggetto a evoluzione. Emerson in realtà parla di corruzione: come l’uomo, il linguaggio è caduto. La relazione tra le due cadute è intimamente connessa: quando l’uomo non si accosta con semplicità ai simboli della natura, perde l’amore per la verità e il desiderio di comunicare tale verità senza omissioni o manomissioni egoiche, allora egli si corrompe, e trascina con sé, nella sua caduta, il linguaggio. Alla semplicità succedono desideri secondari (brama di potere e ricchezza, di piaceri e lusinghe); alla verità si sostituisce falsità e doppiezza; il potere della natura come interprete dello Spirito diminuisce progressivamente, finché cessa la creazione di nuove immagini e parole, mentre le vecchie vengono riutilizzate in maniera

<sup>290</sup> “L’uomo è un analogista”. Ivi, p. 21 (trad. it.: p. 35).

<sup>291</sup> “Il linguaggio è l’archivio della storia [...] Il linguaggio è poesia fossile. Come le pietre calcaree dei continenti consistono di numerosissime masse di gusci di animaletti, così il linguaggio è fatto di immagini, tropi, i quali adesso, nel loro uso secondario, hanno cessato da tempo di ricordarci la loro origine poetica” (trad. mia). R. W. Emerson, *The Poet*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 457.

<sup>292</sup> Cfr. A. Pagliaro, *Sommario di linguistica arioeuropea*, Roma, 1930; A. Battistini, *Geroglifici vichiani e quadratura del cerchio*, in “Intersezioni”, vol. V, n. 3, 1985, pp. 555-565. Sottili analisi sulle affinità retoriche e di consapevolezza semiotico-linguistica dei due filosofi sono state svolte da Harold Bloom: cfr. H. Bloom, *Introduction: The American Sublime*, in *Emerson’s Essays*, a cura di H. Bloom, Chelsea House, 2006. Uno studioso di Vico ha anche rintracciato nel pensatore italiano la forte influenza di una delle principali fonti di Emerson, il *De Veritate* di Herbert di Cherbury; cfr. N. Badaloni, *Introduzione a Vico*, Laterza, Roma-Bari, 1984, pp. 8-19. Un altro elemento di grande affinità che non va sottovalutato è la preminenza del circolo nel pensiero vichiano. Un interessante lavoro di Carlo Sini espone le connessioni teoriche tra Vico e alcuni pragmatisti americani, Peirce e Wright, soprattutto per quanto riguarda le pratiche, i segni e il gesto come “articolazione originaria”; Sini rintraccia inoltre l’interessante contributo di Darwin all’elaborazione teorica della nozione di pratica in Wright e Mead. A tal proposito cfr. C. Sini, *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, Jaca Book, Milano, 1996.

impropria e distorta, ormai distante dalla dimensione originaria che le aveva manifestate. Una breve frase estende il decadimento dell'uomo e del linguaggio alla sfera economica: quando non ci sono più lingotti, l'uomo inventa il denaro cartaceo, che assurge dunque a simbolo del decadimento morale ed esistenziale dell'uomo.<sup>293</sup> Un vero poeta si attiene sempre alla natura; quando arriva il decadimento, molti scrittori non fanno altro che vivere alle spalle dei poeti che li hanno preceduti. Si tratta dei sepolcri dei padri, delle aride ossa del passato. L'inganno diviene evidente perché il linguaggio perde il suo potere sull'intelletto e i suoi sentimenti. Il potere magico insito nel linguaggio originario della poesia è andato perduto. Ma ogni saggio che compare sulla Terra alza il velo della finzione mostrando, attraverso il ritorno al linguaggio pittoresco ed energetico, la sua vicinanza alla Verità e a Dio. Non c'è bisogno di prove; il linguaggio certifica senza troppi fronzoli l'adesione alle dimensioni originarie dell'esistenza. D'altra parte, dice Emerson, si tratta di un ritorno spontaneo: ogni uomo che osservi la propria mente noterà che a ogni discorso tende automaticamente ad associarsi un'immagine. In una società corrotta riappare dunque il significato del contatto con la natura, l'ineliminabile necessità di un ritorno alle origini, alle fonti dell'esistenza. La Natura è in grado di influenzare la mente, soccorrendo la naturale creazione di immagini da parte dell'uomo, immagini che aumentano esponenzialmente se accostate a nobili sentimenti. Grazie alle forme della Natura, risorge la magia del linguaggio poetico e l'uomo diventa consapevole delle proprie capacità creative, dell'immenso potere dello spirito che alberga in lui.

3. "Nature is the symbol of spirit".<sup>294</sup> L'ultimo circolo del linguaggio sancisce il significato della Natura come simbolo dello spirito. Si potrebbe pensare che questa non è la logica conclusione del discorso: se le parole sono segni dei fatti naturali, e i fatti naturali sono simboli dei fatti spirituali, le parole dovrebbero essere simbolo dei fatti spirituali. Ma a Emerson non interessa il sillogismo, sebbene questo sia corretto, poiché il suo scopo è mostrare il fine della Natura. La Natura è simbolo diretto dello spirito, non le parole. Le parole si appoggiano alla Natura per indirizzarci verso lo spirito. Il vero scopo del linguaggio fondato sulla Natura, che ci parla dello Spirito, tuttavia non viene quasi mai colto né utilizzato: "we are like travellers using the cinder of a volcano to roast their eggs".<sup>295</sup> L'uomo non è consapevole di quel che la natura gli offre nella forma del linguaggio. Per tale motivo Emerson non smette di sottolineare il fatto che l'intera natura è l'emblema dello spirito, e non soltanto le parole umane. Nel *Sistema dell'Idealismo trascendentale* Schelling scrive: "la tendenza necessaria di tutte le scienze naturali è di andare dalla natura al principio intelligente. Questo e non altro vi è in fondo a ogni tentativo diretto ad introdurre una teoria nei fenomeni naturali. La scienza della natura toccherebbe il massimo della perfezione se giungesse a spiritualizzare perfettamente tutte le leggi naturali in leggi dell'intuizione e del pensiero. [...] Accade perciò che quanto più nel campo della natura stessa balza fuori la legge, tanto più si dissipa il velo che l'avvolge, gli stessi fenomeni si rendono più spirituali ed infine spariscono del tutto [...] Nei fenomeni del magnetismo scompare ogni traccia materiale, e dei fenomeni di gravitazione non rimane altro che la loro legge, la cui estrinsecazione in grande è il meccanismo dei movimenti celesti. Una teoria perfetta della natura sarebbe quella per cui la natura tutta si risolvesse in un'intelligenza".<sup>296</sup> Emerson non intende far sparire la Natura, è più cauto rispetto alla sua

<sup>293</sup> Sulla metafora fiscale come antidoto all'astrazione che deriva dall'allontanamento dalla natura cfr. I. F. A. Bell, *The Hard Currency of Words: Emerson's Fiscal Metaphor in Nature*, in "ELH", vol. 52, n. 3, 1985, pp. 733-753.

<sup>294</sup> "La Natura è il simbolo dello Spirito". R. W. Emerson, *Nature (1836)*, cit., p. 20 (trad. it.: p. 34).

<sup>295</sup> "Siamo come viandanti che usano le ceneri di un vulcano per cuocere le uova". Ivi, p. 24 (trad. it.: p. 39).

<sup>296</sup> F. W. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Bompiani, Milano, 2006 p. 55.

esistenza, anche in senso strettamente fisico, come si vedrà nel paragrafo sull'idealismo. Tuttavia, come Schelling, ritiene che Natura e Spirito si corrispondano, che oggetto e soggetto siano le due polarità interne dell'Unità. Il modo in cui, partendo dalla Natura, si svela tale relazione è quello simbolico: l'Universo, nelle sue immagini, diviene trasparente. La Natura è l'ultimo esito di uno Spirito che si manifesta: "the whole of nature is a metaphor of the human mind".<sup>297</sup> Tale magnificenza deve avere un nobile scopo. A questo punto le metafore degli abiti, delle scorie, dello specchio, ampiamente utilizzate da Emerson, vengono esplicitamente accantonate come parziali. La metafora che preferisce, sul solco galileiano, è quella della Natura come libro. Questo libro, dai significati cosmici, universali, ha un valore ben più alto dell'uso tecnico che l'uomo sfrutta per migliorare il proprio orticello personale. L'Universo è sublime perché attraverso di esso traspaiono leggi più alte. La connessione tra il pensiero e la natura non è casuale, "but stands in the will of God, and so is free to be known by all men".<sup>298</sup> L'uomo che non si stupisce davanti alla natura è stolto, poiché lo stupore consente di riflettere sul mistero, sul grande enigma della natura: "there sits the Sphinx at the road-side";<sup>299</sup> riflettendo sul mistero della natura è possibile risalire fino alle sue più alte ragioni. Emerson avanza un'ipotesi audace, secondo la quale lo Spirito ha una necessità intrinseca di manifestarsi nelle forme della Natura; tali idee preesistono nella mente divina, in quanto corrispondono a precise affezioni della mente divina. L'ardita teoria secondo la quale Dio ha bisogno della creazione probabilmente ha contribuito all'interpretazione panteista dei suoi scritti; ma alla luce della teoria evolutiva, Dio non fa altro che specchiarsi, e per avere uno specchio perfetto deve giungere al massimo livello di consapevolezza; Dio deve ritornare a Dio.<sup>300</sup> Per guardare nella mente di Dio bisogna imparare a leggere il libro della Natura. Emerson suggerisce a questo scopo un principio critico formulato da George Fox, fondatore del movimento quacchero: "every scripture is to be interpreted by the same spirit which gave it forth".<sup>301</sup> Per adempiere a tale principio occorre tornare nel seno di Madre Natura; vivendo l'amore per la verità e la virtù i nostri occhi si purificheranno e torneranno a vedere, finché ad un certo punto saranno nuovamente in grado di vedere il testo della

<sup>297</sup> "La Natura tutta è metafora del pensiero umano". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 24 (trad. it.: p. 39).

<sup>298</sup> "Ma è presente nel volere di Dio, e quindi è accessibile a tutti gli uomini". Ivi, p. 24 (trad. it.: p. 40).

<sup>299</sup> "La Sfinge è lì, seduta sul ciglio della strada". Ivi, p. 25 (trad. it.: p. 41).

<sup>300</sup> Ciò non significa che il livello *unattainable* di cui aveva parlato abbia risentito del circolo evolutivo. Il livello più elevato della Divinità rimane inalterato e intangibile. Egli tuttavia, non può fare a meno di manifestarsi. Tale problema trova una soluzione nella distinzione tra *natuta naturata* e *natura naturans*, che affronta nel saggio sulla Natura del 1844.

<sup>301</sup> "Ogni scrittura va interpretata dallo stesso spirito da cui è scaturita". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 25 (trad. it.: p. 41). George Fox applicò questo principio alla Bibbia. Come nota Pier Cesare Bori, si tratta di un principio ermeneutico di tipo patristico, prima ancora che boëhmiano (il mistico Boëhme influì sia su Fox che su Emerson). Bori sottolinea inoltre il ruolo che il fondatore del movimento quacchero esercitò nella formazione del pensiero emersoniano. Cfr. P. Bori, Post-fazione, in R. W. Emerson, *Teologia e natura*, Marietti, Genova, 1991, pp.187-208. V. anche F. B. Tolles, *Emerson and Quakerism*, in "American Literature", vol. 10, 1938, pp. 142-165. Il movimento quacchero, nato in Inghilterra nel Seicento dalla predicazione di Fox, rientra nel filone più mistico della Riforma, che aspira al ritorno alla Chiesa primitiva. I quaccheri, noti come *Children of the light* o *Society of friends*, giunsero presto nel Nuovo Mondo, in seguito alle violente persecuzioni europee; lo stato della Pennsylvania, originariamente chiamata Sylvania, deve il proprio nome a William Penn, energico predicatore quacchero. Per il loro pacifismo, che affonda le radici nel ruolo che svolge il silenzio nella loro pratica religiosa, e per il loro anti-autoritarismo i quaccheri hanno ricevuto nel 1947 il premio Nobel per la pace. P. Bori ha effettuato un interessante confronto tra la nozione quacchera di silenzio e la buddista meditazione *vipassanā* (meditazione rivolta al conseguimento della consapevolezza della coscienza), confronto alquanto significativo considerata l'interesse di Emerson per il pensiero quacchero e buddista: cfr. P. Bori, *Il silenzio dei quaccheri e la meditazione vipassanā*, in "Sati", anno XIII, n. 1, 2004, pp. 13-22.

natura: “by degrees we may come to know the primitive sense of the permanent objects of nature, so that the world shall be to us an open book, and every form significant of its hidden life and final cause”.<sup>302</sup> Per reimparare a vedere non serve la conoscenza intellettuale o logica; quel che conta è la visione. Ancora una volta Emerson ribadisce la centralità dell’esperienza diretta, del contatto, della percezione immediata di quanto si vuole apprendere. Vivendo con la natura, nel suo spirito di innocenza e semplicità, l’uomo potrà sperimentare lo stesso spirito che l’ha generata e riacquistare la vista poetica. Il cenno alle Purificazioni costituisce un richiamo sottile alla tradizione pitagorico-platonica, secondo cui la filosofia è purificazione che conduce alla conversione dello sguardo. A questo punto del circolo, l’uomo diventa consapevole del fatto che ogni oggetto naturale aiuta a sviluppare una facoltà dell’anima; mediante la descrizione dei fatti naturali da parte del linguaggio, l’uomo accede alle dimensioni invisibili, diventando consapevole di una particolare caratteristica naturale che di conseguenza riesce a vedere da quel momento anche dentro di sé. Prima del linguaggio, l’uomo sentiva tali verità in modo incoscio; ma la natura riflessa nel linguaggio lascia trasparire le sue qualità, e fornisce agli uomini una nuova potenza conoscitiva, stimolando la loro consapevolezza interiore. Si tratta di un grande balzo in avanti per l’uomo che, grazie al linguaggio e alla sua potenza, può procedere sulla spirale delle forme verso l’evoluzione della sua coscienza.

### 3.1.12. Dal linguaggio alla Disciplina: il valore della Cultura e dell’Educazione

La grande scoperta del linguaggio e del suo uso apre un capitolo, ovvero un cerchio, di enorme importanza per l’uomo: quello della disciplina, nel lessico di Emerson. Si potrebbe parlare correttamente di educazione, o cultura. In entrambi i casi ci si avvicina alla concezione emersoniana della disciplina: la cultura che sorge grazie alla mediazione linguistica costituisce una prosecuzione della natura. Il termine Cultura va inteso in stretta affinità con una particolare accezione di educazione: la “coltivazione” attenta dello spirito umano, secondo una metafora agricola diffusa sin dai tempi dei dialoghi platonici, la stimolazione delle sue facoltà, della sua coscienza, l’antica cura dell’anima che, maieuticamente, consiste appunto nell’*e-ducere*, nel trarre fuori quel che è già dentro, nel rendere consapevole quanto era nell’incoscio, nel portare alla luce quanto è nell’ombra o, se si preferisce, nello svegliare chi sta dormendo.<sup>303</sup> Temi che saranno fondamentali per l’allievo di Emerson, Thoreau.

Il circolo della Disciplina mette in evidenza l’intento pedagogico della Natura. Tutti gli scopi sinora elencati, Utilità, Bellezza e Linguaggio, vengono inclusi e assorbiti in questa funzione: “this use of the world includes the preceding uses, as parts of itself”.<sup>304</sup> Tutto quel che esiste, spazio, tempo, società, lavoro, clima, cibo, locomozione, animali, forze meccaniche, tutto diviene insegnamento, c’impartisce “sincerest lessons”, giorno dopo giorno. Si tratta di lezioni il cui

<sup>302</sup> “Per gradi giungeremo a conoscere il senso originario degli oggetti permanenti della natura, così che il mondo sarà per noi un libro aperto e ogni forma sarà rivelatrice della sua vita nascosta e della sua causa finale”. R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 25 (trad. it.: pp. 41-42).

<sup>303</sup> La metafora dell’agricoltura come educazione è un *leitmotiv* dei dialoghi platonici: cfr. *Teage* 121c, *Eutifrone* 2d; *Fedro* 276b, *Leggi* 765e. Il tema d’altra parte è un classico degli studi sull’educazione, come mostra il libro di O. Rebout, che oppone alla moderna metafora industriale dell’educazione, basata sul tecnicismo dell’insegnamento, proprio la metafora dell’agricoltura, che invece segue il principio interno di sviluppo dell’educato: O. Rebout, *La filosofia dell’educazione*, Armando Editore, Roma, 1997. In senso meno metaforico le lezioni alla *Sorbonne* di M. Jousse, allievo di Marcel Mauss e fondatore dell’Antropologia del Gesto, hanno rivendicato al mondo dell’agricoltura una grande potenza pedagogica, basata sull’esperienza diretta e sul contatto con la natura: cfr. M. Jousse, *Il Contadino come Maestro. Lezioni alla Sorbona*, Libreria Editrice Fiorentina, 2012.

<sup>304</sup> “Questa funzione del mondo comprende come sue parti le funzioni precedenti”. R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 26 (trad. it.: p. 42).

significato è infinito, nel senso che più viene indagato più si approfondisce. Viene così ricomposto il dissidio con la *Experience*, o *Fate*, ovvero col male del mondo: quanto accade ha motivo d'esistere per lo sviluppo della nostra coscienza, per condurci all'analogia tra materia e pensiero e consentirci di maturare ed evolvere nella consapevolezza. Tali lezioni educano sia l'Intelletto che la Ragione. L'Intelletto svolge le funzioni che gli sono proprie, separando e analizzando, poiché è importante capire che tutto ha un suo ordine; la Ragione trasferisce le lezioni del mondo naturale nel mondo dello spirito, e ha il compito di cogliere il nesso tra le dimensioni.

Anche in questo caso il circolo viene suddiviso in due sottocircoli di ampiezza progressiva.

1. La Natura viene definita come disciplina, o plotiniano esercizio, per la comprensione di verità intellettuali, ovvero pratica dell'*Understanding*. La Natura è per Emerson la grande Maestra, che allena l'uomo, lo fa esercitare.<sup>305</sup> La vita è una continua ginnastica per l'Intelletto, che non ha soste, volta a insegnare alla mente umana le "perception of differences". Anche lo Spazio e il tempo hanno questa funzione, perché "man may know that things are not huddled and lumped, but sundered and individual".<sup>306</sup> Emerson è sempre molto attento all'aspetto pratico della vita, come mostra tale passaggio di *Nature*, ma anche il saggio dedicato alla *Prudence*; egli non è un astratto idealista. Il superamento dell'intelletto e la preferenza per la dimensione esperienziale della conoscenza avevano già messo in evidenza tale aspetto. Anche il senso comune, le dispute meschine della vita, gli incidenti, gli inganni, i debiti, gli aspetti triviali del quotidiano hanno un significato: educare la mente e insegnarle che "good thoughts are no better than good dreams, unless they be executed!".<sup>307</sup> Una simile "gymnastics of the understanding" aiuterà l'uomo a comprendere leggi ben più profonde, ma non si può pretendere di giungere ai livelli più alti senza aver prima formato la propria mente. Una delle più grandi lezioni è quella dell'attenzione: "what good heed, nature forms in us! She pardons no mistakes. Her yea is yea, and her nay, nay".<sup>308</sup> Senza una mente attenta, non si può cogliere il momento presente, non si può osservare, distinguere, individuare il ruolo delle cose nella gerarchia naturale, nella *great chain of beings*, non c'è discriminazione.<sup>309</sup> La comprensione, da parte dell'uomo, di tutte le leggi della natura eleva e purifica il suo intelletto. L'uomo comprende di essere più grande di quel che vede, perché "Time and Space relations vanish as laws are known".<sup>310</sup> La grandezza della conoscenza umana è sublime, per la gioia e il terrore che incute allo stesso tempo. L'uomo si rende infatti conto che quanto conosce è soltanto una parte infinitesimale di quel che c'è da conoscere. Se tale conoscenza viene considerata per quello che è, ovvero conoscenza delle leggi dello spirito, le conseguenze dell'aspetto educativo della Natura diventano ancora più importanti. Ogni

---

<sup>305</sup> L'idea dell'esercizio, della *askesis*, è tipica del pensiero plotiniano, che definisce la filosofia come un'arte di vita in cui metodo e oggetto si implicano reciprocamente. Dai livelli dell'esercizio dipende infatti l'oggetto; l'esercizio determina il livello di visione o la prospettiva che è possibile raggiungere. L'anima deve dunque essere allenata ad allargare la propria visione. Cfr. E. Brehier, *La filosofia di Plotino*, Milano, 1976; P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Einaudi, 2005.

<sup>306</sup> "Perché l'uomo capisca che le cose non sono ammucciate e raggruppate alla rinfusa, ma sono distinte e individuali". R. W. Emerson, *Nature (1836)*, cit., p. 27 (trad. it.: p. 44).

<sup>307</sup> "I buoni pensieri, se non si mettono in pratica, non sono migliori dei bei sogni". Ivi, p. 26 (trad. it.: p. 42).

<sup>308</sup> "A quale attenzione ci educa la natura! Essa non perdona errori di sorta. Il suo sì è sì, il suo no è no". Ivi, p. 27 (trad. it.: p. 44).

<sup>309</sup> Discriminazione è termine tecnico dell'*Advaita Vedānta*, filosofia monista dell'induismo, la cui opera principale è il *Vivekacūḍāmaṇi*, letteralmente il gran gioiello della Discriminazione, scritto da Adi Shankara. La discriminazione o distinzione, in sanscrito *viveka*, è lo strumento per eccellenza che consente di superare l'ignoranza metafisica mediante il discernimento intellettuale tra il reale e il non-reale.

<sup>310</sup> "Le relazioni di Tempo e Spazio svaniscono man mano che se ne conoscono le leggi". R. W. Emerson, *Nature (1836)*, cit., p. 27 (trad. it.: p. 44).



evento naturale è infatti una lezione sull'esercizio della volontà, o sul potere. Il potere è la capacità dell'uomo di esplicitare le sue potenzialità, e ciò dipende proprio dall'esercizio della sua volontà. Pian piano l'uomo si rende conto che il contrasto con la Natura è solo apparente, che egli può ricondurla sotto la sua volontà mediante l'affinamento delle sue facoltà. La Natura è al suo servizio, è mezzo per la sua evoluzione: "it receives the dominion of man as meekly as the ass on which the saviour rode".<sup>311</sup> Come l'asino su cui cavalcava Gesù, la natura si offre volentieri per essere cavalcata dall'uomo. La saggezza dell'uomo che la utilizza non dovrà dunque avere aspirazioni e motivazioni inferiori a quelle di un tale saggio, ci suggerisce Emerson con tale immagine. Lavorando sulla natura come materia grezza, come un alchimista che estrae l'oro dal piombo, l'uomo lavora su di sé e sui propri pensieri, scavando e riorganizzando le energie, finché non avrà risvegliato le sue facoltà creatrici e "the world becomes at last only a realized will, the double of the man".<sup>312</sup> Riecheggia, in quest'ultima frase, l'eco fichtiana dell'Introduzione.

2. Si è visto in che modo opera la Disciplina della Natura sull'Intelletto; è il momento della *Reason*. Poiché gli oggetti sensibili si conformano e riflettono la Coscienza, emerge con forza il loro carattere morale. Non si tratta qui, di una ripetizione del carattere emotivo della Bellezza; in qualche modo ne è una ripresa, ma su un piano più alto; Emerson intende connettere la Natura all'Etica e alla Religione. Quanto nelle *Commodities* era singolare, limitato ed egoistico, assume infine un valore universale. L'Uso di una cosa può avere sempre nuovi e più profondi obiettivi. La comprensione più grossolana di queste connessioni viene esemplificata dall'apprendimento in materia di valori e bisogni. Niente è utile in se stesso, ma solo per lo Spirito. Mentre la Disciplina della Natura mostra all'Intelletto le sue connessioni, alla Ragione svela la sua quintessenza, il suo centro morale, che discende dall'intuizione consapevole della sua profonda Unità. La suprema lezione della Natura, la legge più importante è l'Uno, o Unità nella Varietà, simbolicamente resa nel mito di Proteo.<sup>313</sup> Nel saggio dedicato a Platone Emerson scrive: "philosophy is the account which the human mind gives to itself of the constitution of the world. Two cardinal facts lie forever at the base; the one, and the two: 1. Unity, or Identity; and 2. Variety. We unite all things by perceiving the law which pervades them; by perceiving the superficial differences and the profound resemblances. But every mental act,- this very perception of identity or oneness, recognizes the difference of things. Oneness and otherness. It is impossible to speak or to think without embracing both".<sup>314</sup> L'Intelletto coglie la Varietà, la *Reason* la unifica. Ciò non significa sminuire le parti dell'insieme: per Emerson infatti "a leaf, a drop, a crystal, a moment of time is related to the whole, and partakes of the perfection of the

<sup>311</sup> "Sopporta il dominio dell'uomo con la mansuetudine dell'asino cavalcato dal Salvatore". Ivi, p. 28 (trad. it.: p. 45).

<sup>312</sup> "Il mondo diventa unicamente una volontà realizzata, il doppio dell'uomo". Ibidem.

<sup>313</sup> Proteo era un genio marino dell'Antica Grecia, dotato di facoltà divinatorie; restio alla rivelazione della Verità, mutava continuamente forma. Per costringerlo a mettere in atto le sue capacità predittive, occorreva resistere ai suoi tentativi di fuga, alle sue trasformazioni, e legarlo saldamente fino alla sua resa. Similmente la Natura sembra voler celare la Verità nelle sue infinite forme; tuttavia, sembra suggerire Emerson, all'osservatore attento che non desiste facilmente, essa rivelerà i suoi segreti. Anche Schelling parla del "Proteus der Natur" in *Von der Weltseele* (Hamburg, 1798, p. 5). Per la figura di Proteo in Platone cfr. *Ione*, 541e; *Eutifrone* 15d; *Eutidemo* 288b; *Repubblica*, II, 381d.

<sup>314</sup> "La filosofia è il resoconto che la mente umana si dà della costituzione del mondo. Due fatti fondamentali stanno sempre alla base: il primo e il secondo; 1. Unità, o Identità; e 2. Varietà. Noi uniamo tutte le cose con la percezione della legge che le pervade; precependo le differenze superficiali e le somiglianze profonde. Ma ogni atto mentale, questa identità o unicità, riconosce le differenze delle cose. Identità e diversità. È impossibile parlare o pensare senza abbracciarle entrambe" (trad. mia) R. W. Emerson, *Plato or the Philosopher*, in *Representative Men*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 637.

whole. Each particle is a microcosm, and faithfully renders the likeness of the world".<sup>315</sup> Le somiglianze degli enti naturali non rientrano soltanto nel campo d'osservazione delle scienze naturali, come la botanica o la paleoantropologia, ma rappresentano un filo sottile che collega mondi apparentemente distanti, operando analogicamente. L'analogia dell'ente si palesa in maniera esemplare nella comparazione tra le arti: "architecture is called 'frozen music' by De Stael and Goethe. Vitruvius thought an architect should be a musician. 'A Gothic church', said Coleridge, 'is a petrified religion'. Michael Angelo maintained, that, to an architect, a knowledge of anatomy is essential",<sup>316</sup> e così via. I suoni armonici corrispondono a colori armonici; lo scorrere del fiume a quello di aria e luce, sebbene in una dimensione più sottile; tutto è legato, e le sinestesie non sono invenzioni ma caratteri del mondo. Le regole di un'arte o di una organizzazione valgono infatti da un capo all'altro della Natura: "omne verum vero consonat".<sup>317</sup> L'Unità che informa il tutto ha infiniti lati, infinite verità contestuali, ma la verità più grande è quella del tutto. Ritorna l'immagine del cerchio, di cui la massima espressione è la sfera: "it is like a great circle on a sphere, comprising all possible circles; which, however, may be drawn, and comprise it, in like manner. Every such truth is the absolute Ens seen from one side. But it has innumerable sides".<sup>318</sup> La moralità di tale lezione è esemplificata dalla superiorità dell'Azione sulla Parola. Mentre le parole sono organi finiti di una mente infinita, e dunque inevitabilmente impoveriscono, mediante la loro espressione, la verità che vorrebbero rivelare, l'azione è invece la perfezione del pensiero, probabilmente anche a causa del suo carattere visivo che, come dice Emerson, *fill the eye*. La singola azione inoltre ha la proprietà di essere collegata a tutta la natura, poiché mostra la sua somiglianza ad ogni altra cosa giusta.<sup>319</sup> Ma parole e azioni non sono attributi della Natura in quanto tale. Grazie ad esse siamo infatti entrati nel campo delle forma prettamente umana, che lo Spirito sembra preferire. Perché lo spirito preferisce la forma umana alle altre bellissime e variegate *spires of forms*? La risposta sta nel rapporto tra Dio e il mondo. Lo Spirito-Dio nell'uomo infatti contempla se stesso in modo ancora più perfetto che nella natura. Come si è visto a proposito delle epigrafi lo spirito nell'uomo possiede delle caratteristiche che oltrepassano potenzialmente lo spirito della natura, che non è dotato di volontà, ovvero dell'attributo principale dell'uomo. L'uomo sembrerebbe dunque la massima manifestazione della divinità, il culmine della creazione, poiché grazie all'uomo Dio diviene consapevole di sé dentro la materia. L'uomo, a differenza della Natura ha l'intelligenza, la conoscenza. Nell'uomo sono già presenti le Idee o forme che organizzano il mondo, sebbene in maniera imperfetta, o con una ferita, come dice poeticamente Emerson. A

<sup>315</sup> "Una foglia, una goccia, un cristallo, un istante del tempo sono correlati al tutto e partecipano della perfezione del tutto. Ogni particella è un microcosmo e restituisce fedelmente la sembianza del mondo". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., pp. 29-30 (trad. it.: p. 47).

<sup>316</sup> "L'architettura viene chiamata 'musica congelata'. Vitruvio riteneva che un architetto dovesse essere un musicista. 'Una chiesa gotica', diceva Coleridge, 'è una religione pietrificata'. Michelangelo sosteneva che per un architetto fosse essenziale la conoscenza dell'anatomia". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 30 (trad. it.: p. 48).

<sup>317</sup> "Ogni verità concorda con la verità". Ibidem.

<sup>318</sup> "È come un grande cerchio in una sfera che comprende tutti i cerchi possibili, i quali possono comunque essere tracciati in modo da comprenderla a loro volta. Ogni verità siffatta è l'Ente assoluto visto da uno dei suoi lati. Ma esso ha innumerevoli lati". Ibidem.

<sup>319</sup> Tale caratterizzazione dell'azione ricorda un passo del "Vangelo" orientale, la *Bhagavadgita*, letteralmente Canto del Beato, in cui viene descritto il *Karma Yoga* o via dell'agire. Secondo Krishna, incarnazione o *avatar* del principio divino, anche il saggio può agire, ma a differenza dell'ignorante, deve agire in modo corretto, ovvero senza attaccamento ai risultati dell'azione, realizzando il giusto distacco, perché una singola azione di questo tipo può salvare il mondo. Cfr. *Bhagavadgita*, cap. 3, 25, a cura di Raphael, Asram Vidya, 2006.

differenza della Natura l'uomo può dunque risalire, attraverso la conoscenza di queste forme, alla Sorgente di cui esse rappresentano al contempo la manifestazione e l'accesso. Le forme della mente umana sono come delle *fountain-pipes*, cannelle di una fontana sempre zampillante, alla quale l'uomo può abbeverarsi, come nella piana della Verità del *Fedro*. Per questo l'uomo è l'essere prediletto dello Spirito. Egli è già in collegamento con il centro dell'universo; deve soltanto divenirne consapevole. La Natura invece, pur provenendo dalla medesima fonte, non possiede lo stesso tipo di accesso ad essa, poiché non ha conoscenza, è inconsapevole. Il suo compito resta quindi quello di servire l'uomo, perché quando l'uomo avrà realizzato la massima consapevolezza di se stesso plasmando la Natura, anche la Natura sarà redenta, in quanto avrà acquisito i caratteri che l'uomo le ha impresso. Queste osservazioni conducono Emerson a una breve riflessione sul significato dell'Amore, la cui peculiarità è quella di produrre un innalzamento vibratorio-qualitativo nell'anima dell'amante e dell'amato. Dall'amore limitato e individuale si passa all'amore per campi più vasti e generali, fino a giungere, in straordinaria assonanza col *Simposio*, all'Amore per le forme che albergano nello Spirito. Ciò spiega, secondo Emerson, le vicissitudini delle amicizie e degli amori umani, cui dedicherà degli appositi saggi negli *Essays*. Un amore o un'amicizia infatti solitamente sono coestensivi alla prospettiva e alle idee di un uomo; man mano che il circolo dell'occhio si estende anche l'amore sente il bisogno di estendersi e ciò spesso determina la rottura o il superamento di certe relazioni umane. Ogni amore, ogni amico sono la più grande lezione della Natura, dice Emerson, poiché in ogni stadio della vita una persona cara, mediante la sua presenza, ci ha insegnato qualcosa. Quando tale lezione è stata assimilata tale persona è destinata ineluttabilmente ad allontanarsi dal nostro cammino. Manca, in questa lettura, la possibilità di concedere anche all'altra persona un allargamento della visione coincidente con la propria, che spiegherebbe il suo permanere nella nostra prospettiva. Tale possibilità è viceversa ben presente in Platone, secondo il quale amante e amato, nella reciproca stimolazione verso l'Intelligenza suprema, possono aiutarsi a vicenda, avvicinandosi al cerchio più alto, quello dell'assimilazione agli dei.

### 3.1.13. Il trucco dell'Idealismo: la differenza tra Uomo e Natura

Il cerchio, e lo scopo, che segue alla Disciplina è quello dell'Idealismo. La disciplina della Natura ha ormai chiarito che l'uomo è l'allievo immortale.<sup>320</sup> All'educazione dell'uomo concorrono infatti tutti i mezzi e le parti della Natura. Ma una volta chiarito lo scopo educativo della Natura, occorre riflettere sui fini di un'educazione così magnificente. Finora Emerson ha illustrato gli usi della Natura ai suoi vari livelli. Tuttavia questo capitolo, di rado esaminato fino in fondo, lascia irrompere senza remore o esitazioni il dubbio che ha distrutto così tante filosofie: "a noble doubt perpetually suggests itself, whether this end be not the Final Cause of the Universe; and whether nature outwardly exists".<sup>321</sup> Il nobile dubbio di Emerson sulla Causa Finale dell'Universo mette in

<sup>320</sup> Sull'idea dell'immortalità dell'uomo ha sicuramente agito l'emersoniano interesse per le prospettive neoplatoniche ma anche per quelle orientali; per l'influenza del pensiero indiano sui testi emersoniani cfr. F. I. Carpenter, *Immortality from India*, in "American Literature", vol. 1, n. 3, 1929, pp. 233-242. Lo studioso si sofferma sulla poesia *Brahma*, che tratta dell'immortalità, in collegamento diretto con la *Bhagavadgita* ma non solo; la poesia *Hamatreya*, sull'unità di tutte le cose, che risente dei *Vishnu Purana*, e il saggio dedicato alla *Immortality*. Anche Whitman riprenderà abbondantemente tali spunti dalla filosofia indiana ed emersoniana.

<sup>321</sup> "Un nobile dubbio si ripropone all'infinito: se questo fine non sia la Causa Ultima dell'Universo e se la natura esista al di fuori di noi". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 32 (trad. it.: p. 50).

scacco la prospettiva materialista.<sup>322</sup> La prima parte del dubbio è in realtà abbastanza retorica; che la formazione della Mente sia il Fine della Natura è ormai un dato acquisito della ricerca emersoniana. Si tratta certamente di una risposta incompleta, perché non è ancora stato detto chiaramente a quale scopo è diretta tale formazione, ma non siamo ancora all'ultimo circolo. La seconda parte del dubbio è invece filosoficamente molto imbarazzante, e la storia ci insegna che ha scosso numerose teorie. La Natura esterna esiste veramente? Se per Kant non esistevano prove del mondo esterno, Emerson non ha neppure intenzione di cercarle. In questo senso egli segue *ante litteram* gli assunti heideggeriani secondo i quali voler dimostrare l'esistenza del mondo comporta la ricaduta nel paradigma ontoteologico. Egli applica al suo ragionamento il principio di Ragion Sufficiente: l'Apparenza che noi chiamiamo Mondo trova la sua giustificazione nella decisione divina di istruire la mente umana mediante un certo insieme di sensazioni ordinate, che per noi sono sole e luna e tutto quel che esperiamo. Non pochi studiosi hanno intravisto in questo passaggio un cedimento dell'ottimismo emersoniano allo scetticismo humeano, o addirittura l'espressione di un ateismo feuerbachiano.<sup>323</sup> Che lo scetticismo sia una cifra essenziale del trascendentalismo, non è certo una novità; Cavell ha imperniato su tale elemento la propria interpretazione di Emerson. Uno degli uomini rappresentativi di Emerson è Montaigne; ma non bisogna mai dimenticare chi figura accanto allo scettico francese: nella galleria degli eroi emersoniani Montaigne è collocato subito dopo Platone e Swedenborg. Egli ha anche dedicato un capitolo di *The Conduct of Life* alle *Illusions*, a quel velo di *Maya* che inganna gli uomini.<sup>324</sup> Nel saggio su Montaigne il saggio di Concord scrive: "this then is the right ground of the skeptic,- this of consideration, of self-containing; not at all of unbelief; not at all of universal denying, nor of universal doubting,- doubting even that he doubts; least of all of scoffing and profligate jeering at all that is stable and good. These are no more his moods than are those of religion and philosophy. He is the considerer, the prudent [...] It is a position taken up for better defence, as of more safety, and one that can be maintained; and it is one of more opportunity and range: as, when we build a house, the rule is to set it not too high nor too low, under the wind, but out of the dirt. The philosophy we want is one of fluxions and mobility".<sup>325</sup> Lo scetticismo aiuta a non cadere nei due estremi ideologici: materialismo e idealismo. Il primato dell'esperienza estetica in Emerson gli impedisce di ingabbiare la realtà in una teoria. O'Keefe ha sottolineato lo sfondo pragmatico di tali osservazioni.<sup>326</sup> Emerson si chiede: "what difference does it make?". Che le mie impressioni

<sup>322</sup> Joel Porte ha suffragato una lettura biografica di tale dubbio, secondo cui le ipotesi emersoniane sulla Natura sono frutto del suo temperamento e delle sue emozioni. Tale lettura non pare convincente; il nobile dubbio di Emerson merita certamente un'indagine filosoficamente adeguata alla natura teorica della sua ricerca. Cfr. J. Porte, *Nature as Symbol: Emerson's Double Doubt*, in "The New England Quarterly", vol. 37, n. 4, 1964, pp. 453-476.

<sup>323</sup> La prima tesi corrisponde all'interpretazione di John Michael in *Emerson and Skepticism: The Cipher of The World*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1988, pp. 36-39; la seconda, che vede in Emerson il Feuerbach americano, è di Elizabeth Hurth, *Between Faith and Unbelief. American Transcendentalist and the Challenge of Atheism*, Leiden, 2007, pp. 111 e sgg.

<sup>324</sup> L'idea e il termine di *maya*, che significa illusione, sarà utilizzato in Europa da Schopenhauer; nell'Advaita Vedanta l'illusione metafisica non è causata dagli oggetti o dalle percezioni, ma dall'erronea identificazione della mente con essi.

<sup>325</sup> "Questo è il corretto presupposto dello scettico, quello della considerazione, dell'autocontenimento, non quello della miscredenza; non quello della negazione o del dubbio universale, dubitando persino che si stia dubitando; e ancor meno di tutto deridere e prendere in giro tutto ciò che è stabile e buono. Questi non sono i suoi caratteri più di quanto non siano quelli della religione e della filosofia. Lo scettico è il riflessivo, il prudente [...] Si tratta di una posizione presa per una migliore difesa e per una migliore sicurezza, che può essere mantenuta; ed è una di quelle che consentono maggiori opportunità e prospettive; come quando costruiamo una casa, la regola è di non costruirla troppo alta o troppo bassa, sotto il vento, ma fuori dal fango. La filosofia che vogliamo è una filosofia del flusso e della mobilità". R. W. Emerson, *Montaigne or The Skeptic*, in *Representative Men*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 696.

<sup>326</sup> Cfr. R. R. O' Keefe, *Mythic Archetypes*, cit., pp. 66-67.

corrispondano a degli oggetti esterni oppure no, che Orione sia davvero nel cielo oppure si tratti di un'immagine divina nel firmamento della mia anima, il risultato non cambia. Secondo O'Keefe non si tratta di una drastica smentita della realtà esterna, ma di una sua rivalutazione. Dalla prospettiva della totalità, dalla posizione di chi si trova nello stato di coscienza della *transparent eyeball* il mondo fisico non ha la stessa consistenza che assume per chi non ha ancora aperto gli occhi. Si tratterebbe dunque, per O'Keefe, del rifiuto della visione più materiale e meno fluida dell'Universo. Nella prospettiva del *flux* la realtà esterna infatti non è statica, immobile, ma muta con l'occhio di chi guarda. Come hanno mostrato le riflessioni inerenti Emerson e la scienza contemporanea, la lettura di O'Keefe non è affatto campata in aria, secondo quanto suggerisce la conclusione del saggio su Montaigne: "let a man learn to look for the permanent in the mutable and fleeting; let him learn to bear the disappearance of things he was wont to reverence without losing his reverence; let him learn that he is here, not to work but to be worked upon; and that, though abyss open under abyss, and opinion displace opinion, all are at last contained in the Eternal Cause. 'If my bark sink, 'tis to another sea'".<sup>327</sup> Lo scetticismo non è solo un tentativo per rafforzare la teoria del *flux*, già ampiamente affermata; pare, viceversa, un'ottima medicina per gli ammalati di idealismo. La posizione emersoniana va dunque differenziata da quella di Berkeley, cui apparentemente il *nouble doubt* lo avvicinerebbe. Come Emerson, anche Berkeley assegna un valore sostanziale alla percezione: *esse est percipi*, scrive il teologo irlandese. Le cose esistono solo per chi le percepisce, e soltanto perché vengono percepite. Si tratta di una difesa dell'idealismo, di un immaterialismo che riconduce l'intera realtà a quelle delle idee. Ma è davvero così? Se un albero cade nel bosco e nessuno lo sente, è davvero caduto? Il gatto dentro la scatola di Schrödinger è vivo o è morto? Per Emerson, come per la fisica quantistica, si possono dare entrambe le risposte e nessuna. Dipende dallo stato di coscienza dell'uomo: quello che egli decide, si realizza. Come Berkeley, egli asserisce che tutto quello che si può conoscere è Spirito, che il mondo, schopenhauerianamente è Volontà e Rappresentazione; non nega l'esistenza di una realtà inamovibile, che per Berkeley è Dio. La grande differenza tra i due pensatori consta dunque nel metodo utilizzato, che conduce a sbocchi teorici diversificati. Mentre Berkeley insiste negando l'esistenza oggettiva delle cose fuori di noi e utilizza la mente discorsiva, concettualizzando ed eliminando il dubbio, Emerson non è interessato alla rimozione del dubbio, che svolge un'efficace funzione antidogmatica; è infatti consapevole che laddove esiste il movimento di una mente colma di concetti l'ideologia dogmatica è sempre in agguato. Lo scopo di Emerson non è fondare su basi razionalistiche la conoscenza del mondo, come per Berkeley. La verità per Emerson, come la Natura, non può mai essere posseduta, e non si può pretendere di imbrigliarla nello schema teorico dell'idealismo. L'errore di Berkeley è duplice: fissare la mente nel suo abito razionale e identificare l'essenza dell'uomo con essa. Emerson userà invece toni molto duri per le filosofie razionalistiche auto-compiacenti: in *The Natural History of the Intellect* afferma: "I confess to a little distrust of that completeness of system which metaphysicians are apt to affect. 'T is the gnat grasping the world. All these exhaustive theories appear indeed a false and vain attempt to introvert and analyze the Primal Thought. That is up-stream, and what a stream! Can you swim up Niagara Falls? [...] Metaphysics must be perpetually reinforced by life; must be the observations of a working-man on working-men; must be biography, - the record of some law whose working was

---

<sup>327</sup> "Lasciate che un uomo impari a cercare il permanente nel mutevole e volante; lasciategli imparare a superare la sparizione delle cose cui era abituato a essere reverente senza che perda la sua reverenza; lasciategli imparare che egli è qui non per lavorare ma per essere lavorato; e che, sebbene un abisso apra su un altro abisso, e un'opinione si sostituisca a un'opinione, alla fine sono tutti contenuti nella causa eterna. 'Se la mia barca affonda, è in un altro mare'. R. W. Emerson, *Montaigne or The Skeptic*, in *Representative Men*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 709.

surprised by the observer in natural action".<sup>328</sup> Emerson non sta rigettando le idee, ma l'idealismo, la pretesa di sistematizzare discorsivamente la Realtà. Ostinarsi a risolvere il nobile dubbio non ha dunque senso, e diviene sintomatico di una mente razionalista. Non importa che la natura possieda un'esistenza sostanziale oppure che sia frutto della *faith* umana: quel che conta è che le apparenze naturali continuino a svolgere la loro influenza sulla mente dell'uomo, assolvendo i propri compiti: "be it what it may, it is ideal to me, so long as I cannot try the accuracy of my senses".<sup>329</sup> La Natura assume dei connotati kantiani: la sua pensabilità, né tanto meno la sua percezione, non ne garantisce la conoscibilità. Il noumeno che origina i fenomeni non è afferrabile, non è comprensibile, non si può né affermare né negare. Tuttavia in Emerson questo non è un problema cruciale, come abbiamo visto. Il cuore del suo pensiero non è l'epistemologia, ma l'esperienza. Emerson mantiene dunque un fine equilibrio tra esperienza e idealismo. Egli reputa alquanto superficiale l'asserzione secondo cui l'idealismo intacca la stabilità della natura. Come si è visto, pur respingendo l'idealismo, ai fini dell'evoluzione umana non ci sono conseguenze se l'apparenza della Natura continua a manifestarsi. Il nobile dubbio sulla Natura non comporta il dubbio sulle leggi universali. Queste, dice Emerson, permangono attraverso la varietà. In *Immortality* scriverà: "ignorant people confound reverence for the intuitions with egotism. There is no confusion in the things themselves. Health of mind consists in the perception of law. Its dignity consists in being under the law. Its goodness is the most generous extension of our private interests to the dignity and generosity of ideas. Nothing seems to me so excellent as a belief in the laws".<sup>330</sup>

Il compito dell'idealismo pare dunque quello di mandare in frantumi le certezze granitiche dell'uomo sulle sue conoscenze e convinzioni, di destabilizzare le solide forme mentali dell'uomo. Tramite la contraddizione, la Natura vuol farci effettuare il grande salto dall'occhio animale a quello spirituale, o interiore. L'occhio animale, irretito dai sensi, non riesce a liberarsi dall'idea che la Natura possa non essere salda come appare. All'improvviso, con l'instabilità del suo status ontologico, la Natura ci appare come estranea: *not-me*. Contemporaneamente ha luogo il risveglio della *Reason*, che intravede come in una filigrana la dimensione più sottile della Realtà; la Natura si ritira e cede il passo al suo Creatore. Gli effetti suscitati dall'Idealismo sono propriamente quelli della cultura. Quest'ultima infatti ha messo in moto, mediante il Linguaggio, le facoltà della mente umana, ancora dormiente, e ha spinto l'uomo a interrogarsi su quanto in precedenza aveva considerato in maniera acritica. L'Idealismo suscita dunque l'idea di una distanza tra spirito e natura. Tale operazione avviene in modo graduale. Inizialmente è la stessa natura a suggerire il distacco tra l'osservatore e la scena osservata. Il mondo diviene uno spettacolo straniante: anche gli oggetti familiari, se visti in una luce diversa, appaiono improvvisamente estranei. Si tratta di un primo livello del sublime che Emerson attribuisce al fatto che mentre lo spettacolo della Natura appare mutevole, suscitando timore, qualcosa dentro l'uomo rimane stabile, causando piacere. In

<sup>328</sup> "Confesso di diffidare dalla completezza del sistema che i metafisici sono pronto a concepire. È il moscerino che vuole afferrare il mondo. Tutte quelle teorie esaustive appaiono in realtà un falso e vano tentativo di introvertire e analizzare il Primo Pensiero. Che è una corrente verso l'alto, e che corrente! Potete nuotare nelle cascate del Niagara? [...] La metafisica dev'essere continuamente rinforzata dalla vita; deve consistere nelle osservazioni di un uomo che lavora su uomini che lavorano; deve essere biografia, il ricordo di alcune leggi il cui lavoro è stato colto dall'osservatore durante l'azione naturale". R. W. Emerson, *Natural History of Intellect*, Houghton and Mifflin, 1893, pp. 11-12.

<sup>329</sup> "Sia quello che sia, la natura è per me un ideale fino a che non potrò verificare l'accuratezza dei miei sensi". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 32 (trad. it.: p. 51).

<sup>330</sup> "Le persone ignoranti confondono la riverenza per le intuizioni con l'egotismo. Non c'è confusione nelle cose stesse. La salute mentale consiste nella percezione della legge. La sua dignità consiste nell'essere sotto la legge. Il suo bene è l'estensione più generosa dei nostri interessi privati alla dignità e generosità delle idee. Nulla mi sembra eccellente quanto la fiducia nelle leggi". R. W. Emerson, *Immortality*, in *Letters and Social aims*, cit., p. 325.

un secondo momento è l'arte a mostrarci la separazione tra uomo e natura; il poeta è infatti in grado di svolgere lo stesso lavoro della natura sulla mente umana. Mentre l'uomo dei sensi adegua i suoi pensieri alla realtà esterna, il poeta imprime la sua volontà alla materia. In queste caratterizzazioni riecheggia la differenza fichtiana tra dogmatismo e idealismo. Per il poeta il mondo diviene fluido, flessibile, modellabile a suo piacimento; la natura non è più lo specchio, ma l'appendice dell'anima. Viene qui perfezionato il simbolo della *eyeball*: l'occhio che muta prospettiva guarda al mondo in maniera diversa. Lo spettacolo della natura diventa propriamente tale, nel senso che perde i sensi prima attribuitigli in quanto solida realtà; lo spettacolo è gioco, è arte, come la camera oscura, come il ritratto; essa mette in scena la realtà. La visione s'inverte, come quando si mette la testa sottosopra, "looking at the landscape through your legs".<sup>331</sup> La rivoluzione dello sguardo, la visione al contrario disorienta ed evoca il ribaltamento della prospettiva logica ed estetica: come Alice nel paese delle meraviglie e come il matto dei tarocchi, appeso a testa in giù, la visione ribaltata ridona freschezza alla bellezza di un paesaggio, logorata da una fruizione abitudinaria. L'inversione della prospettiva suggerisce una differenza "between the observer and the spectacle, -- between man and nature".<sup>332</sup> Sorge un sentimento di piacere misto a timore: è il sublime che nasce dalla consapevolezza di uno spettacolo mutevole e instabile, al cospetto del quale sussiste però qualcosa di inamovibile, negli occhi di chi guarda. L'idea dello spettacolo non è soltanto epistemologica o estetica, poiché riguarda anche la sfera etica, dell'atteggiamento verso il mondo, e quella metafisica: il mondo è come un quadro, non vale la pena di soffermarsi minuziosamente su dettagli effimeri, poiché il fine conta più del mezzo. Il grande spettacolo della natura insegna all'uomo la dis-identificazione da tutto ciò che gli fluisce davanti, che non appartiene allo spirito: "It accepts whatsoever befalls, as part of its lesson. It is a watcher more than a doer, and it is a doer, only that it may the better watch".<sup>333</sup> Emerson giunge così a identificare nuovamente il poeta col filosofo: entrambi sottomettono le relazioni delle cose al pensiero, l'unica differenza è la priorità, assegnata alla Bellezza dal Poeta, alla Verità dal Filosofo. Tuttavia in realtà il vero poeta e il vero filosofo s'identificano, poiché bellezza e verità si appartengono da sempre, per cui gli obiettivi di entrambi si sovrappongono. La filosofia concorre dunque alla causa dell'idealismo, mostrando la distanza tra uomo e natura. Se la Natura muta, il fondamento non muta; la fede emersoniana sull'esistenza delle leggi cosmiche non viene scalfita dallo scetticismo. In termini platonici tali leggi sono le Idee, le essenze immortali, i pensieri dell'Essere Supremo che precedono la Natura. Per definire la natura di tali Idee, che costituiscono una Intelligenza, Emerson parafrasa un passo biblico, che in realtà ricorda molto da vicino il *Timeo* platonico. Così recita il testo dei *Proverbi*:

Dall'eternità sono stata costituita,  
fin dal principio, dagli inizi della terra.  
Quando non esistevano gli abissi, io fui generata;  
quando ancora non vi erano le sorgenti cariche d'acqua;  
prima che fossero fissate le basi dei monti,  
prima delle colline, io sono stata generata.  
Quando ancora non aveva fatto la terra e i campi,  
né le prime zolle del mondo;  
quando egli fissava i cieli, io ero là;  
quando tracciava un cerchio sull'abisso;  
quando condensava le nubi in alto,

<sup>331</sup> "Guardare il paesaggio mettendo la testa tra le gambe". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 34 (trad. it.: p. 53).

<sup>332</sup> "Tra l'osservatore e la scena, tra l'uomo e la natura". Ibidem.

<sup>333</sup> "Accetta qualsiasi cosa le capiti come parte del suo apprendimento. È un osservatore più che un attore, e se agisce è solo per poter meglio osservare". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 39 (trad. it.: p. 60).

quando fissava le sorgenti dell'abisso;  
 quando stabiliva al mare i suoi limiti,  
 sicché le acque non ne oltrepassassero la spiaggia;  
 quando disponeva le fondamenta della terra,  
 allora io ero con lui come architetto  
 ed ero la sua delizia ogni giorno,  
 dilettandomi davanti a lui in ogni istante.<sup>334</sup>

L'immagine del cerchio sull'abisso è emblematico; da biblica essa è divenuta emersoniana e blakeana.

Fig. 4 *Ancient of Days*, W. Blake, British Museum, Londra



I caratteri dell'Idea platonica in Emerson ricordano un'altra descrizione salomonica, quella del Libro della *Sapienza*, in cui tra l'altro sono presenti molti dei simboli analizzati in questa ricerca:

La sapienza è il più agile di tutti i moti;  
 per la sua purezza si diffonde e penetra in ogni cosa.  
 E' un'emanazione della potenza di Dio,  
 [...]
 E' un riflesso della luce perenne,  
 uno specchio senza macchia dell'attività di Dio  
 e un'immagine della sua bontà.<sup>335</sup>

<sup>334</sup> *Proverbi*, 8, 23-30.

<sup>335</sup> *Libro della Sapienza*, 7, 25-30.



La cultura è diventata scienza e ci ha introdotto alla regione delle Idee. Nessun uomo entra in contatto col Divino senza diventare anche lui Divino e Immortale (irrompe qui la platonica *homoiosis theoi*, la divinizzazione dell'uomo). Come diceva Plotino, utilizzando la metafora oculare tanto cara a Emerson: "è necessario infatti che l'occhio si faccia simile all'oggetto. L'occhio non vedrebbe mai il sole se non fosse già simile al Sole, né un'anima vedrebbe il Bello se non fosse bella".<sup>336</sup> Il distacco che la scienza teoretica, la religione e l'etica operano entro il circolo dell'Idealismo rischia però di divenire letale per la considerazione della Natura. Esso infatti ha insegnato all'uomo a considerare le cose visibili come effimere e temporali, dipendenti dalle cose invisibili, permanenti, eterne. Emerson tuttavia non approva questa filosofia, che rintraccia esplicitamente in Berkeley e Vyāsa,<sup>337</sup> ma anche in gran parte delle religioni e del pensiero idealista; non intende disprezzare la Natura, poiché continua a considerarla sotto il suo aspetto materno e reputa ingrato svilire colei che ha fornito così tanti mezzi all'evoluzione della coscienza umana: "I have no hostility to nature, but a child's love to it. [...] Let us speak her fair. I do not wish to fling stones at my beautiful mother, nor soil my gentle nest".<sup>338</sup> L'unico interesse del saggio di Concord è mostrare la giusta posizione da assumere davanti alla natura, posizione che trascende il biasimo o la lode, che non si pone dunque come giudizio ma come discriminazione del reale: l'obiettivo dell'evoluzione umana è infatti quello di raggiungere il fondamento, che è anche il luogo in cui risiede l'unità originaria tra uomo e natura. L'idealismo non è dunque che un passaggio di questo percorso, sia pure essenziale, in quanto educa l'uomo a discernere tra le manifestazioni dell'idea e l'idea stessa. La Natura, dal punto di vista dell'Idealismo, è come "one vast picture, which God paints on the instant eternity, for the contemplation of the soul".<sup>339</sup>

### 3.1.14. Spirito: verso nuove Prospettive

L'idealismo viene superato dal penultimo circolo preso in esame nel saggio, quello dello Spirito, che costituisce la meta del viaggio della mente umana attraverso la Natura. Secondo Emerson una teoria dell'uomo e della natura non può che contenere degli elementi di progresso. L'esposizione emersoniana ha mostrato in che modo la molteplicità dei livelli illustrati concorre al progresso/evoluzione dell'uomo. A questo punto, tutti gli usi della natura finora esposti sono riassumibili in uno solo: quello dello Spirito. La Natura ci parla in continuazione dell'assoluto e viene paragonata all'ombra che rinvia alla fonte della sua produzione, il sole. Tale metafora solare rinvia chiaramente alla *Repubblica* di Platone.<sup>340</sup> Per il suo carattere mediatore tra noi e il principio, il carattere della natura è pio, di adorazione, atteggiamento che l'uomo dovrebbe imitare. L'essenza principale non può essere detta: il silenzio ne è espressione suprema. Al pari della *VII Lettera* di Platone, in cui viene detto che del Principio supremo non si può parlare, e come

<sup>336</sup> Plotino, *Enneadi*, I, 6, 9, 1-15.

<sup>337</sup> Si tratta di una figura centrale per la cultura indiana, a metà tra un dio e un saggio; egli ebbe il compito speciale di scrivere i *Veda* per la prima volta, che venivano tramandati in forma orale; si occupò di suddividerli in quattro parti e di integrarli con il *Vedānta Sutra*, un importante testo che concilia molti passi dell'*Upaniṣad* in apparente contrasto fra loro.

<sup>338</sup> "Non nutro ostilità nei confronti della natura; al contrario, la amo come un bambino. [...] Parliamo di lei in modo equo. Non intendo gettare sassi alla mia bellissima madre né insozzare il mio tenero nido". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 38 (trad. it.: p. 59).

<sup>339</sup> "Un grande quadro che Dio dipinge nell'eternità dell'istante per la contemplazione dell'anima". Ivi, p. 39 (trad. it.: p. 60). Il tema della creazione del mondo come quadro del Pittore viene ampiamente sviluppato in un film d'animazione del 2011 del regista francese Jean-François Laguionie: *Le Tableau*. L'opera, oltre a proporre la riflessione sul tema della creazione come quadro divino, dal punto di vista artistico è un vero e proprio viaggio nella pittura, ricco di citazioni che spaziano da Bonnard e Derain a Cézanne, da Chagall a Matisse, da Picasso a Modigliani.

<sup>340</sup> Nella *Repubblica* di Platone il sole è presente sia nella mito della caverna che nella teoria della linea, sempre in riferimento alla conoscenza e alla visibilità.

Wittgenstein nel *Tractatus*, secondo il quale il mistico non può essere detto, Emerson afferma: “of that ineffable essence which we call Spirit, he that thinks most, will say least”.<sup>341</sup> Possiamo intravederlo, percepirlo e intuirlo, ma non descriverlo o definirlo, perché nella visione suprema, linguaggio e pensiero diventano strumenti inadeguati. Tuttavia l’uomo che ha venerato Dio con l’intelletto, comprende che il miglior servizio della Natura è quello teofanico, in cui essa si mostra come apparizione di Dio. Ritornano circolarmente i temi proposti all’inizio del saggio. A questo livello della spirale tale apparizione svela però la grandezza del suo compito: “it is the organ through which the universal spirit speaks to the individual, and strives to lead back the individual to it”.<sup>342</sup> La Natura è la voce che lo Spirito Universale utilizza per parlare alla singola anima, allo scopo di ricondurla nel suo grembo; è il modo il cui lo Spirito comunica con la parte di sé che si è allontanata da essa, ricordandole la sua origine.<sup>343</sup> In realtà questo allontanamento non è mai avvenuto, altrimenti non potrebbe esserci l’eterna Unità: è la *Maya*, l’illusione della coscienza, a creare la separazione tra l’oceano dello Spirito e la sua goccia. Usando la terminologia plotiniana, l’uscita o processione dall’Uno non sminuisce minimamente la fonte eterna e infinita di ogni cosa, ma l’ente, che si è allontanato, grazie alla conversione e al ritorno riscopre la propria consapevolezza e dunque anche quella del principio che l’ha emanata.

Col circolo dello spirito viene dunque superato l’idealismo, ovvero la separazione tra mente e mondo. L’idealismo trascendentalista oltrepassa la nozione tradizionale dell’idealismo. A causare tale superamento è la domanda sulla Natura. La prospettiva idealista infatti non sa risolvere *the riddle*, il suo enigma. Delle tre domande che la mente pone alla natura l’idealismo risponde soltanto alla prima: che cos’è la materia? La materia è un fenomeno, un’apparizione, non una sostanza. Restano altre due domande: da dove viene la materia? Verso dove tende? Questi interrogativi restano insoluti. Negare la materia non soddisfa lo spirito dell’uomo: sposta infatti Dio in un mondo etereo, lontano dalle percezioni, e lascia l’uomo “in the splendid labyrinth of my perceptions, to wander without end”.<sup>344</sup> Il labirinto è un simbolo potente nella storia della cultura, un archetipo del viaggio di ricerca dell’anima, immagine del pellegrinaggio spirituale. La sua forma ricorda quella della spirale, dalla quale tuttavia si differenzia per il suo carattere destrutturante: chi entra nel labirinto senza il filo di Arianna, può perdersi e incappare nel Minotauro, la bestialità senza freni. Entrare nel labirinto delle percezioni senza una guida può essere alquanto pericoloso. Come suggerisce Alain Daniélou, “il labirinto evoca sempre i misteri iniziatici, le vie devianti che portano all’illuminazione [...] alla base dell’idea del labirinto infatti c’è un’idea mitologica della morte, che racchiude in sé anche l’idea della vita. La linea infinita del ciclo nascita-morte rinascita, che del labirinto costituisce l’idea portante, è anche il supporto figurativo della sapienza misterica e iniziatica; le successive espressioni filosofiche e figurative manifestate nella danza (ispirata dal

<sup>341</sup> “Di questa ineffabile essenza che chiamiamo Spirito, colui che più pensa meno ne dirà”. R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 40 (trad. it.: p. 61).

<sup>342</sup> “Essa è l’organo attraverso il quale lo spirito universale parla a quello individuale e si sforza di ricondurlo a sé”. Ibidem.

<sup>343</sup> Queste idee saranno sviluppate in maniera autonoma e originale da Pierre Teilhard de Chardin, scienziato, paleontologo e teologo gesuita. L’idea di un Universo in Evoluzione verso lo Spirito si affianca alla ricerca sul rapporto Uno-Molteplice e all’interesse per la mistica orientale e occidentale. T. de Chardin rese popolare il concetto di noosfera, formulato anche dallo scienziato russo Vernadsky, destinato a influenzare fortemente l’ipotesi Gaia di Lovelock e Margulis; formulò la nozione di Oltre-umano come conseguenza della sua idea di evoluzione planetaria e cosmica. Come J. Gebser e E. Laszlo, fondatore del club di Budapest, T. de Chardin ha teorizzato il superamento dell’uomo, che nell’intuizione emersoniana si realizza nella *Oversoul*. Tra gli scritti più celebri di T. de Chardin: *Il Fenomeno Umano* e *Realizzare l’Uomo*, editi in Italia dal Saggiatore. Secondo R. Benoit ne *Il Fenomeno Umano* T. de Chardin unisce idealismo e realismo in maniera simile a Emerson; cfr. R. Benoit, *Emerson on Plato*, cit., p. 489.

<sup>344</sup> “Nello splendido labirinto delle mie percezioni, a vagare senza fine”. R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 41 (trad. it.: p. 62).

labirinto) sono soltanto successive e differenti configurazioni elaborative di un'idea, che è quella appunto dell'infinità della sequenza vita-morte-vita che sempre si ripete come la linea a spirale dei labirinti preistorici. L'essere che percorre il labirinto riesce alla fine a trovare il luogo centrale, ossia, dal punto di vista della realizzazione iniziatica, il proprio centro: il punto più interno e centrale, il che ben corrisponde all'idea di centro spirituale".<sup>345</sup> Teseo, l'eroe-guerriero dell'anima umana, deve districarsi dal pericolo rappresentato dal Minotauro, la separazione diabolica, e con l'aiuto di Arianna, filo erotico dell'Amore che unisce ogni cosa, può raggiungere il tesoro racchiuso dentro di sé. Il labirinto delle percezioni costituisce perciò un viaggio iniziatico che consente all'uomo di riguadagnare se stesso e il mondo: si tratta di un viaggio interiore, circolo che si chiude, ritorno al sacro.<sup>346</sup>

L'idealismo nega la consanguineità tra uomo e natura, ma così facendo nega il riconoscimento di un legame che l'uomo invece percepisce. Per tale ragione l'idealismo va considerato un'utile introduzione teorica capace di renderci consapevoli della differenza che intercorre tra la forma umana e quella della Natura. Una volta preso atto di ciò, l'anima procede con la ricerca sulle altre due domande, e si rende conto che la risposta a tali domande sorge dai recessi della propria coscienza. La sublime, terribile essenza universale che anima e al contempo trascende ogni cosa, la *Over-soul*, agisce infatti in noi dall'interno, non dall'esterno. Lo Spirito, l'Essere Supremo, non ha creato la Natura attorno a noi, ma attraverso di noi. L'uomo è un canale dello Spirito dal quale sgorga la Natura, non viceversa. L'umanità si pone come centro dell'Universo, è copula del mondo, come diceva Pico della Mirandola nel suo *De hominis Dignitate*.<sup>347</sup>

"As a plant upon the earth, so a man rests upon the bosom of God; he is nourished by unfailing fountains, and draws, at his need, inexhaustible power".<sup>348</sup> Le correnti dell'essere universale attraversano l'uomo; egli diviene cosciente che non ci sono limiti alle sue possibilità, poiché ha accesso diretto alla mente del creatore, ma non solo: egli stesso diviene creatore. Il corpo dell'uomo, come la Natura, procede anch'esso dallo spirito, ma come la Natura ne costituisce una manifestazione più remota e soprattutto inconscia. Tuttavia tra il corpo umano e la Natura permane una differenza: il corpo umano è soggetto alla nostra volontà, la natura soltanto alle idee eternamente impresse in essa dallo Spirito. Per tale motivo essa ci illustra i contenuti della mente divina, sia pure a un livello inferiore di quello che potrebbe mostrarci l'uomo superiore, illuminato. Come stella polare, la Natura diventa la bussola della nostra distanza dall'essenza divina, il metro della corruzione e della decadenza dell'anima umana. Se siamo stranieri nella natura è perché siamo estranei a Dio e alla nostra stessa essenza. Da tali constatazioni sorge il sublime: l'alterità e la maestosità della natura ci attraggono e ci spaventano

<sup>345</sup> A. Daniélou, *Shiva e Dioniso*, Ubaldini Editore, 1980, p. 110. In questo testo il noto orientalista francese argomenta e documenta la profonda affinità tra il dio orientale e quello occidentale.

<sup>346</sup> In un suo scritto J. Gebser ha confrontato l'immagine della caverna, simbolo della sicurezza ancestrale, del sonno incosciente, dello spirito dormiente di Madre Natura, al labirinto, la cui forma spirale allude, secondo lo studioso, al movimento, alla ricerca e di conseguenza alla possibilità di ridestare lo spirito assopito. Il filo di Arianna è il simbolo della consapevolezza; se la caverna, platonicamente, è sicura ma del tutto ingannevole, il labirinto, nel suo aspetto terribile e angosciante, offre una via verso il risveglio dell'anima. Cfr. J. Gebser, *Cave and Labyrinth* (1956), in "Integrative Explorations. Journal of Culture and Consciousness", vol. 4, n. 1, 1997, pp. 42-43; online: <http://www.gebser.org/download/IEX/IEXvol4.pdf>.

<sup>347</sup> Pico della Mirandola, *Oratio De hominis Dignitate*, a cura di E. Garin, Edizioni Studio Tesi, 1994. Pico della Mirandola viene annoverato tra i grandi geni dell'Umanità nel saggio dedicato a Platone: "Platonists! the Alexandrians, a constellation of genius; the Elizabethans, not less; Sir Thomas More, Henry More, John Hales, John Smith, Lord Bacon, Jeremy Taylor, Ralph Cudworth, Sydenham, Thomas Taylor; Marcilius Ficinus and Picus Mirandola". In *Representative Men*, cit., p. 633.

<sup>348</sup> "Come una pianta sulla terra, così l'uomo poggia sul petto di Dio: si abbevera a fonti inestinguibili, attingendovi, secondo le sue necessità, una forza inesauribile". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 41 (trad. it.: p. 63).

allo stesso tempo, a causa della nostra inconsapevolezza. Dalla sfera infinita l'uomo ricade in circoli ristretti, e adotta angoli visivi parziali. Al sublime americano e alla sua peculiarità Harold Bloom ha dedicato numerose energie, convinto che Emerson abbia inaugurato una nuova concezione del sublime, colorata da sfumature teoriche incomparabili a quelle europee, soprattutto di lingua inglese.<sup>349</sup> La centralità della Natura nei testi emersoniani e nella cultura americana senz'altro si pone con una immediatezza e una pretesa di totalità che il pensiero del Vecchio Continente aveva invece posto se non a margine del proprio pensiero sicuramente accanto a svariate altre tematiche. La Natura americana, in Emerson e nei suoi epigoni, si pone viceversa come quintessenza dell'identità culturale del Nuovo Continente, e ogni riflessione filosofica, letteraria ed estetica non può prescindere dal confronto con essa.<sup>350</sup>

Siamo così giunti alla fine del viaggio di *Nature*, all'ultimo circolo, che si ricollega alle retrospettive iniziali. Il paragrafo-cerchio conclusivo, la voluta terminale della spirale, è infatti intitolato: *Prospects*. La struttura del saggio è simbolicamente circolare, difatti l'ultimo anello della spirale riprende le tematiche affrontate all'inizio: la verità più alta è quella più astratta; tale verità non è alla portata di tutti, non per sua natura ma a causa della cecità umana. L'opacità della vista, dice Emerson, dipende dalla mancata comprensione dei livelli più profondi dell'essere, dall'assenza della prospettiva unitaria. Causa di tale cecità è l'attitudine analitica distaccata dalla totalità, tipica della scienza empirica, che divide e separa. Emerson ribadisce con forza che Dio non è raggiungibile dall'intelletto analitico, ma da slanci genuini dell'anima, che sono l'effetto di una costante *askesis* e di una conseguente purificazione, o umiltà. Per riunirsi a Dio la scienza può a volte rivelarsi meno utile di una congettura o di un sogno. È inutile classificare e conoscere miriadi di forme se non si è poi in grado di riconoscere la forma dell'Uno nell'esperienza. L'unità del paesaggio è la fonte della sua bellezza; la scomposizione degli elementi della bellezza naturale ne comporta la scomparsa. "L'Immaginazione è più importante della conoscenza", come ha detto Einstein, "perché la conoscenza è limitata, laddove l'immaginazione abbraccia il mondo intero, stimolando il progresso, dando vita all'evoluzione".<sup>351</sup> Kantianamente l'immaginazione consente di passare dalla sensibilità all'intelletto mediante l'appercezione; grazie all'immaginazione l'uomo può rimodulare i dati sensibili, scoprire nuove connessioni tra le cose, guardare al mondo con occhi diversi, riunire ciò che l'analisi separa: lo schematismo trascendentale rende l'uomo "legislatore della Natura". Emerson propone un nuovo metodo e una nuova scienza: "I read my

<sup>349</sup> Cfr. H. Bloom, *Poetry and Repression*, Yale University Press, New Haven, 1976; P. Giordanetti- M. Mazzocut-Mis (a cura di), *I luoghi del sublime moderno*, LED, 2005, pp. 138-148.

<sup>350</sup> Il dissidio tra uomo e natura, e infine tra l'uomo e se stesso dopo Emerson si acuirà, secondo Bloom, in Whitman, Thoreau, Dickinson e Stevens. Per Bloom gli emersoniani che intensificano l'aspetto negativo del sublime sono poeti, fatto salvo Thoreau. Whitman in particolare, incarnazione del poeta prefigurato da Emerson nei suoi scritti, avrebbe tradito l'equilibrio apollineo del maestro, celebrando al contempo il desiderio della totalità e il suo scacco: alla rappresentazione del sublime come confronto tra l'io e l'abisso della natura si sostituisce quella tra l'io e il suo abisso interiore. Il sublime diviene dunque una questione intrapsichica, dialettica tra la parte estranea alla soggettività che l'io sempre esperisce, come le piccole percezioni di leibniziana memoria, e il vigore di una forza consapevole, che grazie all'io-altro, emerge prepotente e inaspettata. Si può in ultima analisi sostenere che uomo e natura configurano dunque i due estremi dialettici di un'unità superiore mai racchiudibile in una formula e sempre da riconquistare. Il sublime non è la natura, ma la risposta dello spirito umano ad essa, in qualche modo evoluzione dello stupore e della meraviglia che, come dicevano gli antichi greci, è all'origine di ogni filosofia. Cfr. H. Bloom, *Emerson e Whitman: il sublime americano* in Aa. Vv., *La Via al Sublime*, a cura di Franci ecc., Alinea, Firenze, 1987, pp. 39-63. Al sublime americano e alla sua declinazione emersoniana e whitmaniana ha dedicato uno studio un ricercatore di Salamanca: A. Santamaría, *El idilio americano. Ensayos sobre la Estética de lo sublime*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

<sup>351</sup> G. S. Viereck, *What Life Means to Einstein*, in "The Saturday Evening Post", 26 ottobre 1929, p. 17. Einstein ripeteva frequentemente tale verità, ben ricordando che la formula che lo aveva reso celebre,  $E=mc^2$ , gli era apparsa in un sogno, e soltanto in seguito era riuscito a teorizzarla; un caso analogo è quello dello scienziato Nikola Tesla e delle sue decisive scoperte.

commission in every cipher of nature, and know that I was made for another office, a professor of the Joyous Science, a detector & delineator of occult harmonies & unpublished beauties, a herald of civility, nobility, learning, & wisdom; an affirmer of the One Law, yet as one who should affirm it in music or dancing, a priest of the Soul, yet one who would better love to celebrate it through the beauty of health & harmonious power".<sup>352</sup> La scienza gioiosa di Emerson mostrerà il rapporto della morfologia naturale con l'architettura della mente e sarà basato sulle Idee. La percezione del rapporto privilegiato tra uomo e mondo rivelerà la legge delle corrispondenze, poiché l'uomo è il cuore dell'Universo e come tale racchiude ogni cosa. Il grande mistero dell'uomo e del suo posto della Natura vengono esemplificati ancora una volta riportando l'intera poesia di George Herbert, di cui erano stati riportati, nelle parti iniziali del saggio, soltanto pochi versi. L'attrazione dell'uomo per la scienza, dice Emerson, è significativa del presentimento dell'unità che risiede nell'inconscio di ogni uomo. La degenerazione dell'intelletto ha però fatto sì che la poesia abbia superato la storia naturale come strumento di elevazione. Il primato della poesia, sancito più volte e in vari modi lungo tutto il saggio, connota la conclusione del saggio, chiudendo il cerchio. L'immagine del cerchio, ancora una volta, si rivela un potente simbolo evocativo, potente e dai confini evanescenti: a partire da ogni cerchio, ripete Emerson, è sempre possibile disegnare un cerchio più ampio. Coerentemente a tale asserzione, il cerchio non può essere ridotto ad allegoria delle pratiche umane, come avviene in alcune letture neo-pragmatiste che individuano in Emerson il padre della filosofia dell'esperienza concreta e nel trascendentalismo una sorta di antiquato proto-pragmatismo, inquinato da scorie metafisiche e simboliche. L'importanza dell'ordinario, del pratico è senz'altro uno dei primi cerchi, dai quali tuttavia Emerson prende le mosse per delineare una vera e propria filosofia cosmica, che include il cerchio estetico e metafisico oltre che etico.<sup>353</sup> L'esperienza è certamente il fulcro del pensiero emersoniano, a patto di essere intesa correttamente, ovvero come percezione della vita che anima ogni cosa, intuizione dell'abisso originario, delle dimensioni spirituali superiori. In Emerson soltanto la verità più astratta e generale è veramente concreta.

### 3.1.15. Il primato della poesia: storia e profezia

Nella parte conclusiva del suo saggio Emerson ritorna dunque alla poesia: essa simboleggia la primordiale purezza dell'uomo, riflessa nella natura, ma anche il compimento supremo della sua essenza. La poesia segna così uno dei punti più alti della parabola umana, celebrando il rientro dell'Uomo in se stesso, rientro caratterizzato da una rinnovata innocenza, che ha compreso e trasceso le amarezze dell'esperienza e le lezioni della maturità. Dopo la caduta, il ritorno; all'uscita, plotinianamente segue la conversione, il rientro verso l'Uno, da cui in fondo non ci si è mai allontanati, se non in un sogno titanico. La poesia segna il felice incontro, o l'identificazione

<sup>352</sup> "Colgo il mio intento in ogni cifra della natura e so che sono stato fatto per un altro incarico, un professore di Scienza Gioiosa, un rilevatore e delineatore di armonie occulte e celate bellezze, un araldo di civiltà, nobiltà, conoscenza e saggezza; un assertore dell'Unica Legge, eppure come uno che debba affermarla ancora nella musica o nella danza, un prete dell'Anima, che farebbe meglio ad amare sua celebrazione attraverso la bellezza del potere sano ed armonioso" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Journals and Miscellaneous Books*, 6 July 1841, cit., p. 8.

<sup>353</sup> Per questa ragione la pur valida e interessante analisi di Andrea Punzi sulla nozione emersoniana di cerchio non può in questa sede essere accettata *in toto*, in quanto non oltrepassa i confini di un Emerson pragmatista e di una lettura incentrata sulla dimensione storico-culturale della soggettività. Allo stesso modo non è convincente la tesi dell'evoluzione di Emerson da un trascendentalismo ingenuo a un pragmatismo concreto e maturo. Significativa invece l'attenzione riservata alla percezione in Emerson, intesa, sulla falsariga del Cavell di *Cities of Words*, come attività interpretativa, come realtà dinamica. Cfr. A. Punzi, *The practice of the Circle. Individual, World and Permanence in Ralph Waldo Emerson* in "European Journal of Pragmatism and American Philosophy", 2010, II, pp. 1-16.

della natura con la cultura. La poesia dell'uomo caduto e redento non è mera natura, poiché reca con sé le lezioni tratte dall'esperienza del mondo. La poesia riunisce in tal modo il ritorno alla natura e il contributo della cultura; quest'ultima è sempre intesa nel senso di riflessione o intelligenza che supera la natura, come mostrava già la prima epigrafe neo-platonica al saggio. In questo senso, Emerson non potrebbe essere più distante, occorre ribadirlo, dalla nostalgia rousseiana della natura e dalla relativa condanna della civiltà. I libri, se ben usati, danno un valido contributo all'elevazione dello spirito umano, cosa di cui era ben consapevole già Platone, universalmente noto per la sua condanna alla scrittura.<sup>354</sup> Alla trattazione saggistica dei paragrafi precedenti cede dunque il passo il momento drammatico-profetico del poeta orfico, l'unico in grado di risolvere quei problemi che il fisiologo e il naturalista tralasciano di menzionare. La poesia è un cerchio più ampio, un circolo della spirale che comprende e supera la scienza analitica e l'osservazione empirica. Sebbene il microcosmo sia immagine del macrocosmo, e come diceva il buon Warburg, *Gott steckt im Detail*, Emerson ribadisce il principio dell'unità della composizione e della visione, scrivendo: "I cannot greatly honor minuteness in details, so long as there is no hint to explain the relation between things and thoughts; no ray upon the metaphysics of conchology, of botany, of the arts, to show the relation of the forms of flowers, shells, animals, architecture, to the mind, and build science upon ideas".<sup>355</sup> L'esplicito appello alla dimensione metafisica della morfologia estetica non potrà dunque essere ignorato dal lettore di Emerson. Il dettaglio acquisisce pieno significato nella sua relazione col tutto, all'interno della visione cosmica. Come si è appreso, per Emerson la scienza, per quanto prodiga di suggerimenti e visioni, è dunque incapace di rendere conto fino in fondo del significato del rapporto Uomo-Natura. Dostoevskij scriverà parecchi decenni dopo: "la scienza degli uomini è divenuta una grande forza e soprattutto nell'ultimo secolo ha indagato su tutto ciò che di divino ci hanno tramandato i libri sacri, e dopo una spietata analisi, agli eruditi del mondo non è rimasto assolutamente più nulla di quanto prima era sacro. Ma essi hanno sezionato le singole parti, perdendo di vista l'insieme, al punto che risulta persino stupefacente una simile cecità. E invece l'intero è lì, saldo e incrollabile dinanzi ai loro occhi, come prima".<sup>356</sup> Il dubbio sulle profondità conoscitive della scienza moderna analitica non riguarda soltanto romanzieri e letterati: un genio della matematica del secolo scorso, H. Poincaré, si chiedeva, con una buona dose d'ironia: "un naturalista che avesse studiato un elefante solo al microscopio, penserebbe di conoscere a fondo questo animale?".<sup>357</sup> Lo stesso problema, sia pure in una cornice teorica ben diversa, si pone a Emerson: la ricerca di uno strumento idoneo per il coglimento e la comprensione dell'intero.<sup>358</sup> In risposta a tale quesito, Emerson scrive: "in view of this half-sight of science, we accept the sentence of Plato, that, poetry comes nearer to vital truth

<sup>354</sup> Pisanti ricorda che "l'America nacque come mito religioso e non russoiano", come sogno agostiniano di una nuova Gerusalemme, fondazione di una nuova umanità e non come mero ripudio della civiltà. Cfr. T. Pisanti., *Lo specchio e il ragno*, cit., p. 8.

<sup>355</sup> "Non posso rendere onore alla minuzia dei dettagli fintantoché non ci sarà un indizio che spieghi il rapporto tra le cose e i pensieri, finché non si getterà un raggio di luce sulla metafisica della conchilologia, della botanica o delle arti per mostrare il rapporto delle forme dei fiori, delle conchiglie, degli animali e dell'architettura con la mente e per costruire una scienza basata sulle idee". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 43 (trad. it.: p. 65).

<sup>356</sup> F. Dostoevskij, *I fratelli Karamàzov*, Mondadori, Milano, 2004, 2° vol., p. 240.

<sup>357</sup> J. H. Poincaré, *Il valore della scienza*, Edizioni Dedalo, Bari, 1992, p. 36. Poco prima, scriveva: "ciò dimostra che la logica non basta; che la scienza della dimostrazione non rappresenta la scienza nel suo complesso e che l'intuizione deve conservare un ruolo complementare, dire quasi come contrappeso o antidoto alla logica" (p. 35). La significativa immagine dell'elefante ricorda un aneddoto buddista, il quale racconta di sei ciechi che decisero di andare a "vedere" un elefante; avendone palpato ciascuno una porzione differente, i ciechi si convinsero che il dettaglio da loro esperito corrispondesse all'elefante nella sua totalità.

<sup>358</sup> Per Anassimandro, come per gli orfici, la separazione dall'intero è ingiustizia, cui occorre riparare con la reintegrazione nell'*Ápeiron*. Tale dettaglio è significativo alla luce della poetica orfica di Emerson.

than history".<sup>359</sup> Il metodo analitico rende mezzi ciechi anche se applicato a fenomeni umani, come nel caso della storia. A favore della supremazia della poesia sulle scienze storiche aveva già argomentato l'allievo più famoso di Platone, Aristotele.<sup>360</sup> Ma la storia non è soltanto quella dell'uomo: si è visto come in Emerson giochi un ruolo notevole la storia naturale. In questo passaggio tuttavia preme sottolineare che Emerson per storico intende analitico, mentale, frutto del lavoro della mente e non di una intuizione immediata, per cui ogni scienza che non si interessi al momento intuitivo-ideale rientra nella definizione. Al culmine del suo scritto, Emerson pone dunque la visione suprema della poesia. Novello Simposio, il saggio emersoniano, dopo aver declamato dei peana sempre più omnicomprensivi alla Natura, lascia irrompere sulla scena la viva rivelazione di un Alcibiade americano: il poeta orfico, "which contain glimpses of truth", e annuncia "undiscovered regions of thought", comunicando così una nuova vitalità all'anima, poiché infonde "through hope, new activity to the torpid spirit".<sup>361</sup> Una simile descrizione ricorda da vicino le descrizioni platoniche del *Fedro*, in cui l'anima s'imbeve della visione delle Idee nella Piana della Verità, e i frammenti di tale visione, impressi nella psiche, se stimolati, la nutrono e ridestano. Il vate emersoniano incarna difatti la *theoria*, la contemplazione, la visione, lo spirito dionisiaco dell'abbandono alla verità. *Abandonment*, *ecstasy* e *vision* sono parole chiave dell'intero corpus emersoniano, e dei saggi sulla Natura in modo particolare. Molti critici hanno ritenuto il poeta orfico l'*alter ego* letterario di Emerson, così come in molti hanno ritenuto Socrate la voce del pensiero di Platone nei dialoghi. In realtà tale questione non si pone affatto come decisiva per la comprensione delle profezie orfiche. Che si tratti di umiltà o timidezza, di *alter ego* o meno, il poeta orfico approfondisce la dottrina estetica emersoniana in modo peculiare. Egli sembra infatti incarnare quel modello di umanità che non si è ancora visto sulla faccia della Terra, come ha detto più volte Emerson. Il poeta orfico rappresenta la potenza della Natura e dello Spirito, l'unione di anima e corpo, l'uomo che si divinizza, colui che plotinianamente realizza la *homoiosis theos*, o il super-uomo, come direbbe Nietzsche.<sup>362</sup> Il super uomo emersoniano è in realtà il vero uomo, e col poeta orfico Emerson ci mostra l'esemplificazione vivente e concreta del percorso evolutivo-realizzativo poc'anzi descritto. Il poeta orfico è uomo d'esperienza, uomo che vive e realizza il contatto con la Verità. Non si tratta di costruzioni teoriche astratte e irraggiungibili, ci suggerisce lo scrittore; la verità più alta è la più concreta. Il poeta orfico rivela delle tradizioni sull'uomo e la natura che possono essere definite al contempo profetiche e storiche: "I shall therefore conclude this essay with some traditions of man and nature, which a certain poet sang to me; and which, as they have always been in the world, and perhaps reappear to every bard, may be both history and prophecy".<sup>363</sup> Profetiche perché sono frutto della visione, dell'ispirazione; storiche perché in quanto eterne si ripresentano ciclicamente nel corso della storia a ogni visionario capace di coglierle. Il poeta orfico è dunque nel passato e nel futuro, ma anche nel presente di ogni uomo e ogni donna capace di abbandonarsi al furore estatico, all'*abandonment*, alla percezione diretta della Realtà, puntando il suo sguardo con vigile consapevolezza sull'orizzonte.

<sup>359</sup> "Di fronte all'idea che la scienza abbia una visione dimezzata, facciamo nostra l'affermazione di Platone che 'la poesia si avvicina alle verità essenziali più della storia'". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 45 (trad. it.: p. 67).

<sup>360</sup> Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1451 b5.

<sup>361</sup> "Attraverso la speranza, nuova attività allo spirito intorpidito". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 45 (trad. it.: p. 67).

<sup>362</sup> Il lascito emersoniano nella cultura americana a proposito del super-uomo è notevole: il mito dell'eroe americano, degli uomini dotati di straordinari poteri che redimono il mondo è stato incredibilmente sviluppato, su vari livelli, da gran parte delle arti americane, dai fumetti al cinema alla letteratura.

<sup>363</sup> "Concluderò dunque questo saggio con alcune tradizioni sull'uomo e sulla natura che un certo poeta mi ha cantato e che, poiché sono sempre esistite e forse riappaiono a ogni bardo, possono essere considerate sia storia che profezia". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 45 (trad. it.: p. 67).

### 3.1.16. La musica-poesia dell'Orfeo americano

La portata simbolica di Orfeo difficilmente può essere sottovalutata. Harold Bloom ha sottolineato le radici di tale mitologia emersoniana nel neoplatonismo antico e in quello di Cambridge nel Seicento. Ma l'Orfeo americano è particolarmente debitore all'Orfeo cristianizzato di Marsilio Ficino.<sup>364</sup> L'Orfeo di Emerson è molte cose, secondo l'argomentazione di Bloom: è un Orfeo-Cristo che ancora deve venire, un Orfeo baconiano, imbevuto di scienza, un Orfeo cudworthiano, platonico e plutarcheo, purificatosi spiritualmente. Il potere della musica, il potere della poesia sono un enigma orfico, come afferma Emerson in *History*.<sup>365</sup> Tale enigma si collega al fenomeno sciamanico così come lo intende Dodds, celebre studioso del mito greco; fenomeno che secondo Bloom collega tutti i grandi pensatori che popolano l'immaginario emersoniano. L'Orfeo americano è un dio capace di riplasmare il cosmo, come il Demiurgo platonico o l'Elohim-Jehova dell'Antico Testamento e della gnosi assunta da Bloom come paradigma esplicativo. Il poeta orfico è colui che ha rotto l'incantesimo del sonno della coscienza, costruendo il suo stesso mondo con i poteri cosmici che da sempre gli competono. All'interpretazione gnostica di Bloom si affianca l'interpretazione genericamente cristiana di Orfeo: tutti i personaggi mitici, sciamanici e sacrificali non sarebbero altro che prefigurazioni di Gesù, l'uomo divino per eccellenza. L'immagine dell'Orfeo-Cristo come costruttore del nuovo mondo era d'altronde già presente nel *Sartor Resartus* di Carlyle.<sup>366</sup> R. A. Yoder sostiene che la caratterizzazione orfica di Emerson si è infiltrata in modo profondo e finanche irriconoscibile nella cultura americana, manifestandone il carattere costruttivo e poetico.<sup>367</sup> Il richiamo a Orfeo diviene simbolo di un richiamo alle dimensioni ancestrali dell'essere, a una storia che si proietta al di là degli eventi profani.

"In what I call the *cyclus* of orphic words, which I find in Bacon, in Cudworth, in Plutarch, in Plato, [...] I perceive myself addressed thoroughly. They do touch the intellect and cause a gush of emotion which we call the moral sublime; they pervade also the moral nature. Now the universal man, when he comes, must so speak. He must not be one-toned. He must recognize by addressing the whole nature".<sup>368</sup> In questo breve frammento, tratto dai diari di Emerson e scritto nello stesso anno in cui venne pubblicato il saggio di cui ci stiamo occupando, compare un importante richiamo alla dimensione orfica. Il frammento prende le mosse da una corrispondenza tra le ere della storia e lo sviluppo dello spirito. I cicli della spirale emersoniana riguardano ogni aspetto della Realtà, anche quello temporale, oltre a quello ideale; a dispetto della pretesa astrattezza del pensiero emersoniano, idealismo e storia si corrispondono, in un rispecchiamento quasi hegeliano o vichiano. Si delinea così una storia ciclica, un'idea del tempo non lineare ma circolare, simile alla cosmologia indiana degli *yuga*, o alla vedica ruota del tempo, o *kalachakra*.<sup>369</sup> Dalla forma lineare

<sup>364</sup> H. Bloom, *Emerson: The American Religion*, in Id. (ed.), *Ralph Waldo Emerson*, Infobase Publishing, New York, 2007, pp. 45-46.

<sup>365</sup> Ivi, p. 47. Il critico riporta anche numerose interpretazioni possibili della figura di Orfeo in rapporto a Dioniso, Apollo ed Empedocle.

<sup>366</sup> T. Carlyle, *Sartor Resartus*, III, viii.

<sup>367</sup> Cfr. R. A. Yoder, *Emerson and the Orphic Poet in America*, University of California Press, 1978.

<sup>368</sup> "In quello che chiamo ciclo delle parole orfiche, che ritrovo in Bacone, Cudworth, Plutarco e Platone [...] io percepisco di essere correttamente indirizzato. Esse toccano l'intelletto e causano un fiotto di emozione che chiamiamo sublime morale; esse pervadono anche la natura morale. Ora l'uomo universale, quando verrà, dovrà parlare in tal modo. Non deve essere monotono. Deve salutare parlando all'intera natura" (trad. mia) R. W. Emerson, *Journals*, vol. 4, cit., p. 154.

<sup>369</sup> La cosmologia circolare degli *yuga* descrive la caduta progressiva da un'età di pace e saggezza, o *Satya Yuga*, fino all'attuale epoca di decadenza, *Kali Yuga*, dal quale tuttavia avrà luogo il ritorno verso il *Satya Yuga*. Gli stessi *yuga* in realtà non sono che dei piccoli cerchi all'interno di cicli sempre maggiori. La descrizione dell'avvicendamento delle ere ha luogo nel *Mahābhārata*, uno dei principali testi epici della cultura indiana, che tra l'altro contiene la *Bhagavadgītā* o Canto del Beato, il "Vangelo" indiano, summa del *karma yoga* o filosofia dell'azione. Le epoche del *Mahābhārata* sono accostabili a quelle descritte da Esiodo in *Le opere e i giorni*, ove vengono designate con i nomi di metalli più o



del tempo alla forma configurale, per usare il linguaggio di Edgar Wind.<sup>370</sup> Il rapporto forma-tempo è d'altronde essenziale per la comprensione estetica delle forme viventi, come ha magistralmente mostrato Victor von Weizsäcker; la comprensione del rapporto tra vita e forma appare centrale in ogni estetica della Natura.<sup>371</sup> Il ciclo emersoniano di manifestazione delle forme naturali attinge in vario modo alla morfologia goethiana e schellinghiana, ma senza identificarsi con esse; la terminologia utilizzata rivela però un'assonanza decisiva con la sensibilità neoplatonica per quanto concerne manifestazione e temporalità; neoplatonismo americano, senza alcun dubbio.<sup>372</sup> Non sorprende che la nozione di reincarnazione, metempsicosi o trasmigrazione delle anime, che investe anche le forme della Natura, costituisca un tratto comune del neoplatonismo, della cultura vedica, dell'orfismo e dell'emersonismo. Tutto ritorna, in eterno, dirà Nietzsche. La dinamica tra la circolarità del tempo e l'extra-temporalità dell'eternità intesse profondamente la riflessione emersoniana: come il flusso perenne e il cambiamento che caratterizza la realtà delle cose, come la circonferenza del cerchio che sempre ruota senza sosta su se stessa, il tempo scorre inesorabile, ma proprio come il *flux* sgorga, e infine confluisce, da una Realtà platonica immutabile, punto di riferimento rispetto alla quale flusso, circonferenza e tempo si pongono come immagini significative, paradigmi nel senso greco del termine. Le forme sorgono da questo flusso perenne come onde nel mare, destinate a essere riassorbite e periodicamente riprodotte, in un ciclo infinitamente vario che nel suo progressivo e costante ri-crearsi si svela come temporalità.

---

meno pregiati (oro, argento e ferro). In Esiodo tra l'altro il termine epoca è *ἔπος*, a simboleggiare il fatto che ogni epoca è definita non in astratto ma dalla stirpe, o progenie, che la caratterizza. Una descrizione delle ere simile a quella di Esiodo compare anche nel biblico libro di Daniele, mediante l'immagine di una statua gigante dalla testa d'oro, il petto d'argento, il ventre di bronzo, le gambe di ferro e i piedi di creta. *Kalachakra* è termine complesso e polisemico, che richiama la tradizione induista e quella buddista al contempo, nella quale si esplica come mandala, ovvero composizione figurativa simbolica, rito ed iniziazione. Il Kalachakra come rito religioso è stato oggetto di un celebre documentario di Werner Herzog. In questo contesto il Kalachakra viene inteso come simbolo della circolarità delle ere. Mirce Eliade ha sottolineato come il circolo del tempo vada sempre riferito alla dimensione cosmologica e spaziale allo stesso tempo; alla ruota del tempo corrisponde sempre il *samsāra*, il circolo delle esistenze. Su tali tematiche cfr. M. Eliade, *Immagini e simboli: saggi sul simbolismo magico-religioso*, Jaca Book, Milano, 1980. La ruota del tempo è anche al centro della visione sciamanica di Carlos Castaneda, mutuata dalle conoscenze della stirpe *yaqui* che si fa risalire all'antico Messico: cfr. C. Castaneda, *La ruota del tempo*, BUR, Milano, 1999.

<sup>370</sup> La riflessione di Wind sulla forma configurale del tempo è debitrice al confronto con la meccanica quantistica e al pragmatismo dell'americano Lewis, incontrato durante una conferenza ad Harvard nel 1926. Come mette in luce S. Tedesco, ciò consente a Wind di rimodulare la nozione di a priori nelle scienze storiche, oltre a consentire una rilettura del *Nachleben der Antike* e una ripresa dello studio sui simboli assolutamente vicina nello spirito a quella del maestro Warburg. Come per Emerson, la riflessione sul tempo e sulla forma unita al peculiare pragmatismo windiano consentono di guardare con occhi nuovi alla ciclicità della storia, al ruolo della memoria e del simbolo, che è sempre espressione di una forza o energia psichica; si tratta di tematiche essenziali per la prospettiva sapienziale dell'orfismo cui si rifà il saggio di Concord. La commistione della ricerca estetica e scientifica è significativa per Emerson, come per Wind, ed è foriera di nuove visioni metodologiche. Su Wind cfr. il capitolo dedicato a "Sistema e storia nel pensiero estetico di Edgar Wind" in S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, cit.; cfr la tesi dell'abilitazione di Wind sulla forma del tempo in relazione al sapere della fisica contemporanea: E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit. Sulla memoria, sull'arte e sul simbolo cfr. E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit.

<sup>371</sup> Sul nesso forma-tempo-esperienza percettiva cfr. S. Tedesco, *Il tempo e il vivente: sul metodo in Victor von Weizsäcker*, in Idem, *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione*, Mimesis, Milano, 2008, pp. 56-80.

<sup>372</sup> Parafrasando A. N. Whitehead, secondo il quale la storia della filosofia non è altro che una serie di note a piè pagina degli scritti platonici, la speculazione sul mistero del tempo e dell'eternità non è altro che la serie delle glosse alla definizione del *Timeo* (37d): il tempo come immagine dell'eternità. Cfr. Plotino, *Enneadi*, III, 7; vastissima la letteratura critica sull'argomento, tra gli altri A. Trotta, *Il problema del tempo in Plotino*, Vita e Pensiero, Milano, 1997, e il commento all'Enneade plotiniana di W. Beierwaltes, *Eternità e tempo*, Vita e Pensiero, Milano, 1995. Ai fini di questo lavoro è significativo il nesso plotiniano tra l'unità della percezione e il tempo, così come il valore principale e figurativo in senso estetico-metafisico del cerchio.

La poesia orfica, che celebra la manifestazione delle forme, rappresenta dunque uno degli stadi del divenire cosmico, maschera sempre diversa della profezia, apparsa in epoche diverse, da Platone a Cudworth a Bacon. L'uomo universale, che ha da venire, parla allo stesso modo di coloro che lo hanno preceduto, poiché è la stessa *moral nature* a pervaderli. Le forme dell'orfismo sono accomunate da un medesimo fondo comune. Le sue poesie esercitano da sempre la medesima influenza sull'uomo: stimolano l'intelletto e provocano un fiotto emotivo, uno zampillo chiamato sublime. L'emozione gioca evidentemente un ruolo fondamentale nel processo estetico della percezione del sublime: essa è sintomo del suo riconoscimento. Il pregiudizio che eguaglia la negazione delle emozioni alla filosofia neoplatonica e/o alla ricerca metafisica non trova un terreno fertile nell'emersonismo, poiché il saggio di Concord non rigetta la dimensione dell'emotività, etichettandola come perturbante, ma la integra nel suo pensiero. Nel percorso ascendente della Natura verso l'*epopteia* della Realtà, l'emozione diviene infatti indizio del livello di coscienza e di visione che è stato raggiunto. D'altra parte anche nel mito platonico della biga alata, ritenuto l'antesignano del razionalismo che aborre le emozioni, il cavallo nero, simbolo dell'elemento passionale dell'animale, non viene espulso o eliminato, ma educato e ben direzionato dal cavallo bianco e dall'auriga. L'aspetto affettivo della psiche non può e non deve essere misconosciuto, come ci ha insegnato la psicoanalisi, poiché costituisce un formidabile propulsore per la conoscenza del Bello e della Verità. Soltanto equilibrando i due cavalli infatti si può tornare nell'Iperuranio. L'emozione è dunque al contempo potente strumento ed espressione dell'evoluzione della coscienza. D'altra parte non potrebbe essere diversamente per un filosofo come Emerson, che si collega con forza alla dimensione originaria, al fondo dionisiaco della realtà.

Il richiamo all'orfismo in particolare evoca un sapere primigenio, *primeval*, come scrive nei suoi appunti. Una conoscenza oracolare, profetica, sacra. Chi è il poeta orfico? Forse quello dei *Canti Orfici* di Dino Campana, in cui la poesia, in un'epoca di decadenza, è rivolta a quei pochi eletti che sono ancora in grado di capirla?<sup>373</sup> Sicuramente nel riferimento all'orfismo non va trascurata la componente iniziatica. Come sottolinea Edouard Schuré, l'orfismo allude alla dimensione sapienziale, teosofica e sciamanica della conoscenza,<sup>374</sup> dimensione che Bloom sottolinea con enfasi nella sua analisi della religione americana inaugurata dalla filosofia emersoniana. L'esoterismo orfico non va inteso in senso sociale o politico: le istanze emersoniane sono infatti democratiche, come insegnano la *Self-reliance* e i *Representative Men*. Non va però dimenticato che molti sono i portatori di ferule, ma pochi i Bacchi, come notava Platone citando un detto misterico. Similmente la *Bhagavadgita* recita: "ma tra mille persone, poche si sforzano di arrivare alla perfezione, e di quelle che sforzandosi si avvicinano alla perfezione solo una riesce a conoscermi nell'essenza".<sup>375</sup> Quel che interessa in questo contesto è il fatto che con l'orfismo riemerge il dionisismo, insito nella metafora dello specchio e della visione, adottando una veste più equilibrata.<sup>376</sup> La scintilla di Dioniso-Zagreos è intrappolata/custodita nel corpo degli uomini, nati dai resti dei titani inceneriti da Zeus.<sup>377</sup> Orfismo è dunque il tentativo di superare il titanismo e

<sup>373</sup> Nel Novecento, un altro grande richiamo all'orfismo è quello di Apollinaire, che parla di cubismo orfico come della grande tendenza della pittura moderna, che compone servendosi di elementi creati dall'artista e non tratti dalla realtà visiva, ma ugualmente dotati di una realtà potente. Tali opere fornirebbero un piacere estetico puro e un significato sublime. Cfr. G. Apollinaire, *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche*, SE, Milano, 1996, in particolare pp. 24-26.

<sup>374</sup> E. Schuré, *I grandi iniziati*, Laterza, Roma-Bari, 1973.

<sup>375</sup> *Bhagavadgita*, VII, 3.

<sup>376</sup> Su dionisismo e orfismo cfr. il volume a cura di P. Scarpi: *Le religioni dei misteri. Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, Valla-Mondadori, 2002, vol. 1.

<sup>377</sup> Zagreo, che significa "gran cacciatore", era originariamente una divinità agraria e ctonia, come Demetra, la quale venne in seguito associata dagli orfici a Dioniso; le vicende della sua uccisione, che si configura come il sacrificio dionisiaco per eccellenza, vengono ricostruite seguendo varie fonti, e sono rinvenibili estesamente nel libro VI delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli, che nel V sec. D.C. si incaricò di riassumere il mito greco sulla falsariga dello stile

recuperare la scintilla divina del Dioniso ucciso.<sup>378</sup> La poesia è il mezzo per superare il dualismo e consentire il ritorno sulla Terra di Dioniso rinnovato, *parusia* prevista dal nucleo mistico dell'orfismo, recuperando così dimensioni spirituali profonde cadute nell'oblio. Ogni uomo ha dentro di sé Dioniso: "a man is a god in ruins", "the dwarf of himself".<sup>379</sup> Tutti, iniziandosi, possono ritrovare se stessi, ritornando, in quanto anima, all'unità divina da cui proveniamo. Grande rilievo è dato, nell'orfismo, al tempo e alla memoria, come caratteristiche dell'evocazione nostalgica e dolente del dio. Platone riprende l'idea del ciclo orfico che delinea la caduta nella molteplicità e il successivo rientro; l'idea circolare della manifestazione e del ritorno, come è stato detto, permea l'intera storia del platonismo e del neoplatonismo.<sup>380</sup> Ripreso da pitagorici e platonici, l'orfismo viene dunque a coincidere con la filosofia della visione e con la dimensione della redenzione, piuttosto congeniale alla cultura del New England, novello Eden dell'umanità; nello stesso anno della stesura di *Nature*, Thomas Cole, pittore e leader del movimento della Hudson River School, scrive: "Nature has spread for us a rich and delightful banquet. Shall we turn from it? We are still in Eden".<sup>381</sup> Il banchetto, ripreso dal *Simposio* platonico per celebrare la Bellezza, è un simbolo potente dell'orfismo, al pari dello specchio. L'orfismo è visione della Realtà; è *enthusiasm*, è *wilderness*; è ritorno dell'antica sapienza. Emerson si ricollega così ad una millenaria tradizione filosofica e sapienziale, quella dei culti misterici della grecità. Numerosi studi sull'argomento hanno mostrato che orfismo e misteri sono intrecciati in una relazione complessa, in cui si fondono i richiami a Dioniso, a Demetra e Kore, e persino a Osiride e Iside, dei egiziani le cui vicende vennero sovrapposte a quelle di Dioniso e Demetra.<sup>382</sup> Il velo di Iside è simbolo della multiformità della Natura, manifestazione o veste dello Spirito, al contempo madre di tutte le cose ed eterna vergine, secondo la descrizione di Plutarco.<sup>383</sup> La questione del misticismo, della

---

omerico. Nonno è stato a lungo ignorato dagli studiosi: la prima edizione italiana dell'opera risale al 1997, a opera di Adelphi.

<sup>378</sup> Numerosi studi affrontano la questione delle affinità tra orfismo e cristianesimo: il dio ucciso in chiave sacrificale, la *parusia*, il cannibalismo simbolico e l'idea del peccato originale sono soltanto alcuni degli elementi comuni. Non spetta a chi scrive stabilire se si tratti di un ritorno dell'antico, per dirla con Wind, o di un fenomeno di altro tipo. Sull'argomento esiste una vasta letteratura. Cfr. L. Arcari, *Tradizione orfica e cristianesimo antico: un bilancio*, in "Mythos", n. 4, 2010, pp. 167-178; un forte parallelismo tra il Dioniso dell'orfismo e Gesù viene suggerito da Daniélou in *Shiva e Dioniso*, cit.

<sup>379</sup> P. J. Keane ha mostrato il debito teorico di Emerson nei confronti di Wordsworth per quanto concerne l'idea dell'infanzia-messia e dell'uomo come *dwarf*. Cfr. P. J. Keane, *Emerson, Romanticism and Intuitive Reason: the Transatlantic "Light of All our Day"*, University of Missouri Press, Columbia, 2005, pp. 373-374. In generale tutto il libro è teso a mostrare la continuità tra Europa e Nuovo Mondo; continuità che, per quanto influente e significativa, da sola non spiega il vigore della visione emersoniana.

<sup>380</sup> Sull'importanza dei miti orfici negli scritti platonici, in particolare per la teoria della purificazione dell'anima e la dottrina dell'ispirazione divina, di grande importanza per Emerson, cfr. F. Adorno, *Da Orfeo a Platone. L'Orfismo come problematica filosofica*, in Aa. Vv., *Orfismo in Magna Grecia. Atti sul quattordicesimo convegno di studi sulla Magna Grecia. Taranto 6-10 Ottobre 1974*, Napoli, 1974, pp. 9-30.

<sup>381</sup> "La Natura ha elargito per noi un ricco e delizioso banchetto. Ci allontaneremo da essa? Siamo ancora nell'Eden" (trad. mia) T. Cole, *Essay on American Scenery*, in "American Monthly Magazine", n. 1, 1836, pp. 1-12.

<sup>382</sup> Il termine *kore* in greco significa sia fanciulla che pupilla; d'altra parte il termine latino *pupilla* non è che il diminutivo di *pupa*. Significativamente il titolo di uno dei più celebri testi ermetici, incentrato su un sapere visionario capace di riscattare l'uomo dalla cecità conseguente alla sua caduta, è intitolato *Kore Kosmou*, la pupilla del mondo., ovvero l'anima. Cfr. Ermete Trismegisto, *La pupilla del mondo*, Marsilio, 1994. La *kore*, ovvero la tipica statua del periodo arcaico della scultura greca, è caratterizzata dal "sorriso arcaico", sorriso enigmatico che la accomuna a diverse rappresentazioni più o meno coeve della sfinge, oltre che all'espressione tipica della raffigurazioni orientali del Buddha.

<sup>383</sup> Cfr. Plutarco, *Iside e Osiride*, Adelphi, 1985<sup>7</sup>; P. Hadot, *Il velo di Iside. Storia dell'idea di Natura*, Einaudi, Torino, 2006; F. Desideri, *Il velo di Iside. Coscienza, messianismo e natura nel pensiero romantico*, Pendragon, Bologna, 1997; J. Baltrušaitis, *La ricerca di Iside. Saggio sulla leggenda di un mito*, Adelphi, 1985<sup>2</sup>. Baltrušaitis ha sottolineato l'importanza della figura di Iside per il Settecento illuminista, oltre che per Schiller, Goethe e Novalis, nella sua

sapienza arcaica di greci ed egiziani, ritorna dunque prepotentemente alla ribalta e s'intreccia al discorso emersoniano. Tuttavia esso non costituisce affatto una minaccia per la prospettiva filosofica di cui è latore il nostro autore; al pari dei neoplatonici, Emerson sa bene che nei misteri la conoscenza è *epopteia* e non esaltazione fumosa, in quanto costituisce il culmine dell'apprendimento filosofico, non la sua negazione. Citando Aristotele, secondo cui gli iniziati non dovevano imparare (*mathein*), ma soffrire o sperimentare (*pathein*), si arguisce che il richiamo di Emerson all'orfismo e ai misteri costituisce l'ennesimo collegamento con una filosofia concreta, dell'esperienza più che del vago concettualizzare; filosofia che si delinea in prima istanza come estetica a causa del rilievo posto sulla percezione delle forme e sull'intuizione dell'Unità intesa come bellezza.<sup>384</sup> La preminenza conferita alla percezione della Realtà anziché alla sua concettualizzazione baumgartenianamente afferma la necessità di un discorso di tipo diverso da quello logico-scientifico. In Emerson tale prospettiva non si limita a sottolineare il valore euristico del giudizio estetico ma giunge fino all'affermazione orfica della superiorità della conoscenza estetico-simbolico: soltanto la poesia, le sue immagini, i miti, i simboli, sono capaci di veicolare significati spiritualmente elevati, in quanto manifestano ciò che è indicibile discorsivamente, quei significati mistericamente indicati come *arrheta*, in quanto non verbalizzabili. Il poeta orfico di Emerson è il corrispettivo del *theios anēr*, il filosofo-religioso del poema di Parmenide, degli aforismi eraclitei, il cantore o aedo collegato a Mnemosyne. L'esperienza estatica è rivelazione, ispirazione, ricezione delle idee platoniche, e lascia emergere il suo sfondo dionisiaco.<sup>385</sup> Come nello *Ione* di Platone il profeta orfico è ispirato, posseduto da qualcosa di più grande della sua tecnica versificatoria, colmo del divino entusiasmo. Come uno sciamano, egli è capace di riportare la salute ai corpi e alle anime, ristabilendo il dominio della saggezza nel mondo.<sup>386</sup> L'accento posto sul dionisismo non deve trarre in inganno: Orfeo è caratterizzato anche dalla vicinanza ad Apollo, come si evince dai suoi attributi di musico-cantore, in grado di esercitare un enorme fascino sull'intera natura. Lo strumento prediletto da Orfeo, secondo la classica descrizione di Ovidio nelle *Metamorfosi* è la lira, tradizionalmente accostata alle virtù apollinee dell'equilibrio e della moderazione, laddove lo strumento dionisiaco per eccellenza è il flauto, simbolo dell'estasi, associato a Pan.<sup>387</sup> La lira, come l'arpa, esercita delle suggestioni notevoli in questo contesto, in quanto simbolo della poesia orfica, ovvero dell'arte capace di sollevare il velo di Iside.

---

versione plutarchea, ma anche con i connotati che attribuiti alla dea da Apuleio nelle sue *Metamorfosi*, secondo cui la dea, non più velata, si rivela di notte. Significativamente, *Iside svelata* è il titolo della monumentale opera di Helena P. Blavatsky, fondatrice della Società Teosofica. Desideri (p. 14, n. 24) fa notare che la dea egizia è simbolo sublime dell'in sé della natura non solo nei Romantici ma anche nella kantiana *Critica del Giudizio*.

<sup>384</sup> Citazione di Sinesio, allievo di Ipazia, riportata in W. Burkert, *Antichi culti misterici*, Laterza, Roma-Bari, 1989, p. 80.

<sup>385</sup> Cfr. E. Rohde, *Psyche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, Laterza, Roma-Bari, 2006, p. 37 e J. P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Einaudi, Torino, 1978, p. 261.

<sup>386</sup> Il tema del poema come cura deriva dal *Carmide* di Platone, in cui viene citato il tracio Zalmosside, accostato a Orfeo da eminenti grecisti: dal mitico sapiente sciamano dei popoli del nord si ipotizza infatti che provenne, o quanto meno fu influenzata, la dottrina orfica. Cfr. il celebre E. R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, La Nuova Italia, 1997, pp. 93 sgg; 186-7.

<sup>387</sup> Lira e arpa differivano per numero di corde e dimensioni, ma soprattutto per il fatto che la lira utilizzava un carapace di tartaruga come cassa di risonanza, mentre l'arpa ne era priva, sfruttando a tale scopo il sostegno in legno delle corde. Esisteva inoltre una lira lunga e stretta, il *bárbiton*, utilizzata durante i culti dionisiaci e raffigurata nella pittura vascolare in mano a cantori in atteggiamenti estatici. Separare Apollo da Dioniso appare dunque più arduo di quanto non voglia la comune *vulgata* sull'argomento. Sulla storia di lira e arpa cfr. Ulrich Michels, *Atlante di Musica*, Sperling & Kupfer Editori, Milano, 1994, pp. 150-154.

Uno studio di Paolo d'Angelo ha evidenziato la ricchezza della simbologia dell'arpa eolia per la filosofia europea.<sup>388</sup> L'arpa eolia, di origine orientale, fu infatti il più romantico degli strumenti. La sua riscoperta occidentale in tempi moderni è riconducibile ad un fisico italiano, Battista Porta, ma soprattutto al già citato Athanasius Kircher e alla sua *Musurgia Universalis* del 1650, che influì, tra l'altro, sull'opera di Bach e Beethoven.<sup>389</sup> Risalendo indietro nel tempo l'arpa è da sempre simbolo di una poesia più che umana, e svolge una funzione pontificale tra i mondi: nel *Paradiso* Dante utilizza l'arpa come simbolo della melodia angelica che lo rapisce dolcemente, sulla falsariga di una tradizione medievale che all'arpa assegna poteri taumaturgici oltre che estetico-estatici.<sup>390</sup> Il valore dell'arpa consta soprattutto nel suo essere *musica naturalis* e non *artificialis*, secondo il lessico di Kircher, in quanto prodotta dal fluire del vento sulle sue corde.<sup>391</sup> Si tratta di una musica delicata, flebile, destinata a poca fortuna in un'epoca come quella moderna, dominata dall'inquinamento acustico e dalla perdita progressiva della dimensione contemplativa. Il suono mite e arcano prodotto dal vento sull'arpa è misterioso e suggestivo, e come tale è difficilmente riproducibile con altri strumenti.<sup>392</sup> Per queste ragioni venne esaltata dai pensatori romantici, come sottolineano gli studiosi europei, che però si limitano ad accennare non tanto alla posizione quanto al nome di Emerson; i ricercatori americani, viceversa, riassumono in maniera piuttosto lapidaria i trascorsi inglesi e tedeschi dell'immaginario legato all'arpa e si soffermano invece sui risvolti americani del retaggio simbolico dell'etereo strumento.<sup>393</sup> Presente già in Walter Scott e Ossian di MacPherson, l'arpa è simbolo dell'ispirazione in numerosi poeti inglesi, più o meno conosciuti; tra questi spiccano sicuramente quegli autori che più influirono su Emerson: Coleridge con la poesia *Eolian Harp*, Wordsworth con la sua autobiografia in versi, e Shelley con la sua *Ode to the West Wind*.<sup>394</sup> Anche i tedeschi non sono avari nel citare l'arpa eolia: da Schiller e Goethe a Hoffman, Hölderlin e Novalis. In Shelley il vento, che è *wild*, attraversa l'uomo e la natura, rinnovandoli; l'uomo deve perciò imitare la natura, *the forest*, nel movimento che asseconda la

<sup>388</sup> Cfr. P. D'Angelo, *Arpa eolia. Uno strumento e la sua simbologia nell'estetica romantica*, in "Nuovi Annali della facoltà di Magistero dell'Università degli Studi di Messina", vol. XII, 1994, pp. 319-350. Sull'arpa come simbolo della poesia cfr. S. Lo Bue, *L'Arpa Eolia: teoria del principio poetico*, Marietti, Genova, 1991.

<sup>389</sup> T. Pangrazi, *La Musurgia Universalis di Athanasius Kircher. Contenuti, fonti, terminologia*, Olschki, Firenze, 2009.

<sup>390</sup> Cfr. Dante, *Paradiso*, Canto XIV, vv. 118-123. Una leggenda ebraica narra che la cetra di re Davide, appesa alla sponda del letto e diretta a nord, suonasse da sola; il suono dell'arpa di un monaco di Canterbury gli valse l'accusa di stregoneria da parte dei confratelli. I nomi degli strumenti, arpa, lira, cetra, vengono utilizzati in maniera intercambiabile.

<sup>391</sup> Mme De Stäel nel suo *De l'Allemagne* scrive che nei giardini privati di molti intellettuali tedeschi venivano collocate delle arpe eolie col fine di ricreare la vitalità della natura tipica di paesi più a sud come l'Italia e riprodurre così la "musica della natura", come sottolinea il ricco volumetto del poeta inglese Robert Bloomfield, che raccoglie e antologizza vari brani sulla storia dell'arpa eolia (*Nature's music*, 1808). Cfr. P. D'Angelo, *L'arpa eolia*, cit.

<sup>392</sup> Il simbolo del vento nell'immaginario classico e biblico richiama l'idea dello Spirito; il vento dello Spirito tuttavia non è uragano o corrente impetuosa, ma soffio leggero e delicato, che non tutti gli orecchi sanno cogliere; a tal proposito cfr. il primo libro dei *Re*, 19, vv. 9-13, in cui Dio invita Elia a riconoscere la sua presenza: il profeta accortamente la rinviene non nel vento tempestoso o nel fuoco, ma nel mormorio della brezza.

<sup>393</sup> Gli studi americani che approfondiscono il ruolo dell'arpa eolia o *wind harp* in Emerson sono: R. S. Matteson, *Emerson and the Æolian Harp*, in "The South Central Bulletin", vol. 23, n. 4, 1963, pp. 4-9; C. A. Cavanaugh, *The Æolian Harp: Beauty and Unity in the poetry and prose of Ralph Waldo Emerson*, in "Rocky Mountain Review of Language and Literature", vol. 56, n. 1, 2002, pp. 25-35. Secondo Matteson l'arpa eolia è caratterizzata dalla passività, e dunque non può porsi a simbolo dell'estetica emersoniana, cui è invece sacra l'attività dell'individuo. Tale posizione nasce certamente dall'interpretazione della ricettività come passività; tale sovrapposizione teorica non è affatto scontata, ma pecca al contrario di una certa ingenuità. Le letture di Cavanaugh pare invece più convincente laddove individua nell'arpa il tramite tra il poeta orfico e la *Oversoul*; l'arpa diviene dunque più che mero strumento, simboleggiando l'apparire della Bellezza e dell'Armonia divina.

<sup>394</sup> *En passant* è interessante sottolineare che la tematica del vento d'Occidente è passata nella cultura americana, giungendo fino alla musica rock: da Bob Dylan ai Led Zeppelin nel vento è possibile ritrovare le dimensioni di senso dell'esistenza.

ricezione e la purificazione portata dal vento. Da questo punto di vista l'arpa eolia è un simbolo del poeta stesso: alla stregua del soave strumento, il poeta deve porsi nello stato di attesa del vento, ed esprimerne con pienezza ogni aspetto, per quanto impercettibile. L'arpa si caratterizza infatti anche per la capacità di esprimere finemente un vasto *range* di note e suoni. Il poeta-arpa in tal senso non è passivo, poiché aprirsi all'ispirazione è un compito arduo che implica un profondo lavoro su di sé. Novalis a questo proposito scrive che l'uomo deve divenire un'arpa, esprimendo lo spirito al pari della natura; ne consegue, come afferma lo stesso Novalis, che la prima arpa è la natura stessa, i cui suoni sono tasti di note più alte in noi. In accordo con tale tradizione, il poeta emersoniano è l'uomo che sa essere, al pari dell'arpa, uno strumento capace di cogliere il vento dello spirito, canale che si lascia attraversare da una musica suprema: "man is but the poor organ through which the breath of Him is blown; a pipe on which stops are sounded of strange music".<sup>395</sup> Il termine *pipe*, utilizzato in questo contesto, allude all'energia dionisiaca del flauto di Pan, cui Emerson dedicò un componimento poetico.<sup>396</sup> In *Perpetual forces*, l'immagine dello strumento come intermediario tra l'uomo e la natura viene riaffermata: "he does not possess them, he is a pipe through which their currents flow".<sup>397</sup> In fondo l'uomo non è che il canale di un'intelligenza superiore: "we lie in the lap of immense intelligence, which makes us receivers of its truth and organs of its activity. When we discern justice, when we discern truth, we do nothing of ourselves, but allow a passage to its beams".<sup>398</sup> Nella *Vorschule der Ästhetik* Jean Paul Richter utilizza l'arpa come immagine della molteplicità del genio in antitesi all'unilateralità del talento, simboleggiato dal pianoforte; la contrapposizione tra i due strumenti viene ripresa anche da Emerson.<sup>399</sup> Da questa digressione nelle metafore musicali di Emerson trapela la profonda convinzione secondo cui l'umano e la sua musica artificiale rivestono un significato cosmico; per tale ragione l'uomo deve imitare la musica naturale. Tale definizione non è ossimorica ma originaria: la musica nella sua dimensione archetipica è naturale, in quanto tutto nel cosmo è intonato, come asserivano sia Schelling che Emerson, riprendendo la pitagorica idea della musica delle sfere. A questo proposito in *The Natural History of the Intellect* Emerson scrive: "Pan could intoxicate by the strain of his shepherd's pipe, - silent yet to most, for his pipes make the music of the spheres, which because it sounds eternally is not heard at all by the dull, but only by the mind".<sup>400</sup> In secondo luogo occorre dire che il termine musica in questo contesto può designare in generale l'ispirazione delle Muse, cui appartiene sia la poesia, greicamente collegata alla musica in modo essenziale, sia tutto ciò che

<sup>395</sup> R. W. Emerson, *Journals and Miscellaneous Notebooks*, cit., I, p. 346.

<sup>396</sup> "Oh what are heros, prophets, men/but pipes through which the breath of Pan doth blow/a momentary music?" ("Cosa sono gli eroi, i profeti, gli uomini/se non canali attraverso i quali l'alito di Pan soffia una musica breve?" Trad. mia). Cfr. B. Bernard Cohen, *Emerson's Poem "Pan"*, in "Modern Language Notes", vol. 70, n. 1, 1955, pp. 32-33; dall'articolo è tratta la citazione riportata, rinvenuta dall'autore nei diari di Emerson. Sempre nei diari, Emerson scrive: "by being a mere tunnel or pipe through which the divine Will flows, he becomes great, and becomes a Man, the future wears an eternal smile and the flight of time is no longer dreadful". ("Con l'essere un mero tunnel o canale attraverso il quale fluisce la Volontà divina, egli diviene grande, e diventa un Uomo, il futuro indossa un sorriso eterno e il volo del tempo non è più spaventoso" trad. mia) In R. W. Emerson, *Journals and Miscellaneous Notebooks*, cit., V, p. 96.

<sup>397</sup> "Egli non le possiede, è un canale attraverso il quale fluiscono le sue correnti" (trad. mia) R. W. Emerson, *Perpetual forces*, in *Lectures and Biographical Sketches*, cit., pp. 75-76.

<sup>398</sup> "Siamo immersi in un campo di immensa intelligenza, che ci rende i ricevitori della sua verità e gli organi della sua attività. Quando discerniamo la giustizia, quando discerniamo la verità, non facciamo nulla di nostro, ma lasciamo un passaggio ai suoi raggi" (trad. mia). R. W. Emerson, *Self-Reliance*, cit., p. 269.

<sup>399</sup> P. D'Angelo, *L'arpa eolia*, cit., p. 20.

<sup>400</sup> "Pan può intossicare con la melodia del flauto del pastore, ancora silenzioso per i più, perché le sue canne suonano la musica delle sfere, che poiché suona eternamente non è udita affatto dall'ottuso, ma solo dalla mente" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Natural History of the Intellect*, in *Emerson's Complete Works*, vol. XII, cit., pp. 32-33.

è ispirato dal vento dello spirito.<sup>401</sup> La musica propriamente detta in tal senso è l'arte divinamente ispirata. Orficamente, la poesia, come la natura, è suprema musica, espressione di note di ottave superiori.<sup>402</sup> Molti riferimenti emersoniani alla *wind-harp* sono rinvenibili soprattutto nel suo corpo poetico. Emerson dedicò infatti due componimenti, *The Harp* e *Maiden Song of the Aeolian Harp*, a questo etereo strumento, a lui così caro da desiderarne la presenza nella sua abitazione. In *Maiden Speech of the Aeolian Harp* l'arpa è uno strumento più sottile del flauto e della spinetta, che svela i segreti del mondo:

For gentle harp to gentle hearts  
The secret of the world imparts.<sup>403</sup>

Il cuor gentile è un tema tipico della cultura persiana, dalla poesia di Rumi e Saadi alla filosofia di Al Ghazali, e dello stilnovismo italiano, da Guinizzelli a Cavalcanti, oltre che della poesia dantesca, che Emerson lesse e tradusse con ammirazione.<sup>404</sup> La gentilezza d'animo, intesa come purezza dell'anima e non come mera educazione, indica una risonanza tra chi si pone in ascolto e lo spirito che si manifesta, e implica il mutuo riconoscimento tra chi guarda e chi viene visto, tra l'amante e l'amato di platonica memoria.

Nella poesia *My garden* l'arpa ha delle risonanze bacchiche:

Aeolian harps in the pine  
Ring with the song of the Fates;  
Infant Bacchus in the vine,  
Far distant yet his chorus waits.<sup>405</sup>

Dionisiaco e apollineo in Emerson costituiscono un intreccio inscindibile. Scrivendo a Carlyle, Emerson testimonia la sua pitagorica certezza nell'Armonica cosmica: "our pipes, however shrill and squeaking, certify this our faith in Tune, and the eternal Amelioration may one day reach our ears and instruments".<sup>406</sup> Qui la musica prende il posto dell'esperienza designata in *Nature* dall'immagine della visione; *our pipes* corrisponde agli strumenti umani, non soltanto al suo corpo, ma a tutte le sue facoltà, che devono essere accordate con la Musica dell'Universo. Secondo C. Cavanaugh l'arpa eolia in Emerson è simbolo di un preciso messaggio: "he advises men and women to avoid discord in their lives and to seek beauty and unity in nature. The qualities of divine harmony and beauty can always be found in nature, if one knows intuitively where to look

---

<sup>401</sup> Anche in un contesto scientifico quale la riflessione biologica, il farsi della vita nel suo processo organico è *Gestaltende Melodie* (Uexküll) o anche ritmo (Baer); nella visione morfologica le forme della vita si modellano secondo lo schema musicale, che all'unilaterale causa-effetto sostituisce l'armonia tra le parti e il tutto. Cfr. s. Tedesco, *Forme viventi*, cit., pp. 49-50.

<sup>402</sup> Nel *Fedone* (60e-61b) viene narrato che Socrate mette in versi e musica il proemio ad Apollo, dio la cui festa aveva causato la posticipazione della sua morte; ciò avviene perchè il filosofo intende assolvere all'ingiunzione di un sogno ricorrente, quella di comporre musica. Durante tutta la sua vita aveva pensato che la filosofia fosse già musica suprema; ma in punto di morte si rende conto che per non disobbedire al sogno occorre comporre vera musica, ovvero poesia.

<sup>403</sup> "La gentile arpa ai cuori gentili/svela i segreti del mondo" (trad. mia). R. W. Emerson, *Poems*, in *Complete Works*, cit., p. 220.

<sup>404</sup> L'origine di tale immagine può essere alquanto pacificamente rintracciata nel *Simposio* di Platone, ove viene detto che Eros entra soltanto nei cuori più teneri.

<sup>405</sup> "Arpe eolie nella pineta/risuonano con la canzone delle Fate/Bacco bambino nel vino più distante aspetta ancora il suo coro" (trad. mia). R. W. Emerson, *Poems*, cit., p. 199.

<sup>406</sup> "Le nostre siringhe, per quanto aspre e cigolanti, testimoniano la nostra fede nell'Armonia, e l'eterno Miglioramento potrà un giorno raggiungere le nostre orecchie e i nostri strumenti" (trad. mia) R. W. Emerson, *The Correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson*, Houghton Mifflin and Company, Boston, 1896, vol. II, 29 February 1844, p. 59.

for them".<sup>407</sup> Nella poesia intitolata *Bacchus*, Emerson ricollegandosi al filone sapienziale dell'ebbrezza spirituale di persiani, stilnovisti e mistici, non chiede *diluted wine* ma un vino che sia *blood of the world*, che lo ricongiunga alla *form of the forms*, all'essenza delle cose, al suo essere più profondo.<sup>408</sup> Il vino che egli chiede è l'uomo, ma al contempo è musica che rivela il fondo delle cose e lascia riemergere, ancora una volta, la catena dell'essere: la musica-vino permette di sentire la voce lontana del Caos ancestrale. La visione sapienziale e bardica della poesia si evince anche dall'interesse per Hafez e Saadi, due maestri sufi, ovvero del misticismo filosofico islamico, di cui Emerson tradusse le opere e cui dedicò alcune poesie.<sup>409</sup> In una composizione intitolata *Saadi*, Emerson afferma che "the harp is dumb", laddove manca lo spirito della saggezza. Nella composizione ispirata dalla figura del mitico Merlino, il poeta è una figura talmente diretta da essere quasi rude.<sup>410</sup> Connesso alla natura selvaggia, il bardo è *wild*, come le foreste e le scogliere, in contrapposizione alle aspettative affettate dei salotti benpensanti, simbolo della mente discorsiva e dei suoi concetti limitanti. La filosofia del martello nasce a Concord, ancor prima che in Europa.<sup>411</sup>

L'orfismo poetico di Emerson, declinato in varie sfumature, è dunque uno dei pilastri portanti del suo pensiero. La visione del bardo orfico si collega inoltre circolarmente alla tematica della sfera e della trasparenza. Nella poesia *Fragments on the poet and the poetic gift* il bardo è come *the eyeball*, la pupilla trasparente, fatta di cristallo, sferica e concentrica col tutto:

the bard, a crystal soul

Sphered and concentric with the whole.<sup>412</sup>

Dal breve *excursus* nel territorio delle multiformi tradizioni orfiche cui si riallaccia il nostro autore si evince che la poesia nella concezione emersoniana è entusiasmo. L'*abandonment* non è mero sentimentalismo o galoppo sfrenato della fantasia soggettivistica, ma uscita da sé stessi, quantomeno dalla parte mentalistico-egoica, e contatto con la dimensione intuitiva della Realtà, vera e propria esperienza vissuta.<sup>413</sup> Vi è dunque una *metanoia*, un rivolgimento delle proprie

<sup>407</sup> "Egli avvisa uomini e donne di evitare la Discordia nelle loro vite e di cercare la bellezza e l'unità in natura. Le qualità della divina armonia e bellezza possono sempre essere trovate in natura, se uno sa intuitivamente dove cercarle" (trad. mia). C. A. Cavanaugh, *The Æolian Harp*, cit., p. 33.

<sup>408</sup> Dioniso, dio del vino, è latore dell'ebbrezza spirituale, dell'esperienza primigenia. L'interesse di Emerson per i Fedeli d'Amore, come li definì Luigi Valli, è significativa. Secondo Valli, che si colloca sulla falsariga di una tradizione interpretativa che rimonta a Ugo Foscolo, Giovanni Pascoli e Gabriele Rossetti, gli stilnovisti italiani, tra cui spicca Dante, utilizzano un linguaggio segreto e allusivo, tipico dei Fedeli d'Amore, ovvero di coloro la cui passione filosofica e artistica è alimentata dalla ricerca dell'Amore supremo; tale Amore, coincidente con la *Sophia*, saggezza-conoscenza, è stato definito mistico o filosofico in base alle interpretazioni. Tra gli esponenti di tale movimento, che varca numerosi confini spazio-temporali, figurano i già citati mistici persiani e il biblico Cantico dei Cantici, oltre agli stilnovisti. Rossetti e Valli, in seguito alla disamina dei *topos* letterari dei sopracitati autori concordano nel ritenersi collegati con l'amore platonico, il quale, come si è visto, è connesso all'immagine dell'occhio. Il carattere dionisiaco delle esperienze spirituali dei Fedeli d'Amore si evince dalla valorizzazione del motivo del vino, simbolo di un nutrimento superiore. Cfr. L. Valli, *Il linguaggio segreto di Dante e dei "Fedeli d'Amore"*, cit.

<sup>409</sup> Cfr. J. D. Yohannan, *The Influence of Persian Poetry Upon Emerson's Work*, in "American Literature", vol. 15, n.1, 1943, pp. 25-41. Non stupisca l'accostamento dei termini "misticismo" e "filosofico": molti esponenti del sufismo, corrente esoterico-mistica dell'Islam, vengono considerati tra i più grandi filosofi di quella religione.

<sup>410</sup> Un interessante articolo sviscera il rapporto di Emerson con la tradizione bardica dell'Inghilterra e della Scozia: cfr. N. F. Adkins, *Emerson and the bardic tradition*, in PMLA, vol. 63, n. 2, 1948, pp. 662-677. Significativamente, anche William Blake pose, a chiusura del suo *Songs of Innocence and of Experience*, il sigillo profetico del bardo, con una poesia dedicata a "The Voice of The Ancient Bard".

<sup>411</sup> Tale immagine viene infatti ripresa nel *Crepuscolo degli idoli* di Nietzsche.

<sup>412</sup> "Il bardo, anima di cristallo/sferica e concentrica col tutto" (trad. mia). R. W. Emerson, *Poems*, in *Complete Works*, cit., p. 265.

<sup>413</sup> Emerson distingue con precisione la *fancy* dalla *imagination* in *Poetry and Imagination*: "Imagination respects the cause. It is the vision of an inspired soul reading arguments and affirmations in all nature of that which it is driven to



facoltà, ma anche una perdita di identificazione, una crisi del sé, come verrà maggiormente messo in luce nel capitolo dedicato a *The Method of Nature*. In *Circles* Emerson scrive: “the one thing which we seek with insatiable desire is to forget ourselves, to be surprised out of our propriety, to lose our sempiternal memory, and to do something without knowing how or why; in short, to draw a new circle. Nothing great was ever achieved without enthusiasm. The way of life is wonderful: it is by abandonment”.<sup>414</sup> L’orfismo libera l’uomo dall’uomo; l’umanità orfica chiede di essere salvata da una vita umana, involandosi verso una vita divina. In questo senso l’estetica emersoniana è soteriologica, riscatta l’umanità dall’asservimento alla dimensione mentale-civile-mondana, promettendogli una bellezza che tuttavia non è di là da venire, ma immediatamente esperibile, a patto di convertire lo sguardo e sciogliere i nodi del mentalismo che rendono l’uomo schiavo di quelli che Francis Bacon denominava *Idola*.<sup>415</sup> Come Orfeo, eroe della greicità, e Zarathustra, icona nietzschiana, l’uomo deve superarsi, guardare al proprio tramonto, trasmutare se stesso e i propri valori.<sup>416</sup> Non potrebbe essere più chiaro il significato del culto dei *Representative men*, o degli eroi, nel pensiero emersoniano: essi indicano la meta, precedendo l’uomo nel percorso di ri-scoperta di se stesso e delle proprie capacità. Scopo dell’eroe-poeta orfico, non è trovare un sollievo momentaneo e occasionale per i dubbi dell’uomo, ma risolvere la crisi esistenziale che lo attanaglia, purificandolo dal vivere profano, da un’esistenza che ha luogo sempre al di fuori di se stesso, immerso in un lungo sonno, o follia. La vita smemorata dell’uomo astratto e mentale non attinge il fondo della vita, dell’esperienza: soltanto purificandosi, uscendo da se stesso, ovvero da quell’identificazione con l’aspetto mentale che lo tiene imbrigliato con i suoi limitati concetti, l’uomo può ritrovare il vero Sé, nell’*abandonment*, nel contatto percettivo dell’esperienza. La poesia orfica non è apotropaica o catartica; non risolve le contingenze della vita, acquietando lo spirito fino alla prossima necessità; l’orfismo emersoniano è rivoluzione di questa stessa vita, radicamento nella Realtà da cui l’uomo è alienato.<sup>417</sup> L’esperienza estetica è in qualche modo la prova che il dualismo è illusione, che ciò che sono e ciò che vedo sono due posizioni separate soltanto in apparenza. Il presunto dualismo tra anima e corpo viene infatti annullato; il corpo è anzi una via privilegiata per accedere all’esperienza: il dualismo orfico tra anima e corpo non esiste veramente, in quanto creato dalla proiezione della mente, e come tale è un’illusione, o *Maya*. La separazione dell’anima dal corpo, dell’uomo da Dio, è il sogno dell’uomo

---

say. But as soon as this soul is released a little from its passion, and at leisure plays with the resemblances and types for amusement, and not for its moral end, we call its action Fancy” (“L’Immaginazione rispetta la causa. È la visione di un’anima ispirata che legge argomenti e affermazioni in tutta la natura della quale è spinta a parlare. Ma non appena l’anima viene lasciata un poco dalla sua passione, e per ozio gioca con le somiglianze e le tipologie per divertimento, e non per il suo fine morale, allora chiamiamo la sua azione Fantasia”, trad. mia). R. W. Emerson, *Letters and social aims*, in *Emerson’s Complete Works*, vol. VIII, cit., p. 25.

<sup>414</sup> “La sola cosa che cerchiamo con insaziabile desiderio è dimenticare noi stessi, essere sorpresi fuori dalla nostra proprietà, perdere la nostra sempiterna memoria, e fare qualcosa senza sapere il come o il perché; in breve, disegnare un nuovo cerchio. Niente di grande è mai stato raggiunto senza entusiasmo. La via della vita è meravigliosa: consiste nell’abbandono” (trad. mia). R. W. Emerson, *Circles*, cit., p. 414.

<sup>415</sup> La *pars destruens* del *Novum Organum* di Bacone intende mostrare all’uomo le prigioni mentali che lo ostacolano, le false nozioni che ostacolano il suo intelletto: si tratta di concetti che costituiscono dei veri e propri idoli della conoscenza, classificati in quattro categorie: *Tribus, Specus, Fori* e *Theatri*.

<sup>416</sup> Il nesso mistico-follia si delinea all’orizzonte: da una parte compare la caduta nella follia quando si sconfina senza misura e senza regole nell’oltremondano distruggendo idoli e valori, che di per sé possono svolgere un efficace ruolo di guida nel percorso; dall’altro il classico e biblico tema della saggezza che appare follia agli stolti. Il testo filosofico per eccellenza sulla follia divina e sulle sue differenti varietà resta il *Fedro* di Platone.

<sup>417</sup> E. R. Dodds chiamò l’iniziazione alla vera vita degli orfici, da lui ritenuto un lascito dello sciamanesimo nordico, “puritanesimo orfico”, rivelando così i sottili legami tra lo stile filosofico del puritanesimo, di cui può chiaramente scorgersi una eco in Emerson, e i rituali dell’orfismo greco. Cfr. D. Sabbatucci, *Il misticismo greco*, Bollati Boringhieri, 2006, p. 70.

che non si è ancora svegliato alla sua umanità, è l'inganno delle etichette che separano lo spirito e la natura. A tale sogno, vissuto come dentro una caverna che riecheggia l'antro platonico della *Repubblica*, Emerson ha dedicato un intero capitolo di *The Conduct of life*. In *Illusions* il filosofo scrive: "life is a succession of lessons which must be lived to be understood. All is riddle, and the key to a riddle is another riddle. [...] We wake from one dream into another dream. The toys, to be sure, are various, and are graduated in refinement to the quality of the dupe".<sup>418</sup> L'enigma della natura e delle sue lezioni implica numerose e sempre più grandi delusioni. La vita è sogno, è un grande gioco, secondo la definizione delle *Leggi* di Platone, è *lila*, come dicono gli indiani. L'idealismo ci ha insegnato, dice Emerson, che il mondo è uno spettacolo, un teatro di burattini, un "puppet-show". Ma l'uomo è preso dalla rete delle illusioni, pari a un dormiente, poiché non è consapevole di quanto accade, e vaga alla ricerca di stabilità. Emerson dunque invita l'Umanità a realizzare una nuova consapevolezza, "to restore that bond by which their own self was linked to the Eternal Self; to recover that unity which had been clouded and obscured by the magical illusion of reality, by the so-called Maya of Creation".<sup>419</sup> La Natura in questo contesto è l'oggetto privilegiato dell'esperienza, che consente di venire a contatto con il fondo della Realtà. Come viene detto in *Experience*, "the universe is the bride of the soul".<sup>420</sup>

### 3.1.16. Ciclicità della profezia orfica

L'esperienza della Natura è propriamente estetica in quanto fondata sulla percezione delle forme organiche del bello. Essa inoltre si definisce come compensativa rispetto alla perdita del contatto con l'esperienza della Realtà, tipica del mondo moderno, secondo quanto suggeriscono le riflessioni di Odo Marquard. Secondo la ricostruzione del filosofo tedesco l'unico limite all'arbitraria interpretazione del fruitore dell'arte è proprio l'esperienza estetica, che consente di smentire l'orizzonte di attesa nella mente del lettore/spettatore/ecc. Marquard così riassume la questione: "le esperienze sono crisi dell'attesa [...] la crisi dell'attesa è l'ora dell'esperienza".<sup>421</sup> L'esperienza estetica consente di rifuggire dalle strettoie del mentalismo, dalle teorie omnicomprensive e claustrofobicamente ontoteologiche, come direbbe Heidegger. L'esperienza della Natura in Emerson svolge esattamente questa funzione, in quanto le sue forme svelano significati che eccedono senza fine il loro concetto, come i cerchi concentrici creati da un sasso che cade nell'acqua. Tale esperienza diviene fondamentale in una società come quella moderna, in cui l'accelerazione delle trasformazioni e il rapido succedersi delle esperienze della vita fanno sì che tutto invecchi troppo in fretta e al contempo senza essere veramente esperito. Il turbinio della vita moderna e della logica ad essa sottesa, lo studio, il calcolo, il discorso scientifico hanno preso il posto dell'esperienza della realtà. "Ma l'esperienza è il *remedium* contro l'estraneità al mondo".<sup>422</sup> Persi nel vortice delle illusioni, privati della realtà e avviluppati nella circolarità diabolica del mondo moderno, gli uomini trovano un'ancora di salvezza nell'esperienza estetica. Questa costringe l'uomo a fermarsi per assaporare il presente, impedendogli di perdersi e ritrovando una strada verso se stesso. In questo senso la nota e forse fin troppo abusata citazione di Dostoevskij

<sup>418</sup> "La vita è una successione di lezioni che devono essere vissute per essere comprese. Tutto è un enigma, e la chiave di un enigma è un altro enigma. [...] Ci svegliamo da un sogno dentro un altro sogno. I giochi, a dire il vero sono vari, e sono proporzionali in raffinatezza alla qualità del credulone" (trad. mia). R. W. Emerson, *Illusions*, in *The Conduct of life*, cit., p. 1117.

<sup>419</sup> "Per ristabilire il legame con il quale il loro Sé era unito all'Eterno Sé ; per recuperare l'unità che è stata rannuvolata e oscurata dalla magica illusione della realtà, la cosiddetta maya della creazione" (trad. mia). R. W. Emerson, *Journals*, vol. VI, p. 426.

<sup>420</sup> "L'Universo è la sposa dell'anima" (trad. mia). R. W. Emerson, *Experience*, cit., p. 488.

<sup>421</sup> O. Marquard, *Compensazioni. Antropologia ed estetica*, Armando, Roma, 2007, p. 118.

<sup>422</sup> Ibidem, p. 123.

secondo cui la bellezza salverà il mondo acquisisce un senso più profondo. L'estetica è l'ultimo appiglio dell'uomo, e come tale costituisce un meccanismo di compensazione per l'incapacità di esperire della modernità, astratta ed alienata. Contro l'ipertribunalizzazione della ragione che esige la giustificazione di ogni cosa ponendola sotto il suo dominio razional-giudicante, contro la fuga dalla realtà insita nella critica, l'esperienza estetica mantiene l'uomo in contatto con la dimensione originaria del senso e delle cose. La dimensione estetica scardina le visioni precostituite che limitano il reale, stimolando la mente a riformulare le proprie teorie in modo più ampio e creativo. L'estetica è un varco che apre verso altri orizzonti, che mostra all'uomo le infinite possibilità dell'esperienza pura; per non decadere però nella dimensione dell'anestetica occorre evitare di fissarsi sugli oggetti dell'estetica, idolatrandoli.<sup>423</sup> L'idolo è il fissarsi della mente, come già in Francis Bacon; lo sguardo si blocca su un'immagine, arrestando il flusso di visioni e immagini che può scaturire da un'esperienza estetica. Come direbbe Pavel Florenskij, si cade in un "abbaglio spirituale".<sup>424</sup> L'idolatria visiva, al pari dell'iconoclastia, impedisce il contatto dell'uomo con la Realtà, di cui ha isolato e intrappolato un frammento. Tra icona e idolo, tra forma e apparenza vi è una differenza fondamentale, riassumibile nell'emersoniano concetto di trasparenza: soltanto l'immagine epifanica che si lascia attraversare dallo sguardo, rinviando a quanto la supera, è veramente simbolica. L'invisibile s'incarna e rivela nel visibile, in un rapporto complesso e misterioso che lega a doppio filo le due dimensioni. L'esperienza estetica della natura sotto questo punto di vista si pone come squisitamente filosofica, essendo dotata di due caratteristiche fondamentali: innanzitutto mediante la bellezza naturale fornisce all'uomo una costante fonte di meraviglia; in secondo luogo la contraddizione apparente che la Natura incarna, frutto della contrapposizione con lo spirito, spinge l'uomo a riflettere sul rapporto visibile-invisibile, sensibile- intellettuale e lo avvia così alla pratica della filosofia *de facto*.<sup>425</sup> In Emerson la possibilità dell'idolatria come perversione dello sguardo è assente, poiché il nostro autore ci avvisa a ogni passo che la Natura è simbolo e che la Bellezza, plotinianamente, è specchio. Ogni preteso panteismo naturale o raffinato estetismo non sono pensabili in questa prospettiva. Marquard critica il concetto di natura romantica, reputandolo mera sublimazione della filosofia della storia che egli critica ferocemente: la schellinghiana preistoria dell'umanità non è assolutamente accettabile per lo studioso. Tuttavia tali osservazioni per contrasto illuminano parecchio il concetto emersoniano di Natura, che non è antropocentrico e che intende in modo del tutto originale il concetto di evoluzione. L'evoluzione in Emerson come per la scienza non è predefinita verso l'uomo, né l'uomo è il fine più alto della creazione. Nella prima parte dell'esergo di *History* il poeta scrive:

There is no great and no small  
To the Soul that maketh all:  
And where it cometh, all things are;  
And it cometh everywhere.<sup>426</sup>

Non c'è differenza di valore tra le forme quando c'è lo Spirito, *the Soul*, che soffia dove vuole, osserva Emerson, certamente memore di *Giovanni* 3, 8: "Il vento soffia dove vuole e ne senti la voce, ma non sai di dove viene e dove va: così è di chiunque è nato dallo Spirito". Egli spiega diffusamente che la nostra storia è di poco conto, poiché non conosciamo affatto i nostri vicini, gli altri esseri viventi che animano la Terra. La schellinghiana identità di natura e spirito non si traduce dunque in un primato dell'uomo, sebbene in effetti, come si è visto a proposito delle

<sup>423</sup> Marquard affronta questa tematica in *Estetica e Anestetica*, Il Mulino, Bologna, 1994.

<sup>424</sup> P. Florenskij, *Le Porte Regali*, Adelphi, Milano, 2007, *infra* pp. 11-16.

<sup>425</sup> Sull'idolatria estetica e concettuale cfr. J. L. Marion, *Dio senza essere*, Jaca Book, 2008.

<sup>426</sup> "Non c'è grande o piccolo/per l'Anima che fa tutto/ dove essa giunge, le cose sono; /ed essa arriva dappertutto (trad. mia). R. W. Emerson, *History*, cit., p. 235.

epigrafi a *Nature*, per Emerson l'uomo abbia in sé un'intelligenza attiva che supera quella delle ragioni seminali della natura; ma lo spirito non potrebbe mai essere identificato *tout court* con l'uomo, poiché questi, essendo l'ombra di se stesso, a maggior ragione non può essere il simbolo dello spirito, se non in modo vago e improprio. Sebbene vi sia stata la caduta, non c'è il concetto di progresso: al di là di possibili corsi e ricorsi di vichiana memoria, il punto di forza della visione emersoniana, che la differenzia dalle altre filosofie della natura, è l'idea del radicamento nel presente come uscita dalla temporalità tipica della dimensione discorsivo-concettuale. La Natura è sempre presente nell'uomo, anche se questi non è consapevole; l'anima suprema, Dio, tutto è già dentro di lui, non vi è un percorso le cui fatiche potrebbero procurargli i tesori immensi che non conosce, se non fossero già da sempre nella sua stessa anima. L'unico compito della storia, in tal senso, è quello di insegnarci il valore del momento presente. Anche la Natura tuttavia ci impartisce tale lezione: "these roses under my window make no reference to former roses or to better ones; they are for what they are; they exist with God to-day. There is no time in them. There is simply the rose; it is perfect in every moment of its existence. [...] But man postpones or remembers; he does not live in the present, but with reverted eye laments the past, or, heedless of the riches that surround him, stands on tiptoe to foresee the future. He cannot be happy and strong until he too lives with nature in the present above time".<sup>427</sup> Nei diari troviamo un taglio netto col passato e col futuro: "with the Past as past I have nothing to do; nor with the Future as future. I live now".<sup>428</sup> L'accento sulla presenza di spirito, sul potere di adesso,<sup>429</sup> è stato acutamente colto da R. Shusterman, il quale ha ravvisato nella consapevolezza corporea una delle modalità principali della connessione col momento presente.<sup>430</sup>

Quanto ci offre l'esperienza estetica della Natura è dunque un dono prezioso, il collegamento con noi stessi e la pienezza della Realtà. Questo è il lascito dell'entusiasmo della sapienza orfica: l'abbandono degli schemi e dei concetti dell'intelletto, un'apertura sull'Assoluto, *ab-solutus*, sciolto da ogni vincolo e legame, in quanto comune origine di natura e spirito. Lo stato entusiastico, non essendo vincolato da spazio e tempo, è sempre raggiungibile; orficamente ciò significa che la visione estatica non è relegata a una mitica età dell'oro, poiché ogni epoca ha i suoi profeti, ma non solo: ogni uomo potenzialmente potrebbe essere un profeta, se non fosse timido e apologetico, se si stancasse di citare gli altri e si comportasse come le rose, come asserisce il nostro autore in *Self-Reliance*. In *Nature*, Emerson afferma che l'uomo diviene profeta ogni qualvolta lascia che a parlare con la sua voce sia una dimensione anteriore a quella della

<sup>427</sup> "Queste rose sotto la mia finestra non si riferiscono a rose precedenti o migliori; esse sono per ciò che sono; esse esistono con Dio oggi. Non c'è tempo in loro. C'è soltanto la rosa; è perfetta in ogni momento della sua esistenza [...] Ma l'uomo postone o ricorda; non vive nel presente, con l'occhio riverso si lamenta del passato, o, incurante delle ricchezze che lo circondano, si alza in punta di piedi per prevedere il futuro. Non può essere felice e forte finché non vivrà anche lui con la natura nel presente sopra il tempo" (trad. mia). R. W. Emerson, *Self-Reliance*, cit., p. 270. Il titolo di una delle più importanti opere di Saadi, il mistico persiano prediletto da Emerson, è *Gulistan*, che significa giardino di rose.

<sup>428</sup> "Con il passato come passato non ho nulla a che fare, né con il futuro: io vivo adesso" (trad. mia). R. W. Emerson, *Journals and Miscellaneous*, cit., p. 241.

<sup>429</sup> *The Power of Now* (New York Library, 1999) è il titolo di un'opera di Eckart Tolle, scrittore che si ricollega a svariate tradizioni spirituali e religiose, e che in modo esplicito si riallaccia all'emersonismo.

<sup>430</sup> Cfr. R. Shusterman, *Everyday Aesthetics of Embodiment*, in Ritu Bhatt (ed.), *Rethinking Aesthetics: The Role of Body in Design*, pp. 13-35. Qui Shusterman rintraccia numerosi passi di Emerson e Thoreau sul valore inestimabile del focalizzarsi sul presente, collegandoli alle filosofie buddiste e zen. L'importanza del momento presente tuttavia non va intesa soltanto come valorizzazione del quotidiano, altrimenti sarebbe già bastevole l'interpretazione cavelliana; il potere di adesso è uno stato di coscienza, una percezione spirituale, è un'uscita dal tempo; in qualche modo è un'altra forma emersoniana per esprimere la nozione di entusiasmo. Cfr. anche R. Shusterman, *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, New York, 2008 (recentemente tradotto in italiano da S. Tedesco e V. C. D'Agata per la Christian Marinotti Edizioni, 2013).

concettualizzazione, una dimensione profonda e misteriosa che riemerge ciclicamente. L'idea di fondo, lo ripetiamo, è quella di una sapienza che ritorna sotto forme nuove, forme che suscitano il sentimento del sublime, che intreccia gioia e timore. In *The American Scholar*, ad esempio, scrive: "there is some awe mixed with the joy of our surprise, when this poet, who lived in some past world, two or three hundred years ago, says that which lies close to my own soul, that which I also had wellnigh thought and said".<sup>431</sup> Il bardo vive dentro la nostra anima, e per questa ragione il poeta orfico riappare ciclicamente. In tal senso si può certamente affermare che il poeta orfico rappresenti l'alter ego di Emerson; ma soltanto nella misura in cui costituisce l'alter ego di ogni uomo, ovvero l'aspetto profetico ed essenziale più vicino alla Realtà di cui ogni uomo è latore.

### 3.1.17. Misticismo e filosofia nella natura emersoniana

Prima di procedere oltre con la disamina dell'oracolo orfico-emersoniano, pare il caso di soffermarsi in maniera specifica sulla relazione del filosofo di Concord con il misticismo. Non si possono ignorare un termine e una tematica che, come abbiamo visto, emergono con frequenza lavorando sui testi emersoniani. Il termine misticismo nella letteratura sul trascendentalismo e su Emerson è stato talvolta utilizzato con accezione dispregiativa, in riferimento a una presunta fumosità del pensatore americano. In questa ricerca tali accuse vengono respinte con forza. La differenza tra *fancy* e *imagination*, l'abile intreccio di visione, analisi e sintesi, il richiamo alla scienza, la rilevanza assegnata alla percezione della Natura: sono tutti fattori che concorrono ad allontanare l'accusa kantiana ai presunti "sogni di un visionario". Tale constatazione non si traduce affatto in un ripudio *tout court* del termine misticismo, ma di una purificazione del termine dalla sua accezione negativa. Gli studi sul misticismo emersoniano non sempre hanno specificato il significato che intendevano attribuire al termine misticismo, e a causa del mancato chiarimento del concetto, si è prodotto un peculiare risultato nella letteratura su Emerson: gli interpreti non hanno infatti smesso, col passare del tempo, di caratterizzarsi per la loro accettazione o meno dell'atto di etichettare come misticista il padre del trascendentalismo.<sup>432</sup> Chiaramente attribuire l'epiteto di mistica alla filosofia emersoniana, epiteto glorioso o infamante a seconda del pregiudizio di partenza, non costituisce un'operazione metodologicamente fondata e rilevante. Il termine misticismo è potenzialmente attribuibile a un vasto campo, e laddove non venga adoperata la terapia wittgensteiniana della chiarificazione del linguaggio e dei suoi termini, l'utilizzo del vocabolo misticismo si rivela senz'altro volutamente ambiguo e arbitrario. La filosofia emersoniana, come quella platonica, kantiana, o nietzschiana, giusto per citare alcune sensibilità non troppo distanti, per aspetti diversi, dal padre del trascendentalismo, diventa ancora una volta il puntello delle più disparate, se non addirittura opposte, interpretazioni. Il dato più interessante

<sup>431</sup> "Vi è un certo timore mescolato alla gioia della sorpresa, quando il poeta, che vive in un mondo passato, due o trecento anni fa, dice ciò che giace vicino alla mia stessa anima, che anche io ho pensato e detto" (trad. mia). R. W. Emerson, *The American Scholar*, cit., p. 58.

<sup>432</sup> Sin dalla pubblicazione di *Nature* molti lettori di Emerson utilizzarono il termine misticismo in riferimento alla sua filosofia, come testimonia la fruttuosa ricerca, per quanto datata, di Patrick F. Quinn: *Emerson and Mysticism*, in "American Literature", vol. 21, n. 4, 1950, pp. 397- 414. Lo studioso non manca inoltre di riportare le tesi di coloro che negarono il lato mistico di Emerson in virtù dei suoi aspetti pragmatici e/o legati alla filosofia tedesca (tra questi ultimi spicca R. Wellek, autore di *Emerson and the German Philosophy*, cit.). In definitiva l'articolo di Quinn, sulla falsariga di Wellek, ripudia gli aspetti mistici di Emerson, interpretandoli piuttosto come atti magici e in ogni caso immanenti al manifesto. L'autore intende evidentemente rigettare il discredito che ha aleggiato fin troppo a lungo sul misticismo di Emerson; un risultato migliore si può tuttavia ottenere mostrando che Emerson intende l'unione mistica come il culmine della ricerca filosofica, alla stessa stregua di Plotino; filosofia che, come per gli antichi e per i pragmatisti americani, è tutt'uno con la vita vissuta. Certamente la definizione di Emerson come umanista non è da respingere, a causa dell'accento posto sull'uomo, ma non è in antitesi alla visione trascendente e al contempo omnicomprensiva del filosofo.

dal quale partire è quello, già segnalato nel 1950 da P. F. Quinn, secondo il quale “it may be said that references to Emerson as a mystic are as common in studies of Emerson as they are rare in studies of mysticism”.<sup>433</sup> Ma procediamo con ordine. Sia i fautori che i detrattori del misticismo emersoniano hanno dalla loro parte alcune caratteristiche del suo pensiero; i primi ribadiscono il momento poetico-sapienziale, l’uscita dalla filosofia come argomentazione logica, il richiamo a correnti tradizionalmente misticheggianti, come il neoplatonismo, o addirittura a mistici veri e propri come Emanuel Swedenborg e Jacob Böhme;<sup>434</sup> i secondi sottolineano l’evidente legame della speculazione emersoniana con la scienza più avanzata dell’epoca, i suoi risvolti pragmatici e in qualche modo rivolti contro ogni gnoseologia e ontologia astratta, il forte collegamento con l’epistemologia kantiana. In fin dei conti, il problema del misticismo non fa che rileggere da un altro punto di vista l’annosa questione sulla duplice anima dell’emersonismo: idealismo o pragmatismo, poesia o filosofia, vaghezza letteraria o precisione scientifica, sogno americano o dura realtà. In realtà, emersonianamente si tratta di un falso problema. Emerson è tutte e due le cose e nessuna di loro allo stesso tempo. Il suo pensiero, come ha mostrato Cadava, è caratterizzato dal *flux*, legge cosmica perfettamente raffigurata dall’immagine della Natura, e non potrebbe essere diversamente; ma non vi è flusso senza sorgente, né manifestazione senza polarità, dice Emerson, per cui la produzione poetico-filosofica del nostro autore, come la natura, oscilla costantemente tra i due opposti, descrivendo la voluta di una spirale in perenne auto-trascendimento.<sup>435</sup> Il filosofo rielabora i due momenti della polarità dialettica e li oltrepassa in una visione che tenga conto della dimensione soggettiva e di quella oggettiva, trovando la soluzione nel paradigma della percezione della Natura. L’infinita diatriba viene dunque sciolta dalla peculiare estetica visiva di Emerson, che non a caso influirà in modo profondo e sottile sul pensiero di tutta la filosofia americana. È così che l’empirismo radicale dell’ultimo James può, al di là di ogni limitante etichetta, essere accostato al “misticismo” emersoniano, laddove individua nella pura esperienza e nel suo flusso l’origine di ogni soggetto e oggetto di conoscenza; la pura esperienza è la sostanza di cui ogni cosa è fatta, la materia primigenia del mondo, e il conoscere ne è soltanto una parte. L’esperienza pura è sia natura che coscienza, e non può essere ridotta a dati sensibili,

<sup>433</sup> Patrick F. Quinn, *Emerson and Mysticism*, cit., p. 397.

<sup>434</sup> Come mostra un classico studio sull’argomento, tra gli stessi simpatizzanti del trascendentalismo il termine “orfico” era usato in maniera vaga o in alcuni casi con scherno: dagli elusivi *Orphic Syings* di Alcott all’ironica saggezza “orfica” di cui parla Hawthorne in *The Blithedale Romance*. Cfr. R. A. Yoder, *Emerson and The Orphic Poet in America*, University of California Press, 1978, p. 4.

<sup>435</sup> L’opposizione, intesa come dinamica complementarietà degli opposti, o *coincidentia oppositorum*, è una legge della manifestazione del cosmo, nota sia in Oriente che in Occidente; basti pensare allo yin e yang del Taoismo cinese e alla filosofia shivaita, secondo la quale il divino è ciò in cui gli opposti coesistono; alle dieci coppie pitagoriche di opposti, alla dialettica platonica ed hegeliana, all’unità degli opposti di Nicola Cusano. Alcuni studi testimoniano l’influsso indiano sulla cosmogenesi plotiniana (frutto di un viaggio del filosofo al seguito della spedizione di Alessandro Magno) e in generale una marcata affinità tematica: cfr. M. Piantelli, *L’India e Plotino*, Mursia, Milano, 1990; A. Magris, *Plotino e l’India*, in “Annuario filosofico”, n. 6, 1990, pp. 105-161; AA.VV., *Neoplatonism and Indian Thought*, Albany, New York Press, 1982; AA.VV., *Neoplatonism and Indian Philosophy*, Albany, New York Press, 2002. La questione del rapporto neoplatonismo/europeismo e cultura indiana è ovviamente complessa e articolata, per cui rimandiamo alle ricche note del seguente articolo: L. Bordas, *Il Neoplatonismo e la filosofia indiana. Prolegomeni per una storia segreta del pensiero europeo da Plotino al Rinascimento*, in “Sophia. Rivista di dialoghi interculturali”, Napoli, vol. VII, 2004, pp. 35-42. L’unità degli opposti come motore della natura caratterizza inoltre il pensiero di Schelling, magistralmente reso nello scritto dialogico ispirato al filosofo italiano: *Bruno ovvero sul principio divino e naturale delle cose. Un dialogo* (ed. it Olschki, 2000). Nell’elaborare tale concetto, Schelling, come Emerson, risentì delle speculazioni neoplatoniche e böehmiane: cfr. W. Beierwaltes, *Identità e differenza assoluta. Implicazioni neoplatoniche nel Bruno di Schelling*, in *Identità e differenza*, Vita e pensiero, Milano, 1989, pp. 241-279; cfr. anche W. Beierwaltes, *Platonismo e idealismo*, Il Mulino, Bologna, 1987.

come vorrebbe la lezione lockeana.<sup>436</sup> Per questo la percezione estetica dell'Essere è sempre chiasma tra visibile e invisibile, come la *chair* di Merleau-Ponty.<sup>437</sup> "Il campo immediato del presente è sempre ciò che definisco come esperienza pura", mentre lo stato mentale è "il suo sdoppiamento retrospettivo".<sup>438</sup> Ogni apparizione e sparizione, ogni forma di questo flusso emersoniano-jamesiano presuppone uno sfondo immutabile sul quale manifestarsi, che consiste appunto nella pura esperienza, o nella *Oversoul*, nella suprema Realtà, se vogliamo attenerci ad un linguaggio strettamente emersoniano. Nell'esperienza o realtà originaria non v'è dualismo; eppure tale visione è lungi dall'immobilismo, poiché il suo monismo di fondo si esprime nell'infinità sovrabbondante delle forme e della sua manifestazione, per cui sia la natura che la coscienza sono in questo senso quasi uno humaneo *theatrum*, un fascio di esperienze o percezioni in continuo flusso, un multiverso sempre in movimento, la cui fonte tuttavia non può essere occultata. La mente non è semplice, anch'essa è nel *flux*, ma vi è un punto fermo, al di là della dimensione metamorfica dell'esperire, che consiste nel nucleo fondamentale dell'esperienza e della Realtà.<sup>439</sup> Il conoscente e il conosciuto, l'uomo e la natura, non hanno una differente origine, ma costituiscono due aspetti della medesima realtà o esperienza. Una concezione così complessa non può essere certo tracciata di superficialità vaga e misticheggiante, in quanto svela un fitto lavoro di analisi e sintesi filosofica. L'attenzione per le forme, per i legami in cui si esplica la catena dell'essere, il tributo reso da Emerson all'osservazione e alla spiegazione scientifica dei fenomeni è tuttavia soltanto un aspetto, per quanto rilevante e indicativo, della filosofia emersoniana, che intende collegarsi all'esperienza nella sua interezza. Per questo motivo l'immagine della pupilla che vede l'intero cosmo riassumendolo in se stesso è così significativa; come nella speculazione plotiniana, l'insieme delle forme e dei ragionamenti fungono da base sulla quale elevarsi per giungere alla visione finale, e rivestono dunque un'importanza fondamentale. La visione suprema non è più mera conoscenza nel senso classico del termine, in quanto sapere del soggetto di un oggetto, ma esperienza, percezione diretta che ridisegna senza sosta i confini tra i due poli dell'epistemologia filosofica; permane, al di là del gioco delle forme, del teatro della coscienza, la consapevolezza cosmica dell'unità di soggetto e oggetto. Tale consapevolezza è più che conoscenza, è esperienza vissuta, sentita, o *pathein*, come diceva Aristotele a proposito degli orfici: in essa ha luogo il superamento cosciente della dualità tra oggetto e soggetto, tra poesia e

<sup>436</sup> Il concetto di esperienza di James, in avversione all'intellettualismo logicista, influenzò e in vario modo fu influenzato dal pensiero di Bergson, col quale sono documentate fecondi e significativi scambi. Nel 2008 l'Università Paris VII ha tenuto una giornata di studi sui due autori; gli interventi sono stati raccolti e pubblicati a cura di Stéphane Madelrieux: *Bergson et James, Cent ans après*, Presses Universitaires de France, 2011. Le formulazioni jamesiane dell'empirismo radicale ricordano in certi punti sia Spinoza che la sensibilità orientale, come avviene d'altra parte anche in vari passi emersoniani; l'empirismo radicale, che "non deve ammettere nelle sue costruzioni alcun elemento che non sia direttamente sperimentato, né deve escludere da esse alcun elemento che sia invece direttamente sperimentato", è simile ai motti di Buddha sulla verità, che non può essere ricevuta o ascoltata da altri ma soltanto esperita e vista direttamente dalla persona che è alla ricerca: anche in questo caso il richiamo alla dimensione visiva di primaria importanza. Cfr. W. James, *Un mondo di pura esperienza*, in *Saggi di empirismo radicale*, Quodlibet, Macerata, 2009, p. 59; sull'esperienza buddista della verità cfr. *Anguttara Nikāya*, I, 171. Per un confronto tra filosofia occidentale e buddismo cfr. G. Pasqualotto, *Illuminismo e illuminazione. La ragione occidentale e gli insegnamenti del Buddha*, Donzelli, Roma, 1999.

<sup>437</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, 2007.

<sup>438</sup> W. James, *Esiste la coscienza?*, in *Saggi di empirismo radicale*, cit., p. 16.

<sup>439</sup> Contro l'idea cartesiana dell'io come spettatore si è scagliato Daniel Dennett in un celebre libro, sovrapponendo la dimensione dell'io a quella dell'esperienza intesa in senso emersoniano: egli infatti identifica la coscienza con l'io personale, mentre in Emerson, come verrà mostrato nel prossimo paragrafo, lo spettatore ultimo o consapevolezza o realtà divina possiede come primario attributo il carattere dell'impersonalità. Ciò accade perché l'intento di Dennett è sì quello di eliminare il dualismo filosofico, ma a favore di una prospettiva esplicitamente materialista. Cfr. D. Dennett, *Coscienza. Cos'è*, Rizzoli, Milano, 1993.

filosofia, tra religione e scienza, l'intuizione della suprema unità. Nel considerare l'*abandonment* come uscita dallo spazio-tempo, kantianamente costitutivo di ogni giudizio di conoscenza basato sul rapporto soggetto-oggetto, allora si potrà definire Emerson un mistico; ma ciò può aver luogo soltanto tenendo conto del fatto che i due livelli, quello scientifico e quello poetico, non si annullano ma si compenetrano e integrano vicendevolmente, e che la visione del poeta è il culmine di un percorso propriamente filosofico, di un'analisi accurata delle forme e delle percezioni, oltre che di una comprensione dei rapporti che legano i vari aspetti della realtà. Rigettare tale formulazione come vanamente misticista significherebbe tra l'altro negare alcune delle pagine fondanti, e forse tra le più appassionanti, della storia della filosofia occidentale, tra cui spiccano Pitagora, Platone, Plotino, numerosi medievali e rinascimentali, molti idealisti tedeschi e inglesi (Fichte, Schelling ed Hegel attinsero a piene mani al misticismo) e sicuramente anche Schopenhauer e Spinoza.<sup>440</sup> Un grande studioso della tradizione mistica, Marco Vannini, ha inoltre argomentato a favore della complementarità tra filosofia e mistica.<sup>441</sup> Quanto risulta infine da questo breve excursus mostra che è l'accusa di vacuo misticismo a rivelarsi fumosa e confusionaria; diviene evidente che il termine misticismo non dovrebbe essere utilizzato in modo essenzialmente dispregiativo. L'interesse che Emerson manifestò per mistici nel senso religioso del termine, oltre che per cabalisti ed ermetici, non può infatti essere rinnegato, in quanto è intrecciato in maniera inusitata col motivo scientifico ed epistemologico. Inoltre si può senza dubbio asserire che il movente mistico-religioso intesse quello simbolico-poetico; si potrebbe dire che Emerson faticò a trovar le differenze tra le due istanze. L'attenzione riservata a poeti e pensatori persiani e indiani va considerata alla stessa stregua di quella per mistici e religiosi occidentali, sebbene anche qui vada sottolineata, soprattutto a proposito del pensiero indiano, la forte matrice filosofica che intesse l'espressione di quella tradizione. Alla luce di tali note esplicative, il richiamo alla dimensione orfica non è altro che l'appello alla pura esperienza di James, all'abisso mistico, a quella Realtà che compie e travalica il dualismo conoscitivo della mente. Con Schuon può inoltre essere precisata un'ulteriore caratterizzazione della via mistica o iniziatica, la quale considera ogni cosa come il campo dell'anima, o microcosmo. Se la via metafisica intende oggettivamente il principio e la sua manifestazione, la via mistica ritiene il mondo l'aspetto cosmico dell'ego, via di trasmutazione dell'individualità, piano d'appoggio per l'anima che vuole superare se stessa.<sup>442</sup> In Emerson si può dire che le due vie si sovrappongono e s'intersecano: la via mistica si sostiene sulla via metafisica, ma quest'ultima trova il suo fine nell'educazione dell'anima umana e nella trasmutazione del suo microcosmo. Nell'educazione cosmica dell'Anima, un ruolo primario viene svolto dal Simbolo, suprema espressione della forma e della presenza, manifestazione visibile di realtà spirituali. La capacità estetica di cogliere e interpretare le forme del simbolo come forme di specifiche dimensioni dello spirito divengono, in questa prospettiva, indice del risveglio dell'intuizione dell'anima. Il misticismo emersoniano, inteso in questo senso, non può dunque essere negato;<sup>443</sup> d'altra parte esso è alla base della grande attenzione riservata al nostro autore da Harold Bloom. Attenzione che, sebbene colga notevoli punti d'interesse del saggio di Concord, non può essere condivisa nei suoi sbocchi teorici, che

<sup>440</sup> In Spinoza la *scientia intuitiva* è conoscenza e visione al contempo: anche in questo caso, l'organo privilegiato è l'occhio. La conoscenza intuitiva della *unio* tra il Dio-sostanza e le *res singulares* consiste, come già per Plotino, nell'esito finale del percorso della ragione. Cfr. P. Pozzi, *Visione e parola: un'interpretazione del concetto spinoziano di scientia intuitiva. Tra finito e infinito*, Franco Angeli, Milano, 2012.

<sup>441</sup> M. Vannini, *Mistica e filosofia*, Piemme, Casale Monferrato, 1996.

<sup>442</sup> F. Schuon, *L'occhio del cuore*, cit., pp. 127-130.

<sup>443</sup> Il mistico non è mera logica dell'identità, tautologia, ma esperienza pura che il linguaggio può rendere soltanto in modo allusivo. In tal senso, del mistico non si può parlare e perciò si deve tacere, come diceva Wittgenstein nel suo *Tractatus*.



conducono allo gnosticismo. C. Lasch ha ben sottolineato la portata universale degli ideali democratici di Emerson, nettamente contrapposti alla conoscenza elitaria e nascosta dello gnosticismo;<sup>444</sup> inoltre, Emerson antepone alla facoltà conoscitiva *stricto sensu* la visione poetica, l'impeto dello spirito. Se ciò non bastasse, basterà ricordare che il dualismo gnostico tra corpo e anima, bene e male fu a suo tempo rigettato da Plotino; rifiuto che ben si sposa con la spiritualità emersoniana. Concludendo, non si può che concordare con l'acuta e celebre analisi di Paul Sherman, il quale afferma: "Emerson was not a mystic in the usual 'visionary' sense of the word. He was not seeking in the angle of vision an escape from the world; as it formed, the angle of vision was to make 'use' of the world. But the mystical union, for him, was an epistemological necessity. Vision, he said of the inner seeing of the mind, is not like the vision of the eye, but is union with the things known".<sup>445</sup>

### 3.1.18. Profezie orfiche: il potere della *matutina cognitio*

Dalla visione interiore, radicata nelle remote profondità dello "Universal Being", dell'esperienza pura che proviene dalle dimensioni palpitanti della Realtà concreta, sorgono le profezie orfiche, che ci accingiamo ad analizzare. In prima battuta Emerson riafferma il primato dello Spirito, come fonte originaria di anima e natura. "The foundations of man are not in matter, but in spirit. But the element of spirit is eternity".<sup>446</sup> L'uomo è spirito, eternità, per cui gli eventi vanno riletti in questa prospettiva: ritorna il tema dei cicli cosmici. "The oldest chronologies are young and recent", ma non solo, perché "in the cycle of the universal man, from whom the known individuals proceed, centuries are points, and all history is but the epoch of one degradation".<sup>447</sup> Il poeta orfico riafferma il duplice sentimento dell'uomo verso la Natura: da un lato la simpatia e l'affinità, dall'altro il senso di estraneità. L'uomo, dice il poeta orfico, è come Nabucodonosor, detronizzato e costretto a cibarsi di erba come i buoi. Conviene soffermarsi su tale singolare figura, altamente emblematica. Nabucodonosor fu un famoso re di Babilonia, distruttore di Gerusalemme e del suo tempio, causa della deportazione babilonese di molti ebrei. Giuseppe Verdi gli dedicherà un'opera omonima, che nel 1842 debutterà con successo alla Scala di Milano. Nabucodonosor esercitava dunque presso la cultura europea ed americana dell'epoca un indubbio fascino. Anche Blake si occupa di tale figura, dedicandogli un ritratto nell'opera *Marriage of Heaven and Hell*. Gli echi biblici del personaggio sono certamente notevoli. Nabucodonosor riveste infatti un certo peso nelle vicende del libro profetico di Daniele, ambientato ai tempi della cattività babilonese. Il gigante dalla testa d'oro, il petto d'argento, i lombi di bronzo, le gambe di ferro e i piedi di creta, citato come simbolo dell'avvicinarsi e della decadenza progressiva delle ere, compare in sogno a Nabucodonosor in questo libro, e soltanto Daniele è in grado di sciogliere l'enigma che tormenta il re. Nel sogno il gigante viene infine travolto da una pietra che si trasforma in montagna, simbolo dell'avvento del Regno di Dio, del ritorno dell'età dell'oro. In seguito Nabucodonosor compie un altro sogno: un grande albero, che simboleggia la sua persona e la sua sovranità, viene improvvisamente tagliato; le sue radici vengono però lasciate nella terra col ceppo, che viene legato con catene di ferro, e il cuore umano dell'albero, viene condannato a sette anni di

<sup>444</sup> C. Lasch, *Il paradiso in terra*, cit., p. 526; per l'interpretazione di Bloom cfr. l'incipit *Agone*, cit.

<sup>445</sup> "Emerson non fu un mistico nel comune senso visionario della parola. Egli non stava cercando nell'angolo della visione una fuga dal mondo; non appena venne formato, l'angolo della visione servì a utilizzare il mondo. Ma l'unione mistica, per lui, era una necessità epistemologica. La visione, afferma dell'occhio interiore della mente, non è come la visione dell'occhio, ma è unione con le cose conosciute" (trad. mia). P. Sherman, *The Angle of Vision*, cit., p. 86.

<sup>446</sup> "I fondamenti dell'uomo non sono nella materia ma nello spirito. Tuttavia l'elemento dello spirito è l'eternità". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit, p. 45 (trad. it.: p. 67).

<sup>447</sup> "Le più antiche cronologie sono giovani e recenti"; "nel ciclo dell'uomo universale, da cui derivano i singoli individui, i secoli non sono che punti e l'intera storia non è che l'epoca di un'unica decadenza". Ibidem.

bestialità. Daniele interpreta il sogno come l'ammonimento divino a Nabucodonosor di convertirsi e riconoscere che la sua grandezza discende dal divino; in caso contrario verrà condannato alla pazzia, verrà detronizzato e si nutrirà di erba come i buoi. E qui siamo giunti finalmente alla citazione emersoniana. La dimensione simbolica veicola significati ancestrali e straordinariamente potenti, e costituisce una dimensione a se stante, configurandosi come peculiare estetica energetica, per così dire. In questa prospettiva, il secondo sogno di Nabucodonosor, quello sull'albero reciso, è senz'altro suggestivo e piuttosto complesso. L'albero è già di per sé un simbolo potente e universale, presente in ogni filosofia e religione della Terra.<sup>448</sup> Il suo abbattimento è senz'altro un cattivo presagio nell'economia onirica. Ma perché Nabucodonosor è condannato ad essere detronizzato e a pascersi d'erba come un animale? La convinzione di mutarsi in animale, nota in ambito psicanalitico come delirio zoo-antropico o talvolta anche come licantropia di Nabucodonosor, umilia profondamente il re di Babilonia, che nel sogno precedente era rappresentato dalla testa d'oro del gigante. Soltanto comprendendo il significato di tale caduta è possibile cogliere l'indicazione allusiva del poeta orfico. Cosa significa per l'uomo trovarsi nella condizione di Nabucodonosor, detronizzato, privo di ragione, ridotto allo stato brado, a mangiare erba come un bue non soltanto metaforicamente ma letteralmente? Forse le precedenti spiegazioni sul misticismo emersoniano e sull'entusiasmo possono contribuire a chiarire tale passaggio. Nabucodonosor perse la ragione perché nel suo orgoglio di sovrano di uno tra gli stati più potenti dell'epoca non volle riconoscere che tutto discende da Dio, cui egli era dunque profondamente debitore. La pazzia di Nabucodonosor tuttavia scompare quando, dopo sette anni, il re supera la propria superbia e si rende conto che il vero Re del mondo non è l'uomo ma Dio. Al rinsavimento di Nabucodonosor segue il recupero della sua precedente maestà e gloria tra gli uomini. L'uomo di oggi è dunque in una condizione di pazzia, afferma il poeta emersoniano. Al pari di Nabucodonosor si ritrova in uno stato bestiale, immemore del suo valore e delle sue origini regali, e causa della sua condizione è il distacco dalla dimensione sacra dell'esistenza, il disconoscimento del divino. Difatti il poeta non smette di ripetere che "a man is a god in ruins", "man is the dwarf of himself".<sup>449</sup> L'uomo deve ridestarsi dallo stato di incoscienza e follia animale di Babilonia, riconquistando la sua sovranità sulla natura. Se l'uomo ritorna all'innocenza originaria, liberandosi del peso dell'orgoglio, diviene immortale senza neanche accorgersene, in modo naturale, "as gently as we awake from dreams".<sup>450</sup> La tematica del sogno prospetta un ribaltamento, una trasmutazione dei valori correnti. Quel che l'uomo pensa sia valido in realtà è soltanto follia; e la follia è saggezza. Il sogno e l'ispirazione si fondono in una complessa simbologia visionaria. L'uomo dorme, dice il poeta orfico. Tale sonno della ragione gli sarebbe fatale, se durasse per secoli senza rimedi, ma la morte e l'infanzia sono degli efficaci rimedi alla follia umana. La morte platonicamente simboleggia il risveglio, mentre l'infanzia è una fase della vita nella quale l'uomo ricorda ancora in maniera vivida la realtà da cui proviene: "infancy is the perpetual Messiah, which comes into the arms of fallen men, and pleads with them to return to paradise".<sup>451</sup> Il fanciullo-poeta-messia è l'apoteosi del profeta emersoniano. Egli ricorda agli uomini che un tempo essi erano ricolmi di spirito, che erano loro a riempire la natura con le loro correnti sovrabbondanti. Dall'uomo è nato il sole e dalla donna la terra, dalle leggi della sua mente

<sup>448</sup> Una significativa ricostruzione dei vari significati del simbolo dell'albero nelle culture più variegata è presente nel capitolo *Vegetazione. Simboli e riti di rinnovamento* in M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008<sup>3</sup>.

<sup>449</sup> "Un uomo è un dio in rovina"; "l'uomo è il nano di se stesso". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., pp. 45-46 (trad. it.: p. 68).

<sup>450</sup> "Come quando ci destiamo da un sogno". Ibidem.

<sup>451</sup> "L'infanzia è l'eterno Messia che viene tra le braccia dell'umanità caduta e la supplica di tornare in Paradiso" Ibidem.

proiettate all'esterno sono sorte la notte e il giorno, l'anno e le stagioni. La Natura è teofania, ma teofania dell'uomo stesso, del suo spirito supremo. Nel momento in cui ha scelto di rinchiudersi nella sua conchiglia, *the shell*, il suo corpo, l'uomo abdica ai suoi poteri creativi, ritirandosi sempre più in un punto, fino a divenire una goccia dell'oceano. Il corpo-conchiglia rappresenta la proiezione del corpo-carcere dell'orfismo e del platonismo. In Emerson però non v'è traccia di negatività e dualismo, le sue immagini mantengono sempre un certo distacco e una notevole serenità nel constatare la caduta dell'uomo. Non si tratta di un'accusa, ma di una presa di coscienza della situazione. L'uomo da sovrano e creatore è divenuto bestia incosciente, adoratrice della sua stessa opera, seguace del sole e della luna come di entità esterne da cui egli proviene, ignaro della loro genesi.<sup>452</sup> Come un animale egli si trova ormai al livello dell'*Instinct*, in cui percepisce ancora la corrispondenza tra se stesso e la natura, ma non in modo consapevole, accessibile alla sua volontà. Eppure di notte qualcosa dentro di lui si risveglia e talvolta l'uomo s'interroga su questa strana somiglianza, sul rapporto ambivalente con la natura. Tuttavia, come Nabucodonosor, l'uomo vive nella coscienza bestiale, quella dell'istinto incosciente, tipico degli animali. Con la nota sullo stato istintuale dell'umanità si chiude la prima profezia orfica di Emerson, cui sicuramente è largamente debitrice il *Così parlò Zarathustra*. Il richiamo a Nabucodonosor ha mostrato ancora una volta l'emersoniana concezione dell'uomo. L'uomo che perde il contatto con l'infinita realtà e resta rinchiuso nelle sue ristrette convinzioni è condannato alla follia, che consiste precisamente nell'oblio di se stessi e della propria natura, tema squisitamente socratico. Ma proseguiamo con il commento di Emerson alle rivelazioni del poeta orfico. Il livello bestiale dell'uomo, che è al contempo causa ed effetto dell'attuale rapporto tra uomo e natura, è connotato dall'*understanding*, dall'intelletto, e si limita al primo cerchio degli scopi della natura, quello dell'utilità. Come aveva detto a proposito delle *commodities*, "a man is fed, not that he may be fed, but that he may work". Si tratta davvero di una situazione umiliante; anziché risvegliarsi e reclamare quanto gli spetta, tale atteggiamento è paragonabile a quello di un re che provi a riguadagnare il suo regno centimetro dopo centimetro, anziché balzare con un guizzo sul trono. Tuttavia Emerson vede degli spiragli di luce nelle tenebre dell'ignoranza umana, poiché vi sono stati uomini che oltre all'*understanding* hanno utilizzato la *reason*. Tali esempi sono palesi nelle tradizioni ragguardevoli dell'antichità di tutte le nazioni; nella storia di Gesù Cristo; nell'affermazione di principi religiosi e politici, come con l'abolizione della tratta degli schiavi; nelle esperienze entusiastiche di Swedenborg, Hohenlohe e dei Quaccheri; nel magnetismo animale; nella preghiera; nell'eloquenza; nella capacità dell'auto-guarigione; nella saggezza dei bambini.

Quest'insieme colpisce per la varietà e la diversificazione degli esempi. L'ordinario e lo straordinario si mescolano a testimonianza di una eccezionale apertura mentale. Forse è proprio l'impossibilità di prevedere dove e quando si svelerà la Natura che testimonia l'apertura della mente alla *Reason* e l'abbandono di obsoleti schemi mentali, sempre concettualizzanti e di conseguenza escludenti. L'intelletto categorizza, divide, vieta, riduce la vita a esangui etichette; la ragione si apre alla ricchezza dell'esperienza concreta, collegando fili e mondi invisibili all'occhio chirurgico dell'analista. Anche in *History* gli esempi sono alquanto variopinti: "the idiot, the Indian, the child, and unschooled farmer's boy, stand nearer to the light by which nature is to be read, than the dissector or the antiquary".<sup>453</sup> Tali esempi, nella loro stupefacente eterogeneità, rappresentano una momentanea presa dello scettro da parte della Ragione immaginativa, sovrana del regno della Natura. Tale potere, precisa Emerson, non ha una precisa collocazione spaziotemporale, in quanto è un potere istantaneo che scaturisce dalla Presenza nel *flux*: il potere del

<sup>452</sup> Il richiamo a Sole e Luna evoca gli assunti ermetici della tavola di Smeraldo, testo fondamentale della tradizione ermetica: "Suo Padre è il Sole, sua Madre è la Luna".

<sup>453</sup> "L'idiot, l'indiano, il bambino, e il ragazzo del contadino incolto, stanno più vicino alla luce con cui la natura dev'essere letta dell'analista antiquario" (trad. mia) R. W. Emerson, *History*, cit., p. 256.

presente. Non si sa dove, come e quando apparirà la Bellezza e il Significato, non c'è una catena di inferenze che possa prevenirla e giustificarla, la Realtà appare dove vengono meno i limiti della definizione univoca. Il potere in questa prospettiva non va inteso in maniera politica, alla maniera dei *New Americanists* o dello stesso Cavell; il potere è un'energia che discende dalla Ragione, frutto dell'entusiasmo, forza che irrompe nell'istante. A dispetto dei pregiudizi contro il carattere filosofico delle osservazioni emersoniane, lo scrittore precisa la natura di tale potere chiamando in causa la filosofia scolastica. La differenza tra la forza reale e ideale dell'uomo è per Emerson uguale alla differenza tra conoscenza umana e divina nella definizione scolastica: la conoscenza umana era *vespertina cognitio*, mentre quella divina *matutina cognitio*. Emerson cita tali definizioni presupponendone il significato, senza fornire ulteriori spiegazioni. L'origine della due locuzioni è rintracciabile in Agostino, nel commento alla Genesi (*De Genesi Ad Litteram*, libro IV, capitoli 22-31). Agostino riferisce le due varietà della *cognitio* agli angeli. Il tema avrà una grande fortuna e verrà ripreso da numerosi autori medievali, da Anselmo d'Aosta a Bonaventura da Bagnoregio, da Pietro Lombardo a Tommaso d'Aquino. Fu quest'ultimo a precisare, nella *Summa Theologiae*, che la conoscenza mattutina consiste nella conoscenza primordiale delle cose, ovvero del modo in cui esse sono nel *Logos*, nel Verbo; la conoscenza notturna o serale invece è la conoscenza delle cose nella loro natura in quanto create.<sup>454</sup> Sulla precedenza logica, più che cronologica, delle due conoscenze, si è molto dibattuto. Come per l'emanazione plotiniana, essendo la creazione un processo sempre in atto, non si può stabilire quel che è venuto prima, anche perché si è visto che la nozione del tempo non è lineare ma configurale. Tuttavia logicamente la *cognitio matutina* sembrerebbe precedere la *vespertina* in quanto sua causa, e infatti Tommaso giustamente sostiene che agli angeli spetta la conoscenza mattutina, in quanto illuminata, mentre chi si sofferma sulla conoscenza vespertina decade inevitabilmente, come gli angeli ribelli, che separano la causa dall'effetto, o l'albero dalla radice. Barbara Faes de Mottoni spiega tuttavia che in Tommaso le due *cognitio* si configurano come "i due aspetti del rapporto *natura-beatitudo*".<sup>455</sup> In effetti Tommaso precisa che essenzialmente i due tipi di conoscenza si sovrappongono, poiché differiscono soltanto per gli oggetti sui quali termina la conoscenza: la natura delle cose, in quella vespertina, la ragione delle cose in quella mattutina.<sup>456</sup> La conoscenza naturale corrisponde così a quella *vespertina*, la beatitudine o conoscenza soprannaturale alla *matutina*; la prima si aggiunge alla seconda senza annullarla, ma completandola e manifestandone la vera essenza. Ciò non significa dunque che vi siano due conoscenze; la conoscenza è unica, cambia soltanto il punto di vista. Rispetto al medesimo oggetto la conoscenza mattutina precede quella vespertina, poiché per natura viene prima; ma dal punto di vista dell'uomo caduto è al contrario.<sup>457</sup> Nell'approfondire tali concetti in Bonaventura, Teodorico Moretti-Costanzi ha scritto: "riguardo alle cose stesse, v'è una *cognitio* che ha la limpidezza del mattino e ve n'è un'altra che ha le incertezze del crepuscolo: *tenebrae commixta*. San Bonaventura, sulla falsariga di Agostino, parla difatti di una *cognitio matutina* e di una *cognitio vespertina*: ed è rilevante com'egli avverta che questi due *modi cognoscendi* possono coesistere allo stesso tempo nella medesima persona. Mi sia concesso il chiarimento con un esempio. Io posso sapere da botanico degli alberi del mio giardino, considerandoli in sé (*cognitio vespertina*); e saperne, insieme, esteticamente, nella visione che ho di essi in una luce qualificante (*cognitio matutina*), con la qual cosa vengo a esperirmi nella pluridimensionalità intima di vari piani di coscienza, circa il cui ordine gerarchico si

<sup>454</sup> Cfr. Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, *Quaestio* 58, articolo 6, San Paolo Edizioni, 1999.

<sup>455</sup> B. Faes de Mottoni, *Tommaso d'Aquino e la conoscenza mattutina e vespertina degli angeli*, in "Medioevo", XVIII, 1992, p. 200.

<sup>456</sup> Cfr. articolo 7 della citata *Quaestio*.

<sup>457</sup> La differenza tra i due tipi di conoscenza ricorda i due aspetti della conoscenza secondo Aristotele: la conoscenza per sé sarebbe la conoscenza mattutina, la conoscenza per noi quella vespertina.

può giudicare solo in proprio, secondo il criterio dell'intensità e della certezza che è anche *dignitas*".<sup>458</sup> Il commento di Moretti-Costanzi è particolarmente interessante: egli prende le mosse dalla problematica emersoniana della scienza naturalista, incapace di spiegare l'esperienza estetica della natura; tale scienza è destinata a restare *tenebrae commixta*, se non prende atto del livello più ampio di conoscenza fornito dal collegamento con l'Unità. Tuttavia i due livelli non si escludono ma si integrano vicendevolmente: essi esprimono diversi livelli di coscienza, diverse prospettive sulla medesima realtà. Il primato della *dignitas*, spiega in seguito Moretti, senz'altro va dato alla *cognitio matutina*, ma ciò non implica la negazione o la svalutazione della *vespertina*. Lo studioso inoltre associa la conoscenza mattutina al momento estetico, capace di riunire in unità superiore i dettagli del botanico; kantianamente tale conoscenza può essere giudicata "solo in proprio", sebbene in realtà sia potenzialmente valevole per tutti. La conoscenza crepuscolare della scienza può dimostrare quel che afferma e studia ma è limitata dal suo stesso metodo; la conoscenza mattutina dell'estetica e della visione spirituale non si scontra con gli ostacoli analitici della scienza, ma non può affermare le altezze delle sue vette col metodo della logica: è questa la specificità del giudizio estetico. Giudizio che in quanto tale, è a sua volta destinato ad essere superato dall'intuizione pura, concessa da Kant solo nel campo sensibile, ma riconosciuta in vario modo dalla temperie filosofica della cultura medievale e da quella del Romanticismo di cui, sia pure in modo originale e innovativo, risente Emerson. La *mens* o *anima rationalis* è superata dalla *ratio superior* o *intellectus*; in Emerson, l'*Understanding* viene integrato dalla *Reason*, facoltà originaria di cui l'Umanità ha smarrito la memoria. Poiché l'uomo ha atrofizzato le sue capacità, limitandosi all'utilizzo di poche e limitate facoltà, non riesce più a cogliere la bellezza. Il problema non è nell'oggetto, ma nel soggetto. Non è il Mondo ad aver perso il suo smalto, è il suo Creatore ad aver dimenticato se stesso. Il mondo originario e l'eterna bellezza sorgeranno dalla redenzione dell'anima quando questa sarà ascesa dalla *vespertina cognitio* alla *matutina cognitio* e infine all'intuizione pura, che non è definibile come conoscenza; essa è piuttosto assimilabile al modello della percezione. Quando l'uomo sarà in grado di restaurare l'unità dentro se stesso, allora il mondo non sarà più diviso. Il naturalista, dice Emerson commentando il poeta orfico, sta soltanto posticipando la soddisfazione delle richieste dello spirito, che sono amore e percezione. Le due cose divengono perfette soltanto nella pienezza reciproca. Realtà e Idea si integrano, pragmatismo e idealismo vengono superati nell'Unità. L'afflato religioso del conferenziere non viene mai meno, soprattutto in chiusura di questo saggio. Bisogna superare il dualismo tra le due dimensioni, tra il concreto e l'astratto, celebrare il matrimonio tra le facoltà dell'anima.

"Deep calls unto deep". L'abisso chiama un altro abisso: è il sublime su cui si sofferma Bloom.<sup>459</sup> Ma tale frase è anche un calco biblico.<sup>460</sup> L'anima è un abisso, e la Realtà Suprema un altro abisso. In chiusura al saggio di Montaigne, Emerson scrive: "abyss open under abyss".<sup>461</sup> Ma quale dei due abissi chiama l'altro? Il saggio di Concord non si cura di precisarlo. Nella tradizione mistica i due abissi si richiamano vicendevolmente.<sup>462</sup> Nietzsche dovette fare tesoro di questo

<sup>458</sup> T. Moretti-Costanzi, *San Bonaventura*, Armando Editore, Roma, 2003, p. 73. Particolarmente interessante è il capitolo: *Il tono estetico del pensiero di San Bonaventura*.

<sup>459</sup> Sulla nozione di abisso in Emerson cfr. A. L. Keating, *Renaming the Dark: Emerson's Optimism and the Abyss*, in "ATQ", December 1990, vol. 4, n. 4, p. 305.

<sup>460</sup> Cfr. Salmo 42, 8: "un abisso chiama l'abisso al fragore delle tue cascate".

<sup>461</sup> R. W. Emerson, *Montaigne, or the Skeptic*, cit., p. 709.

<sup>462</sup> Da Meister Eckhart a Ruysbroec passando per Jacob Böhme, che influenzò Emerson, il Sé e Dio sono abisso, *Ungrund*, senza fondo. In Plotino, il ritorno è volo da Solo a Solo. Anche per Heidegger l'esserci è abisso, o *Abgrund*. Come obiezione alle accuse di vago misticismo, è utile una frase di Edith Stein: "lo studio della filosofia è un continuo camminare sull'orlo dell'abisso". Gustaaf Van Cromphout sottolinea le suggestioni di Eckart, Böhme e Schelling nella concezione emersoniana dell'anima, *the soul*, "the aboriginal abyss of real Being". Cfr. G. Van Cromphout, *Emerson's Ethics*, University of Missouri Press, 1999, p. 71. A. Versluis scrive: "the Divine Nature is *Urgrund*, or groundless and

passaggio se nel *Così parlò Zarathustra* scrive che l'uomo è una corda sull'abisso (Abgründ) tra bestia e superuomo.<sup>463</sup> L'uomo tuttavia secondo Emerson non ha ancora risposto al richiamo dell'abisso. Anche coloro che pretendono di occuparsi di Dio, sebbene lo facciano con devozione, agiscono in maniera parziale, perpetuando l'intima divisione dell'anima. I naturalisti, come si è visto, congelano il loro oggetto di studio sotto l'alga luce dell'intelletto, trascurando la legge basilare del *flux*. Come effettuare il salto nell'abisso, se il religioso senso del dovere e la comprensione scientifica sono insufficienti? Con la preghiera, dice Emerson, stato di coscienza che rappresenta un'altro modo per studiare la verità, "a sally of the soul into the unfound infinite".<sup>464</sup> Con la preghiera s'impara sempre qualcosa, scrive Emerson. In *Self-Reliance* la preghiera rappresenta il punto di vista privilegiato, lo sguardo sull'unità di Natura e Coscienza: "prayer is the contemplation of the facts of life from the highest point of view. [...] But prayer as a means to effect a private end is meanness and theft. It supposes dualism and not unity in nature and consciousness. As soon as the man is at one with God, he will not beg. He will then see prayer in all action".<sup>465</sup> Se tale strumento verrà utilizzato da uno studioso fiducioso, capace di distaccarsi dagli interessi personali e vedere alla luce oggettiva del pensiero e della scienza il soggetto dei suoi studi, allora sarà capace di infondere un nuovo spirito nella sua ricerca: ecco la gioiosa scienza di cui parla nei suoi diari, una scienza ardente di passione, non asettica e parziale, fredda e analitica. Tale scienza costituirà l'anticamera della nuova creazione e del ritorno del divino. Ma quale sarà il soggetto della Scienza che Nietzsche definirà Gaia? Non è necessario stabilirlo a priori, dice Emerson. Quando la mente è pronta, sa dove guardare. "The invariable mark of wisdom is to see the miraculous in the common".<sup>466</sup> Ritorna il tema caro a Cavell, lo straordinario nell'ordinario. In questo senso, *Gott steckt im Detail*. Nel rispetto del principio di composizione, ovvero dell'Unità di ogni singolo "dettaglio", l'ordinario è specchio del divino, microcosmo. "What is a day? What is a year? What is summer? What is woman? What is a child? What is sleep? To our blindness, these things seem unaffecting".<sup>467</sup> La più grande poesia, è ormai assodato, per Emerson giace nel fatto comune; non bisogna cercare miti e favole in posti speciali, poiché nel quotidiano c'è tutta la magia dell'universo. Come diceva Shakespeare, "ci sono più cose in cielo e in terra, Orazio, di quante ne sogni la tua filosofia",<sup>468</sup> e le più grandi meraviglie sono a portata di ogni uomo. Tutto quel che conosciamo è profondo è significativo: "man and woman, and their social life, poverty, labor, sleep, fear, fortune, are known to you. Learn that none of these things is superficial, but that each phenomenon has its roots in the faculties and affections of the mind. Whilst the abstract question occupies your intellect, nature brings it in the concrete to be solved by your hands. It were a wise inquiry for the closet, to compare, point by point, especially at remarkable crises in life, our daily history, with the rise and progress of ideas in the mind".<sup>469</sup> Ogni fatto della Natura è

---

transcendent, the near side of which is God" in A. Versluis, *Wisdom's Children: A Christian Esoteric Tradition*, State University of New York Press, Albany, 1999, p. 132.

<sup>463</sup> Altrove scrive: l'io e l'ego debbono essere sorpassati in un abisso indifferenziato.

<sup>464</sup> "Un salto dell'anima dentro l'infinito insondabile". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit, p. 47 (trad. it.: p. 71).

<sup>465</sup> "La preghiera è la contemplazione dei fatti della vita dal più alto punto di vista [...] Ma la preghiera come mezzo per uno scopo privato è avarizia e furto. Suppone il dualismo e non l'unità nella natura e nella consapevolezza. Quando l'uomo è unito a Dio, non mendica. Egli vede allora la preghiera in ogni azione" (trad. mia). R. W. Emerson, *Self-Reliance*, cit., pp. 275-276.

<sup>466</sup> "Il segno immutabile della saggezza è vedere il miracoloso nelle cose comuni". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit, p. 47 (trad. it.: p. 70).

<sup>467</sup> "Che cos'è un giorno? Che cos'è un anno? Che cos'è l'estate? Cosa la donna? Cosa un bambino? Cosa è il sonno? Ai nostri occhi ciechi queste cose appaiono di poca importanza". Ivi, pp. 47-48 (trad. it.: pp. 70-71).

<sup>468</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, Mondadori, Milano, 1988.

<sup>469</sup> "L'uomo e la donna e la loro vita sociale, la povertà, la fatica, il sonno, la fortuna le conosci bene. Impara che nessuna di queste cose è superficiale, ma ogni fenomeno affonda le radici nelle facoltà e affezioni della mente. Mentre la questione astratta occupa il tuo intelletto, la natura la porta nella sfera del concreto perchè venga risolta dalle tue

simbolo dello spirito, ci ha mostrato Emerson in *Language*. Ogni evento, ogni percezione sensibile e spirituale, ogni dettaglio psicologico o fisico, ogni cosa che esiste, anche quella apparentemente più insignificante e anonima, tutto ci parla del profondo dell'abisso. Per questo motivo, occorre guardare al mondo con occhi nuovi. Mutando prospettiva, la Volontà fornirà le risposte che l'intelletto non poteva dare; la rivoluzione dello sguardo, la conversione platonica della Repubblica, consentirà finalmente la realizzazione delle profezie orfiche.

Al commento della prima profezia orfica segue un secondo passaggio rivelativo, incentrato sul motivo del *flux*. Lo Spirito si rivela nella Natura come flusso; laddove manca il flusso e regna l'immobilità, lo spirito è assente. Nell'impermanenza si nasconde la permanenza. La legge del cambiamento come regola del rapporto creativo tra Natura e Spirito ha notevoli conseguenze per l'uomo. Se la Natura è lo specchio o il riflesso dello Spirito, ciò significa che lo Spirito è libero di regolare il flusso secondo la propria sensibilità e i propri desideri. Ogni spirito si costruisce una casa; in questo senso il corpo può intendersi come espressione dell'anima. L'uomo si costruisce un mondo, e un paradiso. Non ci sono regole rigide, dogmi, schemi da rispettare nella creazione. Gli unici limiti che lo Spirito conosce sono quelli che si pone. Un determinato stato di coscienza crea un mondo specifico, che gli corrisponde, che rispecchia perfettamente la sua vibrazione. In questo senso ogni fenomeno è perfetto per l'uomo che lo contempla, poiché l'oggetto della Natura specchia il soggetto che l'ha creato; come dice in *The Poet*, "nature enhances her beauty, to the eye of loving men".<sup>470</sup> Si può vedere solo ciò che si è. Ma i limiti sono soltanto momentanei: poiché ogni cerchio può essere l'inizio di un nuovo cerchio, e nessun fine è definitivo. Allo stesso modo la visione si espande, e quando ciò avviene ogni oggetto della Natura diviene epifania parlante dello Spirito. Ogni uomo possiede l'universo dentro di sé, anche se non è consapevole. Non vi è differenza tra Adamo, Cesare e un cittadino di Concord, poiché ciascuno è parte di quell'Anima Suprema che tutto pervade. Per tale ragione il poeta orfico rivolge un invito a ogni uomo: "build, therefore, your own world".<sup>471</sup> Orfeo è *seer-builder*: vede ma costruisce allo stesso tempo; come nel *Sartor Resartus* di Carlyle, non c'è civiltà, non c'è umanità senza la musica di un Orfeo che annunzia una nuova coscienza e di conseguenza un nuovo mondo. Col mutare della mente avverrà un corrispettivo mutamento nelle cose. La rivoluzione dello spirito è l'essenza della realtà, e quando il suo flusso cambia direzione, i fatti si adeguano ad esso, poiché la Natura è l'ombra dello Spirito, l'esteriore è lo specchio dell'interiore: "your condition, your employment, is the fable of you. The world is thoroughly anthropomorphized, as if it had passed through the body and mind of man, and taken his mould and form. [...] Every healthy mind is a true Alexander or Sesostris, building a universal monarchy".<sup>472</sup>

L'unico modo per cambiare il mondo, ripete Emerson, è riconoscere la supremazia dello Spirito, il potere dell'anima umana, sovrano della realtà. Al cambiamento consapevole della mente seguirà, come un fatto naturale, la visione della Bellezza e la scomparsa del male. Gli ornamenti dello Spirito corrispondono ai gradini della scala di Diotima verso la Bellezza, riassunti da Emerson in sintetiche definizioni: "beautiful faces, warm hearts, wise discourse, and heroic

---

mani. Sarebbe una ricerca da laboratorio quanto mai assennata mettere a confronto, punto per punto, soprattutto nei momenti di grande crisi della vita, la nostra storia quotidiana con la nascita e lo sviluppo delle idee nella mente" R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 48 (trad. it.: p. 71).

<sup>470</sup> "La natura aumenta la propria bellezza all'occhio dell'uomo innamorato" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Poet*, cit., p. 448.

<sup>471</sup> "Costruisci dunque il tuo mondo". R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 48 (trad. it.: p. 72).

<sup>472</sup> "La tua condizione, il tuo lavoro, è il racconto di te. Il mondo è compiutamente antropomorfizzato, come se fosse passato attraverso il corpo e la mente di un uomo, e ne avesse preso la forma dello stampo. [...] Ogni mente sana è un Alessandro o Sesostri, in procinto di costruire la monarchia universale" (trad. mia). R. W. Emerson, *Poetry and Imagination*, cit., pp. 27-28.

acts”;<sup>473</sup> dalla bellezza dei corpi alla bellezza delle anime, dalla saggezza morale alle azioni gloriose. Il regno dell’uomo sulla natura verrà così ristabilito; e per l’uomo sarà un’esperienza meravigliosa e sorprendente, analoga a quella di un cieco che riacquisti gradualmente una vista perfetta.

Alla fine di questo viaggio, che riunisce la via di Prometeo e quella di Orfeo, rispettivamente simboli della scienza che indaga e della poesia che svela, si palesa la centralità della conoscenza estetica, che spostando il velo di Iside ci avvicina alla natura e ai suoi misteri di eraclitea memoria, rendendola l’icona dei segreti dell’esistenza. L’esperienza estetica diviene il mezzo per comprendere il velo, senza pretendere di toglierlo, impresa tanto inutile quanto insensata, poiché è proprio attraverso il velo della manifestazione sensibile che l’invisibile si dona. Con le parole di Hadot si potrà dunque concludere riassumendo la centralità di un’idea e di un’esperienza che connotano essenzialmente l’estetica emersoniana: “L’idea: la natura è arte e l’arte è natura, giacché l’arte umana non è che un prolungamento dell’arte della natura; [...] L’esperienza: [...] che consiste nel prendere intensamente coscienza del fatto che noi facciamo parte della natura, che in un certo senso noi siamo questa stessa natura infinita e indicibile, che ci ingloba totalmente”.<sup>474</sup>

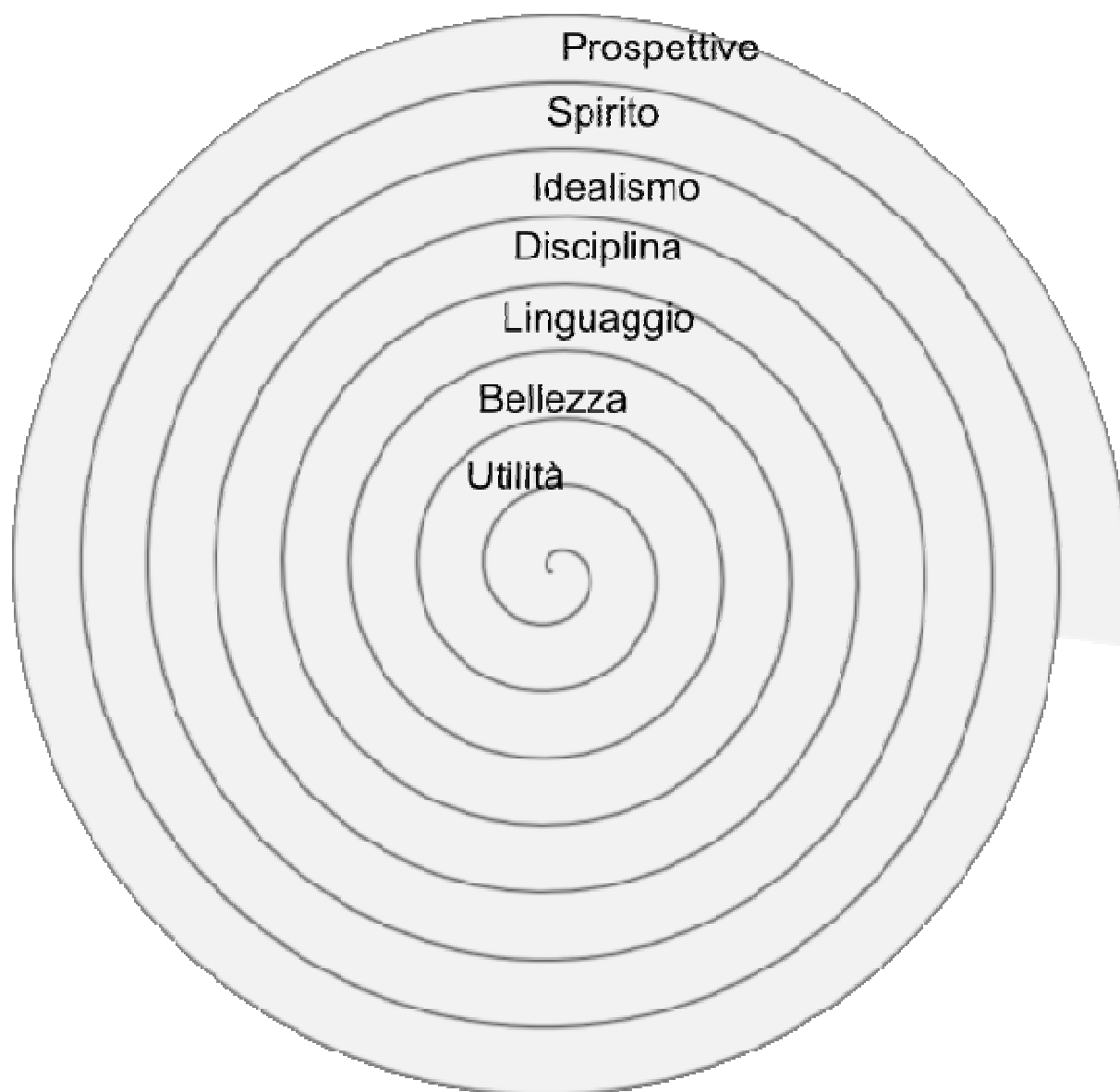
---

<sup>473</sup> “Bei volti, cuori ardenti, saggi discorsi e azioni eroiche”. R. W. Emerson, *Nature* (1836), cit., p. 49 (trad. it.: p. 72).

<sup>474</sup> P. Hadot, *Il velo di Iside*, cit., p. 314. Sulla centralità delle forme viventi nella considerazione del rapporto biunivoco tra arte e natura cfr. E. Canadelli, *Icone organiche. Estetica della natura in Karl Blossfeldt ed Ernst Haeckel*, Mimesis, Milano, 2006.



Fig. 5 I cerchi concentrici in cui si esplica la Causa Finale della Natura.



### 3.2. Estasi e Metodo in *The Method of Nature* (1841)

O Saturn!  
Thou can't not hold thine own,  
but by making more.  
*The Conservative*

Nature is good, but intellect is better:  
as the lawgiver is before the law-receiver.  
*Plato or the Philosopher*

#### 3.2.1. Contestualizzazione storica del saggio *The Method of Nature*

L'indagine sulla Natura di Emerson dedica una particolare attenzione al discorso sul metodo, come rivela il saggio *The Method of Nature* (1841). Esso venne redatto per l'esposizione orale; soltanto nel 1849 fu raccolto, assieme a *Nature*, ad altri discorsi e conferenze, in un volume che storicamente costituisce il primo dell'edizione Houghton Mifflin. L'originario carattere orale del saggio chiarisce la peculiare struttura compositiva del testo. L'eloquenza per Emerson era parte integrante della sua vita, e non mero genere letterario; nell'America ottocentesca egli era uno degli oratori più apprezzati e ricercati. Una nota significativa va riservata al contesto in cui il discorso venne pronunciato: un anniversario letterario presso la *Society of Adelphi* al Waterville College di Maine.<sup>1</sup> Come la *Phi Beta Kappa Society*, cui venne indirizzato il celebre *The American Scholar*, la Società degli Adelfi è una di quelle società e/o fratellanze che costituiscono un tratto peculiare della cultura statunitense. Un filo sottile ma significativo unisce, sin dal nome della società, gli ideali della rivoluzione parigina a quella del novello Eden americano. Tali società infatti promossero numerosi ideali e teorie tipiche della Francia rivoluzionaria: è interessante notare che il culto dell'*Être Suprême*, di ispirazione rousseiana e promosso da Robespierre in opposizione al coevo ateismo della dea Ragione, di matrice diderotiana, possiede dei tratti comuni con l'*Universal Being* del saggio di Concord.<sup>2</sup> Emerson pronunciò alcuni dei suoi discorsi anche al *Masonic Temple* di Boston: tra questi spicca *The Transcendentalist*, del 1842, nel quale venne definito in modo chiaro il significato del trascendentalismo. Comprendere il ruolo delle conferenze e delle società americane che, come quella degli *Adelphi*, promuovevano sia la conoscenza scientifica sia quella umanistica è fondamentale per collocare efficacemente le opere emersoniane nel loro tempo, ma anche per comprendere determinate posizioni tematiche, quali la compenetrazione tra scienze naturali e arte, tipica dell'emersonismo. Il ruolo esercitato da queste società sulla cultura statunitense è infatti stato quello di promuovere il connubio tra gli ideali illuministici, retaggio della rivoluzione francese, e la ricerca spirituale, inizialmente velata dal segreto e in seguito

---

<sup>1</sup> In Europa la *Società degli Adelfi* era un'associazione segreta, nata a Parigi nel 1799 con intenti rivoluzionari. Si trattava di un movimento filo-massonico, legato a una ideologia repubblicana e internazionalista, con evidenti fini politici.

<sup>2</sup> Sia Robespierre che Emerson connettono in modo essenziale la credenza nel divino e nell'immortalità dell'anima a un'organizzazione politica e sociale di tipo repubblicano. Sui complessi rapporti tra religione cattolica, scristianizzazione, culto della Ragione e festa dell'Essere Supremo nella Francia rivoluzionaria cfr. M. Vovelle-S. Bonin, 1793, *la Révolution contre l'église: de la raison à l'être suprême*, Editions Complexe, 1988.

democraticamente svelata.<sup>3</sup> Mentre in Europa gli ideali illuministici hanno talvolta condotto a posizioni filosoficamente manichee o atee, in America hanno promosso il superamento del rigido puritanesimo delle origini, avviando un fecondo dialogo tra scienze della natura e scienze dello spirito. Emerson ebbe dunque una duplice via d'accesso all'idea della corrispondenza tra le due tipologie di sapere: per un verso venne notevolmente influenzato da scienziati e filosofi europei, per un altro dalle società americane che promuovevano attivamente la ricerca in tal senso. Sul parallelismo tra spirito e natura s'innesta dunque la riflessione emersoniana sul metodo.

### 3.2.2. Nodi tematici: metodo e sistema, forma e vita

La questione del metodo ha travagliato a lungo e continua a segnare la storia del pensiero. Filosofi e scienziati hanno sempre indagato alla ricerca di quel procedimento che consentisse loro, mediante regole e processi variamente definiti nel corso del tempo, di giungere a una conoscenza inamovibile e, nell'ambito della scienza sperimentale, ripetibile. Il metodo quale percorso della ricerca, come suggerisce l'etimologia del termine, ha dunque svolto un ruolo da protagonista nella cultura occidentale: dalla duplice via del *Poema sulla Natura* di Parmenide alle definizioni del *Teeteto* platonico, dal metodo cartesiano e baconiano a quello ipotetico-deduttivo della scienza moderna di Galilei e Newton, dalla metodologia kantiana all'anarchismo teorico di Feyerabend. In generale la Natura ha rivestito un'importanza cruciale nel dibattito sull'argomento; visione e teoria della natura sono fortemente intrecciate con il metodo di ricerca adottato. Il metodo di ricerca influenza l'oggetto indagato, come dirà nel Novecento la fisica di Heisenberg e dei suoi epigoni. La natura, assicura la scienza, è definita da un certo ordine. Ma la stessa scienza rivela che la conformazione della natura varia in base al paradigma conoscitivo utilizzato: basti pensare, a scopo esemplificativo, al noto dualismo onda-particella. Al mutare dello strumento sembra dunque corrispondere un mutamento nella stessa natura. Dalla selezione naturale di Darwin alla morfologia goethiana e alla psicofisica di Fechner: ciascun metodo porta alla luce un aspetto diverso della natura.<sup>4</sup> Al di là della corrispondenza tra soggetto che indaga e oggetto indagato, già

---

<sup>3</sup> Alla luce di quanto è stato detto sul rapporto misticismo-filosofia, eroi-democrazia, il discorso appare più chiaro. Sulla problematica dell'esoterismo e della democrazia cfr. A. Versluis, *The Esoteric Origins of American Renaissance*, Oxford University Press, 2001. L'autore sostiene che così come il Rinascimento italiano venne stimolato da conoscenze esoteriche di origine ermetica, alchemica, cabalistica e neoplatonica, mediata dalla sapiente architettura di Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, allo stesso modo il Rinascimento americano è sorto dal recupero della corrente esoterica dell'Occidente, introdotta dallo studio di Mesmer, Swedenborg, Böhme e simili. Versluis spiega inoltre che esoterismo e massoneria, nonostante alcuni significativi incroci per la storia politica americana, non debbono essere sovrapposti. Per quanto riguarda *the American Renaissance* occorre effettuare delle ulteriori precisazioni: dal punto di vista storico, il forte movimento antimassonico che culminò intorno al 1830 contribuisce a spiegare come mai, nonostante la comunanza di vari simboli e temi, gli esponenti della rinascita culturale americana non siano assolutamente assimilabili al movimento della massoneria (cfr. pp. 51-52); dal punto di vista teorico si può invece affermare che lo gnosticismo massonico non è accostabile alla filosofia trascendentalista, come è già stata spiegato rispetto alla posizione filo-gnostica di Harold Bloom. D'altra parte Emerson rigettava ogni organizzazione o istituzione, ogni culto e rito codificato, considerandoli un ostacolo al fluire della vita dello spirito: egli si ritenne sempre libero da ogni tipo di chiesa, credo o associazioni socio-politiche, fossero anche di stampo utopistico come la *Brook Farm*, e in generale da ogni dogma e verità precostituita.

<sup>4</sup> Darwin e Goethe, costituiscono sicuramente dei caposaldi di ogni moderna riflessione sulla natura; metodi e risultati dei due pensatori, apparentemente contrapposti, hanno fornito numerosi spunti per la ricerca. Gli studiosi hanno spesso confrontato i loro principi operativi: morfologia ed evoluzione, principio di compensazione e selezione naturale, analogia e omologia, e via dicendo. F. Cislighi ha recentemente argomentato sulla necessità di non opporre né di appiattire i due paradigmi l'uno sull'altro, che potrebbero piuttosto produrre una feconda interazione teorica, con notevoli ricadute per lo studio sulla natura. La studiosa mette a tal proposito in evidenza la significativa ascesa di una terza via d'indagine che recupera la prospettiva goethiana nelle scienze, la biologia *evo-devo* (*Evolutionary Development Biology*). Cfr. F. Cislighi, *Goethe e Darwin. La filosofia delle forme viventi*, Mimesis, Milano, 2008. E.

sottolineata dalla fisica quantistica, preme qui mettere in luce il parallelismo tra metodo della ricerca e metodo della natura. L'idea di uno specifico metodo della natura caratterizza ogni interpretazione della natura che si rispetti e sembra smentire la sovrapposizione tra natura e cieca materia. Al ricercatore sagace la Natura si mostra come animata da un'intelligenza. La dialettica tra metodo e sistema è un altro nodo rilevante della questione, che in questo contesto può essere associato al rapporto tra forma e vita. In tal senso andrebbe chiarito il significato del termine forma: essa può infatti identificarsi con la *morphé*, che rappresenta l'aspetto sensibile, oppure con lo *skhēma*, l'organizzazione o il modo in cui si presentano i dati, o con l'*èidos*, la forma intellegibile, l'idea platonica. Bigotti si chiede giustamente se nel pensiero post-darwiniano, o soltanto post-trasformista nel caso di Emerson,<sup>5</sup> sia ancora concepibile la natura come rispecchiamento metafisico dell'anima.<sup>6</sup> Nel momento in cui la forma ha perso la sua aura, la "sacra" fissità che essa ancora manteneva fino alla scienza baconiana, anche il mondo sembra perdere quei punti di riferimento che consentivano all'uomo di orientarsi. Il concetto emersoniano di *flux* mostra in realtà che il naufragio della visione sacrale del mondo è soltanto apparente. Per Emerson infatti il movimento è tale in riferimento a un polo fisso; polo che non è definibile da parte del movimento stesso. La certezza di tale immutabile sorgente del movimento non può essere scalfita dalla perdita delle forme aristotelico-baconiane. La forma intesa come *morphé* non può essere ipostatizzata; gli strali di ogni scienza evolutiva non possono che colpire, a ragione, tale aspetto della forma. Tuttavia ciò non comporta la rinuncia all'*èidos*, poiché ad esso possono corrispondere diverse manifestazioni sensibili. Nella prospettiva emersoniana alla base della manifestazione delle forme stesse c'è la forma delle forme, l'idea o energia animatrice, il soffio formante o vita. Ciò non significa separare anima e corpo, forma e manifestazione della forma, poiché esse sono intimamente collegate, pena lo smarrimento nel labirinto dei sensi di cui parla Emerson in *Nature*, ovvero l'incapacità di comprendere il mondo della vita. Tuttavia nemmeno la vita, idea o forma primeva, può essere categorizzata o spiegata in modo rigido, secondo una teleologia predeterminata. La malia del "primo", del metafisicamente fondato in maniera incontrovertibile, non appartiene a Emerson: come ha magistralmente espresso Gianni Carchia riflettendo sui vizi di certe costruzioni teoriche, "si tratta di disfare questa complicità segreta tra il nichilismo implicito

---

Canadelli ha evidenziato la ricchezza dell'incrocio tra Goethe e Darwin in Haeckel, sottolineando come questi non facesse altro che inserirsi in una tradizione che alle istanze naturalistiche della scienza coniugava un vivo interesse per l'aspetto estetico della natura. Cfr. E. Canadelli, *Tra evoluzione e morfologia. Ernst Haeckel e le forme artistiche della natura*, in "Elephant & Castle", n. 3, aprile 2011, pp. 5-30, [http://cav.unibg.it/elephant\\_castle/web/uploads/saggi/3f13af1f5e2ffec6635ed8b769d9fa7fd926f35.pdf](http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/uploads/saggi/3f13af1f5e2ffec6635ed8b769d9fa7fd926f35.pdf); Idem, *Icone organiche. Estetica della natura in Karl Blossfeldt ed Ernst Haeckel*, cit.. G. T. Fechner, tenace sostenitore della corrispondenza tra spirito e materia, argomentò, circa un decennio dopo Emerson, il valore dell'anima cosmica nell'evoluzione delle forme viventi; in *Nanna o l'anima delle piante*, del 1848, parla inoltre del valore euristico dell'analogia poetica come mezzo di conoscenza della natura. La "visione d'identità" tra anima e corpo in Fechner ha chiare ascendenze schellinghiane e orientali, come in Emerson. Anche in Fechner la prospettiva romantica si fuse con le istanze sperimentali che lo portarono alla formulazione della legge Weber-Fechner, dando il via alla psicologia scientifica. Le sue ricerche psicofisiche riscossero un certo successo presso William James. Compì inoltre un interessante esperimento sul rettangolo aureo, pubblicando nel 1879, il suo *Vorschule der Aesthetik*, nel quale sosteneva, in base alle indagini effettuate, la superiorità del modello estetico rappresentato dalla proporzione aurea. Tale proporzione, divina secondo il noto matematico rinascimentale Luca Pacioli, è alla base della costruzione della spirale aurea, cui si avvicina anche la spirale di Fibonacci. Le due spirali si avvolgono asintoticamente all'incrocio delle diagonali dei rettangoli aurei; incrocio che, significativamente, è stato soprannominato "the Eye of God": cfr. C. A. Pickover, *The Loom of God. Tapestry of Mathematics and Mysticism*, New York, 2009.

<sup>5</sup> Trasformista è la concezione che si oppone alla fissità delle forme biologiche. Già Lamarck, ad esempio, è trasformista.

<sup>6</sup> La ricerca di Fabrizio Bigotti ancora la metafisica aristotelica alla sua biologia, mostrando la complessità della problematica della forma fino a Linneo: cfr. F. Bigotti, *La mente che ordina i segni. Ricerche sui problemi della forma nella filosofia naturale da Aristotele a Linneo*, Aracne, Roma, 2009.

d'una storia costretta al gioco dell'evolversi unidirezionale dell'idea e la mitologia d'una pienezza intatta dell'origine".<sup>7</sup> Lo sguardo estetico si rivela il miglior antidoto a ogni prospettiva "totalitaria". Nella filosofia emersoniana della Natura, l'Altro e l'Esperienza si configurano come poli ineludibili dell'esperienza estetica. Il rifiuto del finalismo deterministico non s'identifica col rigetto *tout court* del finalismo, come è evidente sin dalle riflessioni kantiane, di cui Emerson si nutre.<sup>8</sup> La solidità ontologica delle forme e del loro finalismo non è oggetto d'indagine, coerentemente con il saldo approccio pragmatista che denota la filosofia del Nuovo Mondo. Quel che conta, come si è visto in *Nature* del 1836, è il loro effetto sulla mente umana. Il concetto di forma come schema in questo senso è molto interessante, e trova numerosi punti di appoggio nel peculiare kantismo-scetticismo di Emerson. Il carattere epifanico della Natura è legato in modo sostanziale con la mente dell'osservatore, e la conoscenza di quanto viene esperito dipende dalla conformazione mentale dello spettatore. Su quanto oltrepassa il fenomeno, ovvero su un possibile noumeno, Emerson in *Nature* non si pronuncia, né lo farà altrove. Non importa se la Natura è il gioco di Dio;<sup>9</sup> quel che interessa è il suo scopo.<sup>10</sup> Sebbene lo rispecchiamento tra metodo e natura, tra soggetto e oggetto dica molto circa la conformazione di entrambi, qui l'indagine metafisica non è centrale. Cuore pulsante della ricerca emersoniana restano sempre la dimensione esperienziale e di auto-conoscenza, con evidenti risvolti etici ed estetici. Il rapporto tra i vari significati della forma in Emerson si evince da alcune considerazioni svolte nel saggio *The Conservative*, discorso tenuto nello stesso anno di *The Method of Nature*, in cui il nostro autore affronta l'antica diatriba tra partito conservatore e partito innovatore. Non si allude qui alle accezioni meramente politiche del discorso, ma al suo risvolto squisitamente filosofico, all'eterna disputa fra tradizione e novità. Emerson cita il mito greco della nascita di Giove, mettendo in scena il dialogo tra Saturno e Urano. L'annoiato Saturno decide di creare delle ostriche per distrarsi; tuttavia si lega morbosamente a esse, attanagliato dalla paura del ciclo cosmico, che conosce due fasi opposte: flusso e riflusso, emanazione e ritorno, nascita e morte. Saturno pretende così di resistere alla disfatta di tutte le cose esistenti e di scongiurare la Notte e il Caos. Secondo il padre Urano non è invece possibile comprendere e superare il ciclo se ci si focalizza su quanto è destinato a perire: l'unico modo per trascendere la paura e la morte è ricreare nuove forme, sempre di nuovo. Saturno rappresenta il difensore del partito della quiete, Urano quello del movimento, i due poli che la vita sapientemente miscela nel proprio circolo creativo-evolutivo. Procedendo col racconto Emerson narra che Urano, in seguito a questo discorso, venne penetrato da un raggio di sole, simbolo dell'intuizione, e creò Giove; subito dopo ebbe paura, e la natura congelò. La nascita di Giove però contribuì alla causa del movimento e della vita, poiché il dio uccise Saturno, liberando il flusso della manifestazione vitale. Entrambi i poli, scrive il nostro autore, costituiscono due momenti importanti per la natura; dapprima è il movimento dell'energia creatrice che si svela in innumerevoli forme, apparendo come primaria rispetto alle sue incarnazioni; ma tale verità è parziale, poiché ogni singola creatura, ogni determinazione sensibile, ogni forma concreta svela una storia, mostrando quel che si è salvato, nella forma stessa, del suo passato. Ogni forma è un percorso sempre diverso, una via della natura assolutamente imprevedibile a partire dall'energia

<sup>7</sup> G. Carchia, *La legittimazione dell'arte: studi sull'intelligibile estetico*, Guida Editori, Napoli, 1982, p. 15.

<sup>8</sup> Il finalismo emersoniano risente delle discussioni kantiane sul finalismo della natura nella *Critica del Giudizio*: il filosofo tedesco rintracciava infatti nell'analisi degli organismi e delle forme viventi un significativo contrappunto alle riflessioni sul giudizio estetico. Il nesso estetica-biologia, variamente caratterizzato dalla riflessione contemporanea, si pone come fondamentale sin da questo passaggio fondante dell'estetica moderna.

<sup>9</sup> Che il Mondo sia un gioco (*līlā*) d'amore che l'Assoluto offre a se stesso è un'antica idea bramanica che permea la cultura induista, ripresa nel corpus poetico del premio Nobel Tagore.

<sup>10</sup> Lo scopo non va confuso con il fine: il risultato concreto, l'obiettivo singolo non sono identificabili con il grande e imperscrutabile scopo della natura.

originaria. Il valore simbolico e mitico della forma si connette al valore della storia e della memoria, del racconto e dell'incarnazione come figure della concretezza. In questo senso l'arte si rivela superiore alla filosofia, poiché per sua natura rifugge dalle astrazioni: l'intuizione è propriamente estetica in quanto ha luogo soltanto nella concretezza. Vita e forma, quiete e movimento, silenzio e parola descrivono ancora una volta un'elica ascendente. Gli uomini, "foolish children", hanno dimenticato la duplice verità della spirale. Anche in *The Conservative*, come in *The American Scholar* e *Self-Reliance*, Emerson afferma il primato del coraggio, dell'eroe che osa, del nuovo che avanza, della nascita di forme originali. Nonostante la conservazione sia il suolo dal quale germina la novità, come la tradizione è il solco sul quale fioriscono inusitati pensieri: l'impeto del nuovo è inarrestabile e diviene il simbolo dell'energia che fluisce. L'eroe, "Redeemer into nature", non ha paura del suo passato, dei cattivi progenitori o di condizioni sfavorevoli; egli non ha paura neppure del futuro, poiché sa che quanto sta nascendo, se genuinamente ispirato, non potrà nuocergli. Quando interviene la paura, come in Saturno, l'uomo invece si trincerava nella difesa delle vecchie forme, pretendendo di proteggere quanto è condannato al disfacimento, istituendo infinite leggi e regole al fine di preservare quanto tradisce la natura. Un'intuizione analoga ha luogo nelle *Leggi* di Platone, laddove viene detto che il primo segno della decadenza della cultura umana è il proliferare di leggi, oltre che di medicamenti, in quanto l'anima non è più in grado di cogliere lo spirito autentico dell'etica e della salute senza che una regola scritta glielo imponga.<sup>11</sup> Tuttavia, non ogni speranza è perduta; poiché Emerson non disprezza affatto le tradizioni. Il nuovo non sgorga dall'etereo e indistinto mondo del cielo, ma dal selvaggio conservativismo: la società, come la natura, in qualche modo trama e tesse le sue forme, accumulando esperienze e ripetizioni, conservando e stratificando, finché dal suo sistema decrepito e vituperato nasce un chiaro bambino: "so fair a child", un innovatore. Ancora una volta, la visione estetica della totalità s'incarna nello sguardo cristallino dell'infanzia. In un passaggio di *The Poet*, uno dei saggi più importanti per la comprensione dell'artista in Emerson, è possibile trovare delle affermazioni quasi nietzschiane, dallo stile apertamente provocatorio e iconoclasta. Gli arbitri del gusto non sono anime belle, ma conoscitori egoisti e sensuali di tecniche e particolari, che si dilettono in una falsa teoria del bello per divertimento o per spettacolo: avendo perso la percezione del collegamento istantaneo con l'anima, si sollazzano con giudizi limitati su colori e forme. "There is no doctrine of forms in our philosophy",<sup>12</sup> asserisce ponendosi in contrasto con gli intellettuali, i teologi e i poeti della "forma". A differenza delle grandi menti del mondo, da Orfeo a Dante, da Platone a Swedenborg, i critici e gli artisti, fautori del formalismo moderno, hanno ormai smesso di indagare gli infiniti significati che si celano in ogni fatto della sensibilità. La critica alle forme è in realtà una critica dell'idolatria. Il gusto moderno si sofferma sul significato più superficiale della forma; la morfologia della vita è il primo e l'ultimo livello di conoscenza degli uomini moderni, la cui vista è opaca, incapace di giungere al cuore della forma. Ma gli uomini sono in realtà "children of the fire", "divinity transmuted":<sup>13</sup> dimenticando la loro provenienza, essi hanno svilito la propria stirpe. Per questa ragione il poeta deve prendersi carico del proprio ruolo di guida dell'umanità. Chi pretende di poetare mediante l'uso della sola tecnica viene stigmatizzato da Emerson come vittima della vanità. Il formalismo di chi separa la natura dallo spirito e la tecnica dall'ispirazione viene severamente rigettato da Emerson. Ciò non pregiudica l'importanza che egli attribuisce alla percezione delle forme. Secondo la ricostruzione di Ivy Schweitzer, la posizione di Emerson rispetto al valore delle forme è tratto tipico del suo

<sup>11</sup> La classica disputa su oralità e scrittura è riscrivibile come dissidio tra staticità del vecchio e autenticità del nuovo, o come forma stantia, scoria del principio che l'ha generata, e l'energia ad essa sottesa, che origina nuove forme.

<sup>12</sup> "Non c'è dottrina delle forme nella nostra filosofia" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Poet*, cit., p. 447.

<sup>13</sup> "Figli del fuoco", "divinità trasmutata" (trad. mia). Ibidem.

pensiero e ne attraversa gli scritti in modo profondo, plasmandoli dall'interno.<sup>14</sup> Secondo la studiosa, l'avversione per il vuoto formalismo emerge nel momento in cui Emerson compie il clamoroso abbandono del suo ruolo di pastore unitariano; pur esprimendo grande rispetto per coloro che esercitano le funzioni tradizionali all'interno delle organizzazioni religiose, il nostro autore infatti non intende legarsi a una corrente istituzionale, nella quale il pensiero viene isterilito e imbalsamato. Egli ritiene che la vitalità dell'esperienza non possa far leva su autorità o forme dogmatiche; di conseguenza il rifiuto dei modelli stantii della religione comporta la parallela dismissione del formalismo etico ed estetico. La sua dottrina resterebbe però, secondo Schweitzer, fortemente incentrata su intense metafore spirituali di matrice biblica: le forme svolgono la loro funzione simbolica laddove rifulgono di luce interiore e di vita pulsante, mostrando la fonte che le ha generate. Esempio emblematico è il sacramento cristiano della comunione, atto rammemorativo dell'ultima cena, che per Emerson sembra aver completamente perso il suo profondo significato interiore, ridotto a puro materialismo. A tal proposito egli scrive: "I am not so foolish as to declaim against forms. Forms are as essential as bodies; but to exalt particular forms, to adhere to one form a moment after it is out-grown, is unreasonable, and it is alien to the spirit of Christ. [...] That form out of which the life and suitableness have departed, should be as worthless in its eyes as the dead leaves that are falling around us".<sup>15</sup> Quando la forma diviene idolo, smarrendo la dimensione del rimando ad altro da sé, occorre distruggere l'idolo e ricreare nuove forme non idolatriche, radicate nella profondità della visione, nella dimensione entusiastica della vita. Pare dunque evidente che gli assunti del saggio sul metodo sono in realtà radicati nella speculazione emersoniana sin dai suoi atti fondativi, e che tale saggio è lungi dal costituire una cesura rispetto agli scritti precedenti.

### 3.2.3. Il metodo della natura tra evoluzione ed entusiasmo

Prima di passare all'esame puntuale di *The Method of Nature*, vale la pena di soffermarsi su alcune significative occorrenze di *method* nel corpus emersoniano.

In *Spiritual Laws* lo studioso osserva: "a man is a method, a progressive arrangement; a selecting principle, gathering his like to him, wherever he goes".<sup>16</sup> Il metodo di operare dell'uomo è simile a quello della natura: si tratta di un vero e proprio principio di selezione darwiniano *ante litteram*, che conserva i caratteri neoplatonici della progressività e gradualità. L'uomo non ha un metodo, egli è il metodo: le sue scelte, il suo operare lo auto-costituiscono. Egli si determina tracciando un cerchio tra tutti i cerchi possibili: mediante le sue azioni definisce la propria identità. Il metodo diviene in Emerson il *trait d'union* tra uomo e natura, come dirà in *The Natural History of the Intellect*: "no matter how far or how high science explores, it adopts the method of the universe as fast as it appears; [...] the Intellect builds the universe and is the key to all it contains. It is not then cities or mountains, or animals, or globes that any longer command us, but only man; not the fact but so much of man as is in the fact".<sup>17</sup> Nel metodo delle scienze naturali appare il

<sup>14</sup> I. Schweitzer, *Transcendental Sacramentals: "The Lord's Supper" and Emerson's Doctrine of Form*, in "The New England Quarterly", vol. 61, n. 3, 1988, pp. 398-418.

<sup>15</sup> "Non sono così folle da scagliarmi contro le forme. Le forme sono essenziali come i corpi; ma esaltare delle forme particolari, aderire a una forma un momento dopo il suo sviluppo, è irragionevole, ed è alieno allo spirito di Cristo. [...] La forma dalla quale la vita e l'opportunità si sono allontanati dovrebbe essere inutile ai suoi occhi come le foglie morte che cadono attorno a noi" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Lord's Supper*, in *Miscellanies*, in *Emerson's Complete Works*, cit., vol. XI, pp. 25-26.

<sup>16</sup> "Un uomo è un metodo, una sistemazione progressiva; è un principio selettivo che raduna i suoi simili dovunque si rechi". R. W. Emerson, *Spiritual Laws*, in *Essays & Lectures*, p. 311 (trad. it.: *Diventa chi sei*, cit., p. 89).

<sup>17</sup> "Non importa quanto lontano o in alto esplori la scienza, essa adotta il metodo dell'universo non appena questo appare [...] l'intelletto costruisce l'universo ed è la chiave per tutto ciò che contiene. Non sono dunque le città o le

principio che regge l'universo, a sua volta simbolo del fatto essenziale, la mente umana. Riemerge qui la prospettiva anfibia della realtà secondo Emerson, a metà strada tra kantismo e idealismo: la natura è simbolo dello spirito, nel senso che si può conoscere di essa quanto vi è stato messo dall'intelletto. Il metodo diviene il filo di Arianna nello splendido labirinto delle percezioni: "since our tuition is through emblems and indirections, 'tis well to know that there is method in it, a fixed scale, and rank above rank in the phantasms".<sup>18</sup> Il metodo mostra che tutto è collegato, che le varie parti appartengono all'Unità; nonostante le apparenze, il cosmo è regolato da leggi salde, *in primis* da quella di causa ed effetto, nota in Oriente come legge del *karma*: "shallow men believe in luck, in circumstances [...] Strong men believe in cause and effect".<sup>19</sup> Da tale punto di visto lo scetticismo humaneo è distante da quello emersoniano: la critica del filosofo scozzese al principio di causalità si palesa come una vera e propria cecità visiva. L'occhio diviene incapace di visualizzare quanto è unito essenzialmente: "skepticism is unbelief in cause and effect. A man does not see, that, as he eats, so he thinks: as he deals, so he is, and so he appears; he does not see, that his son is the son of his thoughts and of his actions; that fortunes are not exceptions but fruits; that relation and connection are not somewhere and sometimes, but everywhere and always; no miscellany, no exemption, no anomaly, but method, and an even web; [...] As we are, so we do; and as we do, so is it done to us; we are the builders of our fortunes [...] In us, it is inspiration; out there in Nature, we see its fatal strength. We call it the moral sentiment".<sup>20</sup> Metodo, ispirazione, natura e sentimento morale sono un tutt'uno. Il metodo è dunque la via d'accesso per una conoscenza più alta e concreta sulla natura, come Emerson ribadisce scrivendo dei mistici persiani: "the privilege of this caste is an access to the secrets and structure of nature by some higher method than by experience".<sup>21</sup> Il metodo divino della conoscenza della natura discende dalla constatazione che tutte le cose sono collegate: "for by being assimilated to the original soul, by whom and after whom all things subsist, the soul of man does then easily flow into all things, and all things flow into it: they mix; and he is present and sympathetic with their structure and law".<sup>22</sup> Questo metodo, che gli antichi chiamavano "ecstasy or absence", permea la storia del pensiero, divenendo un volta beatitudine, una volta tristezza. Plotino la designa come volo da Solo a Solo; Emerson come "Μυεσις" (myesis), termine da cui deriva la parola mistico. Swedenborg non è che uno degli esempi moderni dei metodi della divina follia. Dal metodo della natura non derivano soltanto le possibilità conoscitive della mistica, ma anche quelle della ricerca scientifica: "the robust Aristotelian method, with its breadth and adequateness, shaming our sterile and linear logic by its genial radiation, conversant with series and degree, with effects and ends, skilful to

---

montagne, o i globi che comandano su di noi, ma soltanto l'uomo; non il fatto ma quanto dell'uomo vi è nel fatto" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Natural History of Intellect*, in *Complete Works*, vol. XII, cit., p. 4.

<sup>18</sup> "Poiché la nostra intuizione avviene attraverso emblemi e vie indirette, occorre sapere che c'è un metodo in ciò, una scala fissa, e gradi sopra gradi nei fantasmi" (trad. mia). R. W. Emerson, *Illusions*, in *The Conduct of Life*, in Idem, *Essays and Lectures*, cit., p. 1119.

<sup>19</sup> "Gli uomini superficiali credono nella fortuna, nelle circostanze [...] Gli uomini forti credono nella causa ed effetto" (trad. mia). R. W. Emerson, *Worship*, in *The Conduct of Life*, cit., p. 1065.

<sup>20</sup> "Lo scetticismo è la miscredenza nella causa ed effetto. Un uomo non vede che, come mangia così pensa; come si comporta, così è ed appare; non vede che suo figlio è il figlio dei suoi pensieri e delle sue azioni; che le fortune non sono eccezioni ma frutti; che relazione e connessione non sono in qualche posto e qualche volta, ma sempre e dappertutto; nessuna miscellanea, nessuna esenzione o anomalia, ma metodo e una fitta rete [...] Come siamo, così facciamo, e come facciamo, così viene fatto a noi; siamo i costruttori delle nostre sorti [...] In noi, c'è ispirazione; fuori nella Natura, vediamo la sua forza fatale. La chiamiamo sentimento morale" (trad. mia). Ibidem.

<sup>21</sup> "Il privilegio di questa casta è un accesso ai segreti e alla struttura della natura con un metodo più elevato dell'esperienza" (trad. mia). R. W. Emerson, *Swedenborg or the Mystic*, in *Representative Men*, cit., pp. 662.

<sup>22</sup> "Perché essendo simile all'anima originale, dalla quale e dopo la quale tutte le cose sussistono, l'anima dell'uomo fluisce facilmente in tutte le cose, e tutte le cose fluiscono in lei: esse si mescolano; e lui è presente e solidale con la loro struttura e legge" (trad. mia.) Ivi, p. 663.



discriminate power from form, essence from accident, and opening, by its terminology and definition, high roads into nature, had trained a race of athletic philosophers. [...] There is an invariable method and order in his delivery of his truth, the habitual proceeding of the mind from inmost to outmost”.<sup>23</sup> La Natura riprende le sue forme, with “series and degree”: le varia, le affina, su livelli sempre più alti, ripetendo “the mystery of generation”, in una “ascending scale” che, al pari della scala di Giacobbe o del canto dantesco, si innalza verso l’infinito.<sup>24</sup> L’idea secondo cui “nature is always self-similar”<sup>25</sup> verrà posta a fondamento della moderna geometria dei frattali, fondata da Benoît Mandelbrot. Quello che in *Nature* del 1844 definirà “an operative method” è qui il metodo aristotelico, capace di discriminare tra *power* e *form*, *essence* e *accident*. Le operazioni di un simile metodo sembrano avere una duplice natura: da una parte c’è l’aspetto logico, che potrebbe essere definito, in maniera analoga al tempo in Platone, come immagine vivente dell’intuizione, ovvero come sua articolazione; dall’altra c’è il silenzio, l’espressione più efficace di quella intuizione.<sup>26</sup> Tale duplicità nel metodo viene espressa sinteticamente in *Intellect*: “logic is the procession or proportionate unfolding of the intuition; but its virtue is as silent method”.<sup>27</sup> In *Circles* i metodi sono numerosi, tanti quanti i cerchi concentrici della natura, in perenne movimento: “the natural world may be conceived of as a system of concentric circles, and we now and then detect in nature slight dislocations, which apprise us that this surface on which we now stand is not fixed, but sliding. These manifold tenacious qualities, this chemistry and vegetation, these metals and animals, which seem to stand there for their own sake, are means and methods only, are words of God, and as fugitive as other word”.<sup>28</sup> Tutti gli elementi della natura, la chimica e la vegetazione, i metalli e gli animali non solo non devono essere considerati per se stessi, essendo una composita unità vivente; essi debbono essere anche compresi nel loro carattere metodico, che altrove ha definito come simbolico. Il metodo è un mezzo, è parola del divino, e in quanto parola non smette di fluire, di essere “fugitive”, destinata a un continuo rimpiazzo. Il continuo nascere delle forme, “proud ephemerals”, costituisce la nuova genesi, come recita il proemio a *Circles*.<sup>29</sup> La Natura “abhors the old”,<sup>30</sup> l’amore per le nuove forme è il segno del carattere, e appartiene a chi “makes overpowering present”.<sup>31</sup> Come si è visto, il metodo della natura si contrappone all’artificioso tentativo della società di preservare le forme del passato; è il metodo della vita. Quando il pensiero diviene auto-referenziale non è più creativo, poiché non è

<sup>23</sup> “Il robusto metodo aristotelico, con la sua ampiezza e adeguatezza, che umilia la nostra logica sterile e lineare con la sua geniale radiazione, collegata con serie e gradi, effetti e fini, capace di distinguere il potere dalla forma, l’essenza dall’accidente, e apprendo, con la sua terminologia e definizione, vie elevate verso la natura, ha allenata una razza di atletici filosofi [...] C’è un metodo e un ordine invariabile nella rivelazione della sua verità, l’abituale procedimento della mente dall’interno verso l’esterno” (trad. mia). Ivi, p. 667.

<sup>24</sup> Emerson parla di una “mysterious ladder” in *Circles* (p. 405). La *Jacob’s ladder*, di cui si narra nella Genesi, è stata ritratta in un celebre dipinto di William Blake; ha inoltre svolto un ruolo fondamentale nella letteratura e nella religiosità americana.

<sup>25</sup> “La natura è sempre simile a se stessa” (trad. mia). R. W. Emerson, *Swedenborg or the Mystic*, in *Representative Men*, cit., pp. 668.

<sup>26</sup> Il rapporto tra logica e intuizione è analogo al rapporto tra tempo ed eternità. L’eternità in tal senso è l’uscita dal tempo, il suo superamento, e non la durata del tempo, o una quantità infinita di tempo.

<sup>27</sup> “La logica è la processione o la proporzionata rivelazione dell’intuizione; ma la sua virtù è un metodo silenzioso” (trad. mia). R. W. Emerson, *Intellect*, in *Essays & Lectures*, cit., p. 419.

<sup>28</sup> “Il mondo naturale può essere concepito come un sistema di cerchi concentrici; di quando in quando scopriamo in natura delicate dislocazioni, che ci informano che la superficie su cui stiamo non è fissa ma mobile. Queste molteplici e tenaci qualità, questa chimica e vegetazione, questi metalli e questi animali, che sembrano star lì per il proprio bene, sono soltanto mezzi e metodi, parole di Dio, fuggevoli come le altre parole” (trad. mia) R. W. Emerson, *Circles*, cit., pp. 409-410.

<sup>29</sup> Ivi, p. 401.

<sup>30</sup> Ivi, p. 182.

<sup>31</sup> Ivi, p. 183.

più causa di “a new method of life”.<sup>32</sup> La vita appare ancora una volta come il propulsore delle forme, in una dialettica dal sapore plotiniano che Alfred Baeumler ha definito fautrice dell’informe.<sup>33</sup> Il primato della vita sembrerebbe infatti prediligere il momento dell’energia originaria e ancora priva di forme a quello della manifestazione della forma, instaurando così il vituperato dualismo neoplatonico tra anima e corpo, tra principio e fenomeno. Tale dualismo, come è stato argomentato nel paragrafo precedente, è in realtà soltanto apparente, poiché Emerson è il cantore delle forme concrete e della bellezza della Natura. Utilizzando la metafora visiva egli ha mostrato l’affinità a una tradizione monista, che unifica Intelligenza e Materia, vedente e veduto, come ha magistralmente espresso Meister Eckhart: “l’occhio nel quale io vedo Dio, è lo stesso occhio in cui Dio mi vede; l’occhio mio e l’occhio di Dio non sono che un solo occhio, una sola visione, una sola conoscenza, un solo amore”.<sup>34</sup> Tramite Franz von Baader, scienziato e pensatore romantico, tale unità di visione è confluita nella filosofia di Hegel e di Schelling, nota fonte emersoniana.<sup>35</sup> L’idea sottesa alla metafora visiva è quella della reciproca compenetrazione tra forma e vita: sebbene non possa dirsi propriamente che la vita sia dipendente dalla forma, in qualche modo Emerson, con Baader, Eckhart e Böhme afferma la biunivocità del rapporto: Dio, vita o principio creatore, trova il proprio compimento nell’espressione delle forme della Natura. Dio e l’uomo, la vita e la forma si ritrovano intrecciati in un circolo generativo che è sempre in *fieri*. Lo spirito emersoniano coglie appieno tale tessitura. Nel discorso *Literary Ethics* Emerson argomenta: “all literature is yet to be written. Poetry has scarce chanted its first song. The perpetual admonition of nature to us, is, ‘The world is new, untried. Do not believe the past. I give you the universe a virgin to-day’”.<sup>36</sup> Sulla falsariga dell’intuizione emersoniana Paul Simon, celebre cantautore americano, canterà: “there are galaxies yet to be born, creation is never done”.<sup>37</sup> Le forme della natura, sempre nascenti, costituiscono la suprema opera d’arte dello spirito, e non possono essere comprese separandole dal principio vitale che le ha modellate. Come scrive Erwin Panofsky “in un’opera d’arte la forma non può essere disgiunta dal contenuto”.<sup>38</sup> La forma e il suo principio animatore sono due aspetti inseparabili nell’idea emersoniana di natura dinamica, auto-modellantesi; viene così ripresa la nozione classica della *physis* intesa come generazione, come insieme di nascita, crescita e morte, unità della varietà. Significativamente, per i primi filosofi-fisiologi parlare della Natura e dell’Essere

<sup>32</sup> R. W. Emerson, *Introductory Lecture on the Times*, in *Nature, Addresses and Lectures*, cit., p. 165.

<sup>33</sup> Nella Prima sezione della sua *Estetica*, dedicata all’Idea del Bello, Alfred Baeumler dedica particolare attenzione alla Bellezza plotiniana. Nella prospettiva dello studioso, Plotino chiude e supera la filosofia greca come espressione di armonia e misura: l’estetica neoplatonica della “luce” costituirebbe una ricaduta nel soggettivismo e nel primato dello spirito semplice sulla bellezza formale del numero. Cfr. A. Baeumler, *Estetica e Annotazioni sulla teoria dell’arte*, Edizioni Unicopli, Milano, 2009, pp. 48-61.

<sup>34</sup> M. Eckhart, “*Qui audit me*”, Sermone 12, in M. Eckhart, *I Sermoni*, Paoline, Milano, 2002, p. 172. Sulla metafora visiva come simbolo dell’Unità che si realizza nell’esperienza del quotidiano cfr. M. Vannini, *La visione di Dio nella mistica speculativa*, in “*Servitium*”, n. 169, gennaio-frabbraio 2007, pp. 43-50.

<sup>35</sup> Cfr. C. O’ Regan, *Eckhart Reception in the 19<sup>th</sup> Century*, in J. M. Hackett (ed.), *A Companion to Meister Eckhart*, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2012, pp. 629-668, p. 630. O’Regan sottolinea la portata della mediazione di Baader nella trasmissione della speculazione eckhartiana per l’idealismo tedesco, rintracciando altresì nel suo pensiero l’eredità di Böhme. Su tale genealogia di pensiero e sulla fertile dialettica tra mistica e filosofia cfr. anche G. A. Magee, *Hegel and the Hermetic Tradition*, Cornell University Press, 2011; C. Muratori, “*Il primo filosofo tedesco*”. *Il misticismo di Jacob Böhme nell’interpretazione hegeliana*, ETS, Pisa, 2012.

<sup>36</sup> “L’intera letteratura deve ancora essere scritta. La poesia ha cantato a malapena la sua prima canzone. Il perpetuo ammonimento della natura è: il mondo è nuovo, inesplorato. Non credere al passato. Io oggi ti dono l’universo come vergine” (trad. mia) R. W. Emerson, *Literary Ethics*, in *Nature, Addresses and Lectures*, cit., p. 101.

<sup>37</sup> Paul Simon, *Love and Hard Times*, in “*So Beautiful or so What*”, 2011.

<sup>38</sup> E. Panofsky, *L’allegoria della prudenza di Tiziano: proscritto* in Idem, *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1999, p. 159.

era indifferente. Nella natura che si auto-genera non c'è spazio per il sovrannaturale, che difatti è un termine tardo nella filosofia.<sup>39</sup> Tutto ha un modo d'essere e di generarsi, che sia fisico o sovra-fisico, per cui anche le dimensioni ultra-materiali da questo punto di vista sono anch'esse naturali. La vitalità del flusso generativo della Natura riguarda perciò ogni aspetto dell'esistente.

In *Books* il metodo assume un'accezione a metà tra selezione scientifica e distillazione alchemica: "the best rule of reading will be a method from Nature, and not a mechanical one of hours and pages. It holds each student to a pursuit of his native aim, instead of a desultory miscellany. Let him read what is proper to him, and not waste his memory on a crowd of mediocrities. As whole nations have derived their culture from a single book, as the Bible has been the literature as well as the religion of large portions of Europe; as Hafiz was the eminent genius of the Persians, Confucius of the Chinese, Cervantes of the Spaniards; so, perhaps, the human mind would be a gainer if all the secondary writers were lost [...] Nature is much our friend in this matter. Nature is always clarifying her water and her wine. No filtration can be so perfect. She does the same thing by books as by her gases and plants. There is always a selection in writers, and then a selection from the selection".<sup>40</sup> Il principio della selezione naturale viene applicato da Emerson al contesto culturale; darwinianamente tale selezione consentirebbe di sopravvivere solo al migliore. Il più forte in questo caso sarebbe dotato di maggiore energia spirituale, di vita, di spirito animatore; nel caso dei libri, la loro grandezza: "you must read a great book to know how poor are all books".<sup>41</sup> La concezione del mondo come realtà evolvente e dinamica, in antitesi a ogni concetto di natura fissa e statica, parrebbe il tratto comune tra Darwin ed Emerson, come ha argomentato Lauren F. Klein, sulla falsariga di Lee Rust Brown, e in antitesi a buona parte della letteratura che tende a contrapporre i due pensatori.<sup>42</sup> Secondo Lauren F. Klein il *trait d'union* è il concetto di museo: l'ordinamento e la classificazione del vivente sottesi a tale concetto sono infatti fondamentali sia per la metodologia darwiniana che per quella emersoniana. L'indagine sulla natura dei due autori presenta dunque delle affinità concettuali, pur nella diversità delle rispettive visioni. L'idea di forza come energia spirituale non potrebbe difatti essere più distante dalla prospettiva darwiniana. Come riconosce anche L. Klein, lo stesso Darwin, avendo letto *Nature* nel 1841, non trovò molti punti in comune con Emerson, il quale, viceversa, non pare abbia mai letto alcunché sul viaggio darwiniano del Beagle e sui suoi esiti teorici. L'idea di un metodo che informa la natura e che dischiude la comprensione del mondo naturale permane però come dato centrale di entrambe le ricerche. A differenza di quanto asserisce lo studio di L. F. Klein, il rapporto uomo-natura non è mediato soltanto linguisticamente: anche se la Natura è un libro con un peculiare linguaggio da decifrare e se, come ha argomentato il nostro autore in *Nature*, il linguaggio umano ne è simbolo rivelatore, tuttavia per Emerson la primaria modalità d'accesso al

---

<sup>39</sup> Sul rapporto natura-sopranatura cfr. M. Vannini, *Il paradosso della natura*, in "Paradosso. Quadrimestrale di filosofia", n. 3, 1992, pp. 43-63.

<sup>40</sup> "La migliore regola della lettura sarà un metodo dalla natura, e non uno meccanico di ore e pagine. Esso spinge ogni studente a ricercare il proprio scopo originario, invece di una miscellanea desultoria. Lasciategli leggere ciò che è adatto a lui, e non sprecare la sua memoria su una pletora di mediocrità. Come intere nazioni che hanno derivato la loro cultura da un singolo libro, come la Bibbia è stata la letteratura e al contempo la religion di ampie porzioni d'Europa; come Hafiz è stato il genio supremo dei Persiani, Confucio dei Cinesi, Cervantes degli spagnoli; così probabilmente la mente umana ci guadagnerebbe se tutti gli scrittori secondary andassero perduti [...] La Natura è davvero nostra amica su quest'argomento. Essa sta sempre decantando la sua acqua e il suo vino. Nessuna filtratura potrebbe essere così perfetta. Essa fa la stessa cosa con i libri come con i gas e le piante. C'è sempre una selezione negli scrittori, e una selezione della selezione" (trad. mia). R. W. Emerson, *Books*, in *Society and Solitude*, cit., pp. 173-174.

<sup>41</sup> "Devi leggere un grande libro per sapere quanto poveri siano gli altri". R. W. Emerson, *The Journals and Miscellaneous Notebooks*, cit., p. 73.

<sup>42</sup> L. F. Klein, *The Emerson Museum and the Darwin Exhibit*, cit; cfr. L. R. Brown, *The Emerson Museum*, cit.

mondo della natura resta pur sempre quella dischiusa dalla via estetica. L'estetica, ma anche l'etica, come ha arguito Fabrizio Desideri riprendendo le riflessioni di Wittgenstein, non è coestensiva al dicibile. L'estetica non si risolve nel linguaggio, e se ne distingue essenzialmente: laddove il rapporto mondo-linguaggio, nella reciproca coappartenenza, rende pensabile e dicibile l'idea di una differenza tra interno ed esterno, tra fatti e mente, l'esperienza estetica palesa un'interconnessione ancestrale tra mondo e mente. Tale interconnessione, dal punto di vista dell'evoluzione filogenetica e ontogenetica, è anteriore a quella evidenziata dall'esperienza linguistica. Se il linguaggio articola categorialmente il mondo in cui viviamo e il nostro rapporto con esso, l'attitudine estetica si pone come insopprimibile sfondo non dicibile della dimensione linguistica e in generale della dimensione propria dell'umano. In questo senso, ogni antropologia che si rispetti non può che essere estetica. Le relazioni percettive col mondo e la capacità simbolica della mente informano profondamente la nostra esperienza, e sono irriducibili al linguistico tanto quanto al dato psicologico/soggettivo e/o culturale.<sup>43</sup> Ancora a proposito del rapporto forma-vita, così afferma Emerson nel discutere dell'educazione: "this function of opening and feeding the human mind is not to be fulfilled by any mechanical or military method; is not to be trusted to any skill less large than Nature itself. You must not neglect the form, but you must secure the essentials. It is curious how perverse and intermeddling we are, and what vast pains and cost we incur to do wrong. Whilst we all know in our own experience and apply natural methods in our own business, in education our common sense fails us, and we are continually trying costly machinery against nature, in patent schools and academies and in great colleges and universities. The natural method forever confutes our experiments, and we must still come back to it".<sup>44</sup> I segni esteriori e parziali del metodo della natura, le tecniche analitiche, qui definite "militari", i riconoscimenti esterni, la pedanteria, artifici e meccanismi statici vengono messi al bando da Emerson. Nessun sacciente antiquario può comprendere l'operato della natura; pur senza trascurare la forma, bisogna cogliere l'essenziale che soggiace a ogni forma. Si tratta evidentemente anche di una feroce critica sociale, inerente il sistema scolastico e l'apprendimento. In *Spiritual Laws*, Emerson definisce virtù l'equilibrato rapporto tra apparenza ed essenza, tra forma e origine: "virtue is the adherence in action to the nature of things [...] it consists in a perpetual substitution of being for seeming, and with sublime propriety god is described as saying, I AM. The lesson which these observations convey is, Be, and not seem".<sup>45</sup> Già in Plotino, per conoscere la Bellezza bisogna divenire belli; ogni vera conoscenza è frutto di una assimilazione sostanziale a ciò che si vuol conoscere. L'osservazione della natura e dei suoi metodi conduce alla necessità di imitarla, di cogliere l'identità al di là del mutamento. Pare alquanto significativo l'evidente riferimento alla biblica rivelazione divina a Mosé. Nel libro dell'*Esodo*, Dio si presenta come "Eheyé asher eheyé", io sono colui che sono. Lungi dall'essere un'asserzione autoreferenziale, tale definizione cela una saggezza parmenidea: ciò che è non può non essere; se è, è sempre stato e sempre sarà. La permanenza soggiace all'impermanenza, l'eternità trapela in

<sup>43</sup> Cfr. F. Desideri, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2011.

<sup>44</sup> "Questa funzione dell'aprire e nutrire la mente umana non viene compiuta con mezzi meccanici o metodi militari; non può essere affidata a nessuna facoltà meno ampia della Natura stessa. Non dovete trascurare la forma, ma assicurarvi l'essenziale. È curioso quanto siamo perversi e promiscui, e in quali grandi dolori e costi incorriamo per fare male. Mentre tutti noi conosciamo la nostra esperienza e applichiamo metodi naturali ai nostri affari, nell'educazione il nostro senso comune fallisce, e siamo continuamente nella condizione di provare costosi meccanismi contro natura, in scuole riconosciute, accademie, grandi università. Il metodo naturale sempre confuta i nostri esperimenti, e dobbiamo ancora tornare ad esso". R. W. Emerson, *Education*, in *Lectures and Biographical Sketches*, cit., p. 145-146.

<sup>45</sup> "La virtù consiste nell'aderire nell'azione alla natura delle cose, e la natura delle cose la rende prevalente. Consiste in una costante sostituzione dell'essere al sembrare, e con sublime proprietà Dio è descritto come colui che dice: io sono. Le lezioni che queste osservazioni suggeriscono è: sia, non sembri". R. W. Emerson, *Spiritual Laws*, cit., p. 320 (trad. it.: p. 101).

ogni istante del tempo. Interessante a tal proposito l'interpretazione di Coleridge, fonte di Emerson, nella sua massima opera in prosa, *Biographia Literaria*: il filosofo inglese afferma che l'Io sono vale anche per l'uomo, poiché l'Essere è lo stesso in Dio e nell'uomo. Il pensatore inglese nega ogni possibile differenza ontologica dunque, e sostiene con forza una visione monista dell'Universo, in cui oggetto e soggetto si corrispondono, poiché nell'Essere non c'è differenza tra oggetto e soggetto. Parlando della verità, Coleridge scrive: "this principle manifests itself in the SUM or I AM; which I shall hereafter indiscriminately express by the words spirit, self, and self-consciousness. In this, and in this alone, object and subject, being and knowing, are identical, each involving and supposing the other. [...] if we elevate our conception to the absolute self, the great eternal I AM, then the principle of being, and of knowledge, of idea, and of reality; the ground of existence, and the ground of the knowledge of existence, are absolutely identical, Sum quia sum; I am, because I affirm myself to be; I affirm myself to be, because I am".<sup>46</sup> L'immaginazione viene definita, in opposizione alla *fancy*, come la ripetizione del supremo atto creativo dell'infinito "I am". L'interpretazione coleridgiana dell'Io sono ribadisce l'unità di Uomo e natura, Spirito e Mondo, Anima e Super-Anima. È il principio della varietà dell'Unità: l'immobilità presupposta nella definizione biblica sancisce infatti il legame indissolubile tra le variegate forme della manifestazione, accomunate dal medesimo riferimento a un fondo indicibile e misterioso che tutto unisce.<sup>47</sup> Tale interpretazione collega le influenze neoplatoniche, cabalistiche e bibliche, che Emerson rielabora nel principio dell'*Each and All*. Secondo tale principio, la medesima Realtà informa ogni aspetto del Cosmo, della Natura e dello Spirito. In un'annotazione del suo diario, risalente all'11 marzo del 1836, pochi mesi prima della pubblicazione di *Nature*, Emerson afferma: "All is in Each. Xenophanes complained in his old age that all things hastened back to unity, Identity. Every primal truth is alone an expression of all nature. It is the absolute Ens seen from one side, and any other truths shall only seem altered expressions of this. A leaf is a compend of nature, and nature is a colossal leaf. An animal is a compend of the world, and the world is an enlargement of an animal".<sup>48</sup> L'Essere Supremo è in ogni cosa; ogni piccolo dettaglio della quotidianità è una miniatura dell'Universo intero. Si tratta di un concetto che viene espresso più volte e in modi diversi lungo tutto il corpus emersoniano; sotto altri punti di vista è stato chiamato principio della composizione, o legge causa-effetto. Emerson ha dedicato all'idea dell'*Each and All* una poesia corposa, di cui riportiamo gli ultimi versi:

Over me soared the eternal sky,  
Full of light and of deity;  
Again I saw, again I heard,  
The rolling river, the morning bird;

---

<sup>46</sup> "Questo Principio si manifesta nel SUM o IO SONO; che in seguito indicherò indiscriminatamente con le parole spirito, sé, e autocoscienza. In questo, e in questo soltanto, oggetto e soggetto, essere e conoscere, sono identici, ognuno coinvolgendo e presupponendo l'altro. [...] Se eleviamo la nostra concezione al sé assoluto, il grande eterno IO SONO, allora il principio dell'essere, della conoscenza, dell'idea, e della realtà; il fondamento dell'esistenza e il fondamento della conoscenza dell'esistenza, sono assolutamente identici, *Sum quia sum*; Sono perché affermo me stesso come essente, perché io sono" (trad. mia). B. S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, Clarendon Press, Oxford, 1907, vol. I, p. 183.

<sup>47</sup> L'interpretazione cabalistica dell'Io sono viene accostata da Raphael alla visione dell'*Advaita Vedanta*: cfr. Raphael, *Ehjah 'aser 'ehjah (Io sono colui che sono). La via del fuoco secondo la Qabbalah*, Ashram Vidya, Roma, 1999.

<sup>48</sup> "Tutto è in ciascuno. Senofane si lamentava nella sua antica epoca che tutte le cose accorressero verso l'unità, l'identità. Ogni principale verità è soltanto l'espressione di tutta la natura. È l'assoluto *Ens* visto da un punto particolare, e ogni altra verità sembrerà solo la sua espressione alterata. Una foglia è un compendio della natura, e la natura è una foglia colossale. Un animale è il compendio del mondo, e il mondo è l'allargamento di un animale" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Journals of Ralph Waldo Emerson*, Boston, 1909, vol. IV, p. 21.

Beauty through my senses stole;  
I yielded myself to the perfect whole.<sup>49</sup>

Soltanto l'Unità è perfetta, e si rivela come Bellezza della totalità, che a sua volta è riprodotta in ogni singolo dettaglio: come i frattali, ogni elemento della natura riproduce l'universo cui appartiene. Secondo un autorevole studioso, Norman Miller, *l'Each and All* chiarisce la concezione emersoniana della natura: "at the center of all being is a vital universal law which manifests itself in the material world in a dynamic succession of natural forms. Man stands, as it were, on the bridge between the two worlds".<sup>50</sup> L'uomo ha il ruolo pontificale dell'analogista che collega le più sottili fluttuazioni formali della natura alle essenze dei regni spirituali. La dialettica tra *Each and All*, tra dettaglio e totalità, non ha mai termine: "philosophy is the account which the human mind gives to itself of the constitution of the world. Two cardinal facts lie forever at the base: 1. Unity, or Identity; and, 2. Variety. [...] It is impossible to speak or to think without embracing both. [...] Urged by an opposite necessity, the mind returns from the one to that which is not one, but other or many; from cause to effect; and affirms the necessary existence of variety, the self-existence of both, as each is involved in the other".<sup>51</sup> Emerson riunisce l'idealismo platonico delle idee e l'illusione vedica delle forme cangianti alla luce dell'eterna dialettica tra *Each* e *All*, tra forma e principio. La *transparent eyeball* diviene il punto di vista capace di cogliere la complessità di un metodo in cui operano simultaneamente Unità e Varietà, filosofia e poesia. Le osservazioni finora raccolte sul metodo in Emerson non verranno meno nell'ultima fase della sua vita: nelle sue ultime conferenze egli riprese il medesimo argomento, e dedicò un intero ciclo di incontri a *The Natural Method of Mental Philosophy*, evidente seguito di *The Natural History of the Intellect*.<sup>52</sup> Si tratta d'altra parte di un ciclo che si chiude: su *The Uses of Natural History* aveva tenuto, nel 1833, il suo primo discorso al *Masonic Temple* di Boston. Natura e storia, metodo e intelletto rappresentano i diversi spettri in cui viene scomposta la filosofia: essi costituiscono angolazioni differenti del medesimo pensiero. Anche in queste conferenze un'accezione notevole del *method* è quella delle scienze naturali: l'osservazione della natura, la classificazione dei fatti, il dettaglio empirico, la deduzione delle leggi sono delle regole che il navigato Emerson non smette di seguire. Il principio dell'analogia resta il cardine del suo pensiero: "identity of *ratio*, the most beautiful of all bonds. Not of facts, or of results, but of method. That was a perception of a few laws, of one law, streaming through nature".<sup>53</sup> James Elliott Cabot, studioso di stampo positivista che ebbe l'importante ruolo di curare il volume che riunì, dopo la morte di Emerson, i discorsi su *The Natural History of the Intellect*, oltre alla celebre *Riverside Edition*, non seppe certamente cogliere lo spirito del metodo emersoniano, come si evince dalla sua introduzione ai saggi

<sup>49</sup> "Sopra di me si librava il cielo eterno/ricolmo di luce e divinità/di nuovo vidi, di nuovo udii/il rombo del fiume, l'uccello del mattino/la Bellezza attraverso i miei sensi rubò/mi arresi alla perfezione dell'intero" (trad. mia). R. W. Emerson, *Poems*, cit., p. 15.

<sup>50</sup> "Al centro dell'essere vi è una legge vitale universale che si manifesta nel mondo materiale in una successione dinamica di forme naturali. L'uomo si pone, come una volta, sul ponte tra i due mondi" (trad. mia). N. Miller, *Emerson's Each and All Concept: a Reexamination*, in "The New England Quarterly", vol. 41, n. 3, 1968, p. 389.

<sup>51</sup> "La filosofia è il resoconto che la mente umana si dà della costituzione del mondo. Due fatti fondamentali stanno sempre alla base: il primo e il secondo; 1. Unità, o Identità; e 2. Varietà. [...] È impossibile parlare o pensare senza abbracciarle entrambe [...] Spinta da una necessità urgente, la mente ritorna dall'uno a ciò che non è uno, ma altro o molti; dalla causa all'effetto; e afferma la necessaria esistenza della varietà, l'auto-esistenza di entrambi, poiché ciascuno è interrelato all'altro" (trad. mia). W. Emerson, *Plato or the Philosopher*, in *Representative Men*, cit., pp. 637-638.

<sup>52</sup> Tali conferenze sono state raccolte ed editate da R. A. Bosco e J. Myerson: *The Later Lectures of Ralph Waldo Emerson, 1843-1871*, vol. II, University of Georgia Press, 2001.

<sup>53</sup> "Identità della ragione, il più bello di tutti i legami. Non di fatti o di risultati, ma di metodo. Che era la percezione di poche leggi, di una legge, che fluisce attraverso la natura" (trad. mia). R. A. Bosco -J. Myerson (eds.), *The Later Lectures*, cit., p. 86.

emersoniani. Egli infatti ritenne Emerson un cultore dell'aneddotica spirituale. Tale definizione rivela un grave fraintendimento al contempo della tecnica retorica e della teoria emersoniana. La scelta stilistica di Emerson, che ispirerà Nietzsche, è di utilizzare un metodo di scrittura diverso da quelli tradizionali, corrispondente sia al metodo d'indagine della natura sia al metodo adottato dalla natura stessa. Una filosofia del dettaglio, aforistica, frammentata, fluida, a-sistematica è l'unico ed efficace rimedio alla mentalità del sistema.<sup>54</sup> Ritorna così il discorso sul rapporto tra metodo e sistema. Il metodo di Emerson rispecchia la sua idea della natura: è volatile, sempre in movimento, ma animata da un principio centrale che informa in vario modo le sue manifestazioni. Tale principio, come vedremo, è l'Entusiasmo: da esso ha origine la Natura, l'Uomo, ogni cosa. Da esso nasce la molteplicità delle forme, come foglie di uno stesso albero, o gocce dello stesso fiume. Il metodo della natura consiste nella circolazione armoniosa di tale energia creativa, al di là di ogni schema o regola precostituito: niente è impossibile, in questa prospettiva. Stilisticamente, all'aforisma nietzschiano, cui pure si prestano notevolmente i suoi scritti, Emerson preferisce l'oratoria. L'antica arte dell'eloquenza ritorna in auge nei discorsi americani del padre del trascendentalismo, che alle dimostrazioni apodittiche preferisce la declamazione ispirata, al pari dello *lone* platonico.

#### **3.2.4. Pessimismo emersoniano o possibilità di redenzione? *The Method of Nature* nella letteratura**

*The Method of Nature* si pone come cruciale nella produzione emersoniana nella misura in cui in esso sono stati scorti i prodromi del preteso pessimismo realista del successivo *Experience*. Le valutazioni sull'uomo di *The Method of Nature*, che si rivolge alla natura a causa della propria manchevolezza, non costituiscono in realtà un motivo sufficiente per parlare di pessimismo. La necessità del confronto con la natura infatti non inficia minimamente la fiducia di Emerson nell'umanità: il nostro autore invita l'umanità a prendere atto delle proprie deficienze per superarle. Secondo D. Jacobson, in *The Method of Nature* decade la fiducia nel "Central Man" di *Nature*; il primato dell'azione sul pensiero prenderebbe così il posto dell'idealismo fiducioso. Emerson abbandonerebbe il precedente umanismo, non meglio definito da Jacobson, a favore di un realismo pragmatico.<sup>55</sup> Ma si può facilmente obiettare ai fautori della crisi emersoniana che il saggio di Concord era consapevole delle debolezze umane già dalla stesura di *Nature* del 1836, come è stato evidenziato dall'interpretazione di B. Packer. Alcuni studi hanno considerato *The Method of Nature* uno spartiacque nel pensiero di Emerson per altre ragioni. D. Robinson ad esempio si è soffermato sul rapporto di Emerson con le scienze naturali nel quinquennio compreso tra *Nature* del 1836 e *The Method of Nature*, recando numerose osservazioni interessanti.<sup>56</sup> In *The Method of Nature* ad esempio è documentabile, rispetto a *Nature*, una nuova fonte scientifica: la *Views of the Architecture of the Heavens* di John Pringle Nichol. I segni dell'influenza di questo trattato di astronomia sono in effetti evidenti nel corpo del testo: nel suo discorso Emerson utilizza svariate immagini astronomiche, dettagliate e scientificamente molto precise. Il cielo stellato di

---

<sup>54</sup> Sul metodo frammentario e contraddittorio della scrittura emersoniana cfr T. Costantinesco, *Ralph Waldo Emerson, l'Amérique à l'essai*, Éditions Rue d'Ulm, Paris, 2012, soprattutto il capitolo *Emerson en Mouvement*, in cui viene messo in rilievo il debito teorico di Emerson con Montaigne.

<sup>55</sup> Cfr. D. Jacobson, *Emerson's Pragmatic Vision: the Dance of the Eye*, Pennsylvania State University Press, 1993, p. 95. Vengono riportate diverse opinioni critiche su *The Method of Nature*, da Paul Sherman e David Robinson a Richard Lee Francis e Micheal Lopez; interpretazioni che Jacobson riconduce, con risultati più o meno convincenti, alla propria tesi, secondo la quale il saggio in questione costituisce la svolta della filosofia emersoniana dall'umanismo al pragmatismo concreto.

<sup>56</sup> D. Robinson, *Fields of Investigation: Emerson and Natural History*, in R. J. Scholnick (ed.), *American Literature and Science*, University Press of Kentucky, 1992, p. 102.

kantiana memoria non è soltanto fonte di gioia e terrore, di sentimenti sublimi: l'astronomia fornisce a Emerson la convinzione della grande energia dell'universo, e conferma la sua teoria della metamorfosi come infinità variabilità delle forme della natura.<sup>57</sup> Eric Wilson a tal proposito ha mostrato come la chimica di Davy e l'elettromagnetismo di Faraday abbiano influito sulla nozione emersoniana di natura come campo di energia vibrante, che trapela sin dal manifesto del 1836.<sup>58</sup> L'osservazione dei fenomeni naturali si estende dunque al campo dell'invisibile; la contemplazione delle forme spazia dal livello microscopico degli elementi al cosmo illimitato delle galassie, dalla dimensione materiale dei corpi solidi a quella sottile di elettricità ed energia in senso lato. In questo saggio il concetto di metamorfosi già espresso in *Nature* diviene centrale per l'analisi del metodo: la natura, la cui fissità ontologica viene nuovamente rigettata, si configura infatti come un campo di energia aperto a infinite manifestazioni, orientato da una tendenza o direzione suscettibile di mutamento. Non è un ripudio della *scala naturae* a favore dell'evoluzione darwiniana, come ha scritto J. W. Beach, poiché in realtà gradualismo platonico ed evoluzione scientifica non sono affatto in contraddizione: uno studio di C. Strauch ha mostrato la profonda interconnessione tra emanazione plotiniana ed evoluzione scientifica nel pensiero emersoniano.<sup>59</sup> Nonostante tali dati, secondo l'interpretazione di Robinson, *The Method of Nature* sarebbe il saggio che apre alla crisi spirituale di Emerson, alla caduta della fede nell'uomo e nella sua capacità di redimersi.<sup>60</sup> In realtà Emerson non rinuncia mai alla possibilità del riscatto nella contemplazione estetica della natura, e a maggior ragione non accetterebbe l'idea di non poter assolutamente riguadagnare il Paradiso, l'Eden primevo, come vorrebbero lasciar intendere certe letture. Simili fraintendimenti provengono senza alcun dubbio dalla nozione dell'impersonale, presente in questo saggio e tenuta in scarsa considerazione dagli studi sull'argomento; nozione che, a questo punto della ricerca, può essere considerata come un'altra immagine simbolica per esprimere la fondamentale idea emersoniana della *Oversoul*.

Una tesi più equilibrata sul rapporto uomo-natura nel pensiero emersoniano, che tiene nella debita considerazione la nozione dell'impersonale, è quella di Thomas Costantinesco, il quale aggiorna la classica interpretazione che in *The Method of Nature* intravede il passaggio al pessimismo. Secondo Costantinesco, il percorso della riflessione emersoniana è scevro da rotture radicali; di conseguenza lo studioso smussa gli spigoli delle letture tradizionali sull'evoluzione del pensiero e del *mood* emersoniano. Costantinesco sostiene che in Emerson la relazione idilliaca con la natura non è destinata a naufragare negli scritti tardi del nostro autore; essa è piuttosto improntata sin dall'inizio dall'idea dello scarto, l'*écart*, inteso come "manière d'ouvrir l'espace de

---

<sup>57</sup> Gli studiosi hanno da tempo individuato nell'idea della metamorfosi l'altro versante del dinamismo della natura di cui si è qui parlato in termini di *flux*. Per ulteriori ragguagli sulla teoria della metamorfosi in Emerson cfr. D. B. Shea, *Emerson and the American Metamorphosis*, in D. Levin (ed.), *Emerson: Prophecy, Metamorphosis and Influence*, Columbia University Press, 1975, pp. 29-56; L. Neufeldt, *The House of Emerson*, University of Nebraska Press, 1982, pp. 47-71; Idem, *The Law of Permutation. Emerson's Mode*, in "American Transcendental Quarterly", vol. 21, 1974, pp. 20-30; N. Baym, *From Metaphysics to Metaphor: The Image of Water in Emerson and Thoreau*, in "Studies in Romanticism", vol. 5, 1966, pp. 231-41; C. Albanese, *Corresponding Motion: Transcendental Religion and the New America*, Temple University Press, Philadelphia, 1977. Sull'idea della metamorfosi e del dinamismo della natura come tratto comune alla visione del Romanticismo cfr. M. Peckham, *Toward a Theory of Romanticism*, in "PMLA", vol. 66, 1951, pp. 5-23.

<sup>58</sup> Cfr. E. Wilson, *Emerson's Sublime Science*, cit.

<sup>59</sup> J. W. Beach, *The Concept of Nature in Nineteenth Century English Poetry*, MacMillan, New York, 1936, pp. 336-345; C. Strauch, *Emerson's Sacred Science*, in "PMLA", vol. 73, 1958, pp. 237-250.

<sup>60</sup> D. Robinson, *The Method of Nature and Emerson's Period of Crisis*, in J. Myerson (ed.), *Emerson Centenary Essays*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1982, pp. 74-92.



la pensée et de l'écriture où vient se loger la relation de la nature, son récit".<sup>61</sup> Non è difficile avvertire gli echi decostruzionisti impliciti nella prospettiva dello scarto; tuttavia lo studio mantiene una lucida obiettività teorica. Lo studio di Costantinesco ha infatti il merito di cogliere la continuità degli scritti emersoniani sulla natura, e l'idea dello scarto contribuisce a mettere in luce l'interconnessione essenziale tra intelligenza e natura, pensiero e mondo. La nozione di "individualisme impersonnel", che Costantinesco a ragione sottolinea nella sua analisi di *The Method of Nature*, viene messa in collegamento non solo con i suoi risvolti politici, operazione effettuata già da Nadia Urbinati, ma anche con il suo significato profondamente esistenziale, denso di ricadute etiche ed estetiche, inteso come ritorno del Divino o del trascendente che rientra in se stesso. L'apertura all'universale o impersonale comporta l'accoglienza del profondamente Altro da sé come coincidente con il più profondo Sé. Rimbaud direbbe: "car Je est un autre", e il poeta, come in Emerson, è *voyant*, è "le suprême Savant! Car il arrive à l'Inconnu".<sup>62</sup>

### 3.2.5. La missione del dotto in terra americana

*The Method of Nature* si pone, per l'insieme delle ragioni sopra citate, come un saggio cruciale e decisivo per l'interpretazione dell'estetica della natura di Emerson. La viva eloquenza di *The Method of Nature* è segno tangibile di una dinamica ricerca della verità e di un utilizzo sapiente della tecnica oratoria, finalizzata al coinvolgimento degli uditori. Gli interlocutori del discorso in questo caso non sono semplici cittadini, di eterogenea formazione, ma studiosi e accademici della Società degli Adelphi. Accortamente Emerson muove dunque dall'analisi del ruolo dello studioso, sulla falsariga delle riflessioni svolte in *The American Scholar*. Il dotto è latore di "reason and thought", ma è anche necessariamente un visionario. Gli studiosi sono infatti "priests": essi stabiliscono le fondamenta della Terra, sono i custodi dell'interesse spirituale del Pianeta, il quale non può essere obliato, pena la decadenza e la "calamity". La catastrofe incombe quando prevale l'interesse materiale. L'occhio di lince di Emerson scorge, con notevole lungimiranza, nei semi dello sviluppo tecnico e commerciale della sua epoca i prodromi dei grandi sconvolgimenti ambientali e umani che seguiranno nel secolo successivo. L'eccessivo materialismo, industrialismo e commercio degradano infatti per Emerson sia la mente che il corpo dell'uomo: "where there is no vision, the people perish".<sup>63</sup> Come in Fichte, la missione del dotto è di fondamentale importanza per lo sviluppo dell'umanità: lo studioso vede più lontano e di conseguenza deve indicare la via. Come guide spirituali dell'Umanità, gli studiosi sono tali indipendentemente dal loro specifico campo di ricerca o dalla loro professione: si tratta di una vocazione, di una chiamata al compito più alto, quella di tenere dente le migliori facoltà dello spirito umano contro i pericoli dell'abbruttimento moderno. Tuttavia, nonostante la sua precoce critica della tecnica, Emerson non è luddista o primitivista: come già in *Nature*, non ha nessuna intenzione di ripudiare l'aspetto più concreto della vita. Egli intende mostrare quanto vi è di prezioso in ogni invenzione o meccanismo della tecnica: "let me discriminate what is precious herein".<sup>64</sup> Il gran gioiello della discriminazione, come direbbero gli orientali, consente di cogliere

<sup>61</sup> "Maniera di aprire lo spazio del pensiero e della scrittura in cui prende posto la relazione della natura, il suo racconto" (trad. mia). T. Costantinesco, *Ralph Waldo Emerson, l'Amérique à l'essai*, cit. Su *The Method of Nature* l'autore si è soffermato nel paragrafo *L'extase et la méthode*, pp. 52-65.

<sup>62</sup> "Perché l'io è un altro"; "il saggio supremo! Perché è giunto all'Ignoto". Così scrive Arthur Rimbaud nella celebre *Lettera del veggente*, spedita a Paul Demeny il 15 maggio del 1871. Sull'alterità dell'io come antidoto alle prepotenze della filosofia del potere e dell'egologia cfr. E. Lévinas, *Totalità e infinito*, Jaca Book, Milano, 1990.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> "Ma lasciatemi evidenziare ciò che in essi vi è di prezioso". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 115 (trad. it.: *Il metodo della natura*, a cura di Anna Banfi, La Vita felice, Milano, 2012, p. 19).

l'essenza viva delle cose. In ogni costruzione, congegno o macchinario quel che conta realmente è la componente spirituale che l'ha innescato. Il tecnicismo è in ultima analisi espressione dello spirito, e come tale non va rinnegato, ma allo stesso tempo non va mai separato dall'atto creatore che lo ha generato, altrimenti si rischia di cadere nell'idolatria di quanto è soltanto mera ripetizione. Ciò non vale soltanto per i prodotti dell'artigiano o dell'operaio: anche clerici e accademici vivono nella routine di atti meccanici, ormai immemori dell'ispirazione originaria. I frutti del lavoro o il lavoro in se stesso non sono dunque da elogiare in maniera astratta, poiché l'elemento che li nobilita è la legge cosmica che li ha originati, quel principio che scaturisce dalla fiducia in se stessi e dal conseguente entusiasmo. Gli strali emersoniani al sistema sociale e del lavoro in alcuni punti sono ben più radicali di ogni futuro marxismo o anti-tecnicismo. Per Emerson è preferibile avere prodotti scadenti e uomini migliori, laddove invece la società della produzione antepone il prodotto al suo creatore: "let there be worse cotton and better men".<sup>65</sup> Il lavoro ha un valore soltanto se manifesta lo spirito dell'uomo, non quando lo avvilisce; e in ogni caso l'uomo è sempre superiore al proprio lavoro. Come diceva Platone a proposito della scrittura: un'opera è di poco valore se chi l'ha scritta non possiede dei beni ancor più preziosi di quelli che riferisce nello scritto. Gli uomini invece onorano le opere e i prodotti della tecnica, ma disdegnano e sviliscono gli altri uomini. La democrazia in tal senso manifesta i propri limiti: quando all'interno di una società non viene riconosciuto il valore dei *Representative Men* è evidente che la tecnica predomina sull'umano, la materia sullo spirito: l'insegnamento della natura, secondo cui genealogicamente la materia è l'incarnazione dello spirito, viene negato. Parafrasando e rovesciando Brecht si potrebbe dire che per Emerson è sventurata la terra che non riconosce gli eroi. In uno scenario del genere, in cui l'avvento del tecnicismo e dei suoi prodotti ha divelto e occultato le proprie origini, mentre gli uomini smemorati si degradano vicendevolmente, lo studioso diviene un faro, un portatore di speranza: egli "reinforce man against himself".<sup>66</sup> L'uomo ignaro è come una bestia dalle mille teste, che si accanisce contro se stesso e i propri simili, come afferma Platone nel IX libro della *Repubblica* o come suggerisce Socrate nel *Fedro*: "io non sono ancora in grado di conoscere me stesso, [...] e perciò mi sembra ridicolo indagare cose che mi sono estranee. Perciò [...] vado esaminando non tali cose, ma me stesso, per vedere se non si dia il caso che io sia una qualche bestia più intricata e pervasa di brame più di Tifone, o se, invece, non sia un essere vivente più mansueto e semplice, partecipe per natura di una sorte divina e senza fumosa arroganza".<sup>67</sup> La funzione degli studiosi è quella di spingere gli uomini a riflettere su se stessi, a esercitare l'intelletto, la riflessione. Proporre nuovi ideali, contribuire all'utopia, creare una *city of words*, come scrive Cavell, è decisivo per l'evoluzione umana. La filosofia analitica ha mostrato che il linguaggio non è mai meramente descrittivo o constativo: l'atto della descrizione è di per sé inaugurale, in quanto crea e costituisce la realtà che vorrebbe limitarsi a descrivere.<sup>68</sup> In realtà il linguaggio è sempre performativo, poiché non c'è occasione in cui non metta in atto o produca quel che nomina e afferma, come ha messo in luce l'interpretazione derridiana degli atti linguistici

<sup>65</sup> "Che ci sia pure un cotone peggiore, ma uomini migliori!". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 116 (trad. it.: pp. 19-20).

<sup>66</sup> "Rafforzare l'uomo perché si difenda da se stesso". Ibidem (trad. it.: p. 21).

<sup>67</sup> Platone, *Fedro* 229e-230a.

<sup>68</sup> Fu J. L. Austin a introdurre nel 1962 il concetto di performativo come una delle funzioni del linguaggio: cfr. J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova, 1987. La *Speech Act Theory* si diffuse notevolmente nella versione di John Searle: cfr. J. Searle, *Speech Acts*, Cambridge University Press, 1969. Sulla storia della *Speech Act Theory* cfr. M. Sbisà, *Speech Act Theory*, in J. Verschueren-J. O. Östman (eds.), *Key Notions for Pragmatics*, John Benjamins, 2009, pp. 229-244. Sbisà mette in luce il profondo debito della teoria degli atti linguistici nei confronti di Wittgenstein e Frege; la studiosa compie inoltre numerosi collegamenti teorici, individuando notevoli precedenti anche nella filosofia antica. Notevolmente debitrice nei confronti di Austin è la versione cavelliana dell'emersonismo.

di Austin.<sup>69</sup> Il potere del linguaggio difficilmente può essere sopravvalutato: “build your own world”, asseriva Emerson, concludendo *Nature*. Il performativo tuttavia in Emerson non è tratto esclusivo del linguaggio: l’uomo crea sempre e comunque, tutto è performativo: i pensieri, i gesti, le arti, e ogni altro atto espressivo, secondo la teoria dell’entusiasmo di *The Method of Nature*. La missione del dotto appare così decisiva: invitando l’uomo a riaprire gli occhi interiori e a scoprire le proprie capacità egli contribuisce alla realizzazione delle sue profezie. Il ruolo della retorica in tal senso è notevole. Il discorso dello studioso è infatti quasi magico, potente e terribile, come ebbe a riconoscere Gorgia nell’antichità; nel *Carmide* i discorsi sono veri e propri incantamenti, e in quanto tali ambiguo farmaco, greicamente capaci di guarire e di uccidere. “Into our charmed circle, power cannot enter”.<sup>70</sup> L’eco degli interessi esoterici si riunisce in questo passaggio alla retorica performativa, o performance retorica, di Emerson. Magia e alchimia riecheggiano dalle frasi sul potere del linguaggio. Il bigotto, il potere profano, il difensore delle istituzioni non possono entrare nel circolo magico del discorso: da esso promana un’aria infiammabile, un calore denso, che rimette tutto in discussione. Per tale ragione anche lo studioso, se vuol essere all’altezza del proprio compito, deve esaminare ogni certezza, sospendendo il giudizio: poiché “nothing solid is secure”.<sup>71</sup> Il *flux*, creatore e distruttore di forme, irrompe in ogni dove: “the power of mind is not mortification, but life”.<sup>72</sup> Lo studioso che coglie tale lezione è il fanciullo curioso di cui si parla in *Nature*, è l’Amante per eccellenza, il poeta ricolmo di speranza. Egli ha il cuore tenero ed è dubbioso, come il prediletto di Eros nel *Simposio*; non riesce a trovare posto nel grande “world’s market”, poiché non c’è prodotto che possa e voglia vendere o acquistare, talmente è onnicomprensivo il suo amore e la sua ambizione. Di tale passaggio dovette ricordarsi Nietzsche che, rivolgendosi agli uomini superiori, gli *höheren Menschen*, confessa: “quando venni la prima volta tra gli uomini commisi la stoltezza degli eremiti, la grande stoltezza: mi misi sul mercato”.<sup>73</sup> L’icastica metafora del mondo divenuto immensa piazza di scambio è sicuramente suggestiva, e per contrasto delinea l’immagine dello studioso-poeta, uomo in ispirata solitudine. *Society and Solitude* è difatti il titolo di un’importante opera della maturità di Emerson. Ma, nonostante le apparenze della società che esalta il commercio rispetto alla ricerca spirituale, Emerson conforta il suo poeta: “thine and not theirs is the hour”.<sup>74</sup> Sebbene lo studioso contravvenga alle regole sociali della sua epoca, indaffarata a produrre e commerciare, il cielo invece lo giustifica, e il mondo intero, scrive Emerson, sente che egli è nel giusto. Come il genio kantiano, lo studioso segue le regole che egli stesso partorisce dal proprio spirito. Il nostro autore ha a cuore il ruolo dello studioso-fanciullo, poiché lo ritiene l’unico in grado di risvegliare la coscienza dell’uomo al suo superno destino. L’ora del poeta è giunta. Ma più del poeta, il messaggio: *amicus Plato, sed magis amica veritas*. La comunicazione con l’infinito, che è l’essenza dell’ispirazione poetica, non viene magnificata a sufficienza, secondo Emerson, né dai ringraziamenti né dalle preghiere, ma

<sup>69</sup> Cfr. le pungenti critiche ad Austin e Searle da parte di J. Derrida in *Limited Inc.*, Raffaello Cortina, Milano, 1997. Ferraris osserva: “al paradigma oggettivistico si sostituisce un più verosimile paradigma vitalistico: è l’interesse vitale, la performatività, e l’intenzionalità vivente di un soggetto, a coordinare il significato di una locuzione, che viene intesa non più come conformità di una descrizione ad un oggetto, ma piuttosto come presenza di una intenzione vivente entro un atto di parola che viene concepito come originario (istitutivo)”. M. Ferraris, *Postille a Derrida*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1990, p. 83. Le posizioni di Derrida sono state criticate da Habermas come espressioni della contraddizione performativa: secondo Habermas, il soggetto parla e agisce in base a una idea ben precisa di verità. Cfr. J. Habermas, *Il discorso filosofico della modernità*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

<sup>70</sup> “Nella nostra cerchia incantata non può entrare il potere”. R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 116.

<sup>71</sup> “Nulla di ciò che è solido è stabile”. R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 116 (trad. it.: p. 23).

<sup>72</sup> “Il potere dell’intelligenza non è necrosi, ma vita”. Ibidem.

<sup>73</sup> F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 348.

<sup>74</sup> “Tuo e non loro è il momento”. R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 116 (trad. it.: p. 23).

solo dall'atto stesso della ricezione, che in quanto tale si connota come dono. Come nelle gerarchie dionisiache, il ricevente è sempre donatore. Il poeta tuttavia non si identifica completamente con il supremo principio da cui scaturisce ogni cosa, principio definito "All-Giver", ed è donatore solo in parte, "in infancy". Ancora una volta si svela qui la duplicità della nozione dell'infanzia: visionaria e in comunicazione con l'Assoluto per un verso, incompleta e parziale per un altro verso. Di tali argomenti, del contatto col Divino, della sacra mania non si può parlare con precisione, poiché si tratta di cose talmente sublimi che sfuggono a ogni spiegazione: "it is beyond explanation".<sup>75</sup> Tuttavia quanto è possibile cogliere di tali verità insegna che ogni virtù creativa dell'uomo coincide con "the grace and the presence of God": la facoltà creativa manifesta il divino nell'uomo, l'infinito nel finito. La modalità espressiva più adatta alla comunicazione di argomenti afferenti al divino è, al pari del *Simposio*, il discorso di lode: "paens of joy and praise". Nel *Simposio*, lo svolgimento dell'opera ha infatti inizio con la decisione di dedicarsi alla lode di uno degli dei più grandi e importanti per l'uomo, Eros. Allo stesso modo le riflessioni emersoniane si pongono programmaticamente come inni gioiosi di lode al Divino. Inni che includono varie forme di espressione: esortazioni, argomentazioni, commenti; forme retoriche riunite dalla cornice dell'inno. In tal senso Nietzsche appare il più fedele seguace di Emerson, poiché i suoi scritti incarnano il principio dell'inno come forma dell'espressione filosofica, capace di sfuggire a ogni stretta razionalista. La lode che scaturisce dal rapimento estatico è sempre appropriata: "when all is said and done, the rapt saint is found the only logician".<sup>76</sup> Così dirà ancora in *Poetry and Imagination*: "Poetry is the gay science [...] For poetry is science, and the poet a truer logician".<sup>77</sup> La poesia non distrugge, a differenza della critica filosofica, la quale inevitabilmente reca con sé disfatta e dolore: la poesia crea, costruisce, rinnova, portando gioia e visione, consolando gli uomini. L'unica vera logica è quella poetica, poiché soltanto essa unifica universale e particolare, astratto e concreto, mente e mondo, uomo e natura; inoltre "poetry is organic. We cannot know things by words and writing, but only by taking a central position in the universe, and living in its forms. We sink to rise".<sup>78</sup> Le forme organiche rappresentano la quintessenza della Realtà: esse portano a compimento l'unione tra il principio vitale e la sua manifestazione. Il poeta, dal canto suo, deve essere capace di uguagliarne la potenza; egli riesce nel suo compito di coglimento e manifestazione delle forme soltanto se affonda, "sink", e rinasce, "rise", nell'impersonale dello Spirito: "none any work can frame, unless himself become the same".<sup>79</sup> Si può produrre l'immagine di una realtà solo se si diventa quella realtà: forma ideale e forma naturale si corrispondono e coappartengono. Il visionario è colui che attinge attivamente all'intuizione dell'Unità originaria. A causa di tali affermazioni Emerson attirerà l'attenzione di Ananda K. Coomaraswamy, secondo il quale i trascendentalisti incarnavano l'ideale dell'arte cristiana e orientale.<sup>80</sup>

Il ruolo del dotto è dunque lodare il metodo della natura; Emerson chiarisce a questo punto la differenza tra l'inno di lode e l'adulazione. Non si può adulare Dio o la natura, poiché non si può adulare se stessi: l'intimità tra l'uomo e lo Spirito è troppo profonda. L'adulazione presuppone

<sup>75</sup> "È al di là di ogni spiegazione" R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 117 (trad. it.: p. 23).

<sup>76</sup> "Quando tutto è stato detto e fatto, si scopre che il santo in estasi è l'unico che si comporta con logica". Ibidem.

<sup>77</sup> "La poesia è la gaia scienza [...] Perché la poesia è scienza, e il poeta è il logico più autentico" (trad. mia). R. W. Emerson, *Poetry and Imagination*, in Idem, *Letters and Social Aims*, cit., pp. 40-42.

<sup>78</sup> "La poesia è organica. Non possiamo conoscere le cose con le parole e la scrittura, ma soltanto prendendo una posizione centrale nell'universo, e vivendo nelle sue forme. Affondiamo per sorgere" (trad. mia). Ivi, p. 45.

<sup>79</sup> "Nessuno può incorniciare un'opera, a meno che non diventino lo stesso" (trad. mia). Ibidem.

<sup>80</sup> Cfr. A. K. Coomaraswamy, *La trasfigurazione della natura nell'arte*, Abscondita, 2007; Idem, *La filosofia dell'arte cristiana e orientale*, Abscondita, 2005; sul rapporto fra immanente e trascendente, sulla creazione di immagini e sull'entusiasmo come metodo nell'arte religiosa dell'induismo cfr. I. E. Buttitta, "Veicoli dell'assoluto" nella tradizione induista, in Idem, *Verità e menzogna dei simboli*, Meltemi Editore, Roma, 2008, pp. 169-229.

dunque una visione dualista dell'universo. Per Emerson ogni uomo sente nel fondo del suo cuore l'unità col Divino: "I am, and by me, O child! this fair body and world of thine stands and grows. I am; all things are mine: and all mine are thine".<sup>81</sup> Gli echi mistici di questo passaggio lasciano nuovamente trapelare l'affinità con Eckhart e Böhme, oltre che con il neoplatonismo e la tradizione dei Fedeli d'Amore: Dio e l'uomo sono uno, e il cuore è lo strumento di tale riconoscimento. La lunga introduzione di *The Method of Nature* sul ruolo profetico dello studioso è un significativo preambolo al rapporto tra uomo e natura. Obliare le precisazioni emersoniane sulla missione del dotto significa mancare il senso delle osservazioni sul ruolo della natura per l'evoluzione umana. Il festival dell'intelletto, come lo definisce Emerson, ovvero la riabilitazione della visione quasi escatologica del dotto per le sorti dell'intero pianeta, illumina la genesi della dialettica uomo-natura. L'intelletto è infatti il *trait d'union* tra le due polarità. Subito dopo compare infatti il pomo della discordia, le frasi cui viene addebitato il presunto pessimismo dell'intero saggio: "there is no man; there hath never been. The Intellect still asks that a man may be born. The flame of life flickers feebly in human breasts. We demand of men a richness and universality we do not find".<sup>82</sup> Emerson ama esprimersi mediante immagini apparentemente contraddittorie. Si tratta di una tecnica retorica ben precisa, piuttosto frequente nei suoi scritti: l'uso sapiente della contraddizione, che nella tradizione platonica è il motore della ricerca intellettuale. Alla critica dell'industrialismo segue un ponderato elogio della dimensione materiale della vita; all'apoteosi del dotto come mentore dell'umanità succede una descrizione impietosa dello sviluppo della coscienza umana. Ma tali passaggi esprimono in effetti la tecnica della contraddizione: stimolano l'attenzione e la speculazione, invitando a superare la soglia della superficialità e dell'idolatria. Gli opposti devono essere riuniti e compresi in maniera unitaria. Il dotto riveste un ruolo centrale proprio perché l'umanità non si è ancora destata dal suo sonno. Il vero uomo deve ancora nascere, dirà lo Zarathustra di Nietzsche. I *Representative Men* non costituiscono un'eccezione a tale affermazione, poiché in essi le facoltà umane sono sviluppate ma in maniera disarmonica, come se un organo si fosse ingrandito a discapito degli altri; essi hanno privilegiato un aspetto dell'umano a svantaggio della totalità del loro essere. Come ha espresso un filosofo contemporaneo, gli uomini moderni sono "geni della scienza che non sanno massaggiare una fanciulla. Artisti che non sanno correre tra le montagne. Uomini d'affari che non hanno idea di come giocare con i bambini. Casalinghe incapaci di tirare con l'arco".<sup>83</sup> L'uomo del futuro invece si evolverà in maniera integrale, mostrando l'armonia delle sue forme. Nell'immagine emersoniana che mostra l'arretratezza dello spirito umano affiorano le conoscenze geologiche dell'epoca, su cui il saggio di Concord si tenne sempre appassionatamente informato. Il pensiero viene infatti paragonato a una sfera di cristallo, concentrica come gli strati geologici del globo. Il riferimento alla sfera di cristallo non è causale, in quanto richiama la *transparent eyeball* del 1836. Nel mobile simbolizzare emersoniano, l'opaco globo terrestre diviene trasparente al pensiero capace di attraversarlo fino al suo centro. Tuttavia, l'uomo si attarda sulla circonferenza esterna o su quella intermedia, seguendo le falde nel loro accavallarsi orizzontale, senza avere la forza di penetrarle in maniera verticale. I riferimenti spaziali alla verticalità sono altamente significativi, in quanto alludono alla trascendenza delle forme. Ma l'uomo non è ancora in grado di passare allo strato

<sup>81</sup> "Io sono, figliolo, e grazie a me esistono e crescono il tuo corpo e il mondo. Io sono tutto e tutto è mio: e tutto ciò che è mio è tuo". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 117 (trad. it.: p. 25).

<sup>82</sup> "Non esiste l'uomo. Non è mai esistito. L'Intelletto chiede ancora che un uomo venga alla luce. La fiamma della vita tremula flebile nel petto degli uomini. Pretendiamo dagli uomini una ricchezza e una universalità che non troviamo". Ibidem.

<sup>83</sup> Citazione di D. Bolelli, *Per un cuore di guerriero. Le arti marziali, la filosofia e Bruce Lee*, ADD Editore, 2013, in S. Brizzi, *Guerrieri metropolitani. Combattere fuori per vincere dentro. La filosofia degli sport da combattimento*, Anima Edizioni, Milano, 2014, p. 14.

successivo: illude se stesso e gli altri percorrendo la medesima superficie geologica in lungo e in largo, senza perforarla né oltrepassarla. Indugiando sulla stessa vena o crosta, s'illude di aver trovato la chiave della comprensione della natura e temporeggia, anziché agire come un fulmine che giunge dritto fino al centro.<sup>84</sup> In realtà anche i migliori uomini della nostra epoca si limitano a scalfire la superficie di uno strato geologico della mente. I nostri risultati come umanità sono perciò lenti e tediosi, in opposizione all'intimo desiderio umano di superare i propri limiti; è questa la ragione che spinge l'uomo verso nuovi profeti, nuovi libri e nuove passioni: egli sente e si aspetta una rivelazione più profonda. E poiché kantianamente l'uomo trova nella natura il suo stesso disegno, "this invincible hope of a more adequate interpreter is the sure prediction of his advent".<sup>85</sup> Tale speranza, congiunta alle affermazioni precedenti, ne riequilibra il senso: l'Uomo deve ancora nascere, ma la speranza in esso ci rassicura sulla sua venuta. Ogni cupo pessimismo è ben presto atterrato dalla fiducia emersoniana. D'altra parte è proprio alla luce dell'attuale degrado dell'umanità che la Natura si palesa come redentrice: "in the absence of man, we turn to nature, which stands nexts".<sup>86</sup> Mentre l'uomo è decaduto, la Natura, accanto, resiste. Ma come è stato già detto in *Nature*, l'uomo in quanto dotato d'intelletto potrebbe superare la stessa natura, poiché nell'ordine divino, tipicamente plotiniano, l'intelletto è primo, la natura è seconda. La Natura è la memoria della mente, perché emanata dall'intelletto. Quanto nell'intelletto esiste come pura idea, nella diffusione dell'energia cosmica prende corpo come Natura. Il linguaggio scientifico e alchemico si fondono in questo saggio: la Natura esisteva già nella mente, come immersa in una soluzione; usando il lessico della chimica, è il precipitato della mente. Il mondo è il sedimento luminoso dell'intelletto. L'uomo non può essere inferiore o straniero nella natura, poiché essa è "flesh of our flesh, and bone of our bone".<sup>87</sup> Lo Spirito da cui uomo e natura provengono li unifica; l'essere primordiale da cui tutto sorge è quel suolo che ci sostiene, quel non-istituito pre-categoriale da cui si genera la vita, cui si riferisce Merleau-Ponty parlando della natura nei suoi corsi al *Collège de France*.<sup>88</sup> La differenza tra Emerson e Merleau-Ponty tuttavia non potrebbe essere più netta: per il filosofo francese infatti il pre-categoriale o natura originaria da cui deriva la manifestazione percettiva della natura intesa in senso oggettivo è infatti lo strato inconsapevole dell'essere, che prende coscienza nella materializzazione;<sup>89</sup> per Emerson la natura nasce dalla coscienza, e la caduta nella materia determina l'obnubilamento dell'originario Spirito onnipervadente. Tale smarrimento della coscienza tuttavia è soltanto temporaneo. Anche la caduta è in realtà funzionale ad uno scopo ben preciso, in quanto preambolo del pieno recupero e dell'elevarsi della consapevolezza alle sue più alte vette; con Blake, Emerson afferma infatti che la perdita nel labirinto delle sensazioni e l'esperienza delle percezioni comporta la possibilità della

<sup>84</sup> L'immagine del fulmine o improvviso lampo di luce, *thunderbolt*, è simbolo dell'estasi e della conseguente trasformazione della coscienza, che in Longino caratterizzano il sublime: cfr. S. Halliwell, *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford University Press, 2012, p. 331.

<sup>85</sup> "E questa incrollabile speranza di un interprete più adeguato è la certa profezia del suo avvento". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 118 (trad. it.: p. 27).

<sup>86</sup> "In assenza dell'uomo, ci volgiamo alla natura, che ci sta accanto". Ibidem (trad. it.: pp. 27-29).

<sup>87</sup> "È carne della nostra carne, ossa delle nostre ossa". Ibidem. (trad. it.: p. 29).

<sup>88</sup> "La Natura è il primordiale, cioè il non-costituito, il non-istituito; di qui l'idea di un'eternità della natura (eterno ritorno), di una solidità. La Natura è un oggetto enigmatico, un oggetto che non è del tutto oggetto; essa non è completamente dinanzi a noi. È il nostro suolo, non ciò che è dinanzi, ma ciò che ci sostiene"; in M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p. 4. Merleau-Ponty mette in luce il fatto che il naturalismo scientifico equivale al naturalismo e che la rinuncia alla filosofia della natura connota una specifica concezione dell'uomo e dello spirito; la conseguenza è una scienza disumanizzata e una filosofia snaturata. Cfr. a tal proposito P. D'Angelo, *Maurice Merleau-Ponty e la verità del naturalismo*, in "Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy", vol. 1, n. 2, 2013, pp. 129-142.

<sup>89</sup> Sul rapporto tra atteggiamento naturalistico in Merleau-Ponty e fenomenologia husserliana cfr. S. Mancini, *Sempre di nuovo. Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione*, Mimesis, Milano, 2001.

redenzione a un livello di coscienza superiore a quello di partenza. L'esperienza estetica della natura, che in Emerson è rivelatrice di senso, riscatta l'umanità soltanto se supera se stessa, se non è idolatrica, ma si configura come simbolo dello Spirito. Nonostante l'originaria unità di Uomo e Natura nello Spirito, la Natura, Spirito "condensato", diviene metro della distanza dell'uomo da se stesso. Essa è il testimone dello Spirito; ma, non avendo il libero arbitrio che invece caratterizza l'uomo, non può cadere. Per tale ragione è possibile studiare il metodo della mente nella natura, dal momento che non è possibile studiarla in se stessa, a causa della cecità dell'uomo. Non potendo rimirare direttamente la mente nel suo splendore abbagliante, l'uomo può guardarla come si guarda al sole riflesso in una piscina, ovvero nello specchio della Natura. Nel mito della caverna della *Repubblica*, l'uomo è prigioniero dell'ombra, e prima di poter guardare verso la Luce deve riabituarne i suoi occhi, guardando alle immagini delle cose riflesse nell'acqua. Il parallelo istituito tra mente e natura, tra sole e riflesso mostra ancora una volta l'unità dei due poli: il metodo della mente e quello della Natura sono lo stesso, ma è la Natura che a questo livello dell'evoluzione umana ci mostra il suo funzionamento. Per questo motivo il peana di lode di Emerson è dedicato al metodo della Natura. Tale inno può assumere forme diverse in base all'oratore, afferma Emerson; che sia un discorso parenetico, una poesia appassionata o un'affermazione scientifica, poco importa: si tratta di forme che esprimono la volontà divina. Come in *Nature*, l'immaginazione svolge un ruolo conoscitivo pari o superiore a quello della logica analitica. Le forme illustrano il processo metamorfico del fluire della Verità, proteiforme eppure sempre uguale a se stessa.

### **3.2.6. Principio e manifestazione, uomo e ambiente, libertà e finalismo: l'unione estetica degli opposti nella natura**

Nel trattare un argomento così vasto, Emerson si appella alla "intuition", mirando più a suggerire che a descrivere. Secondo l'insegnamento di Plotino: "Egli è ineffabile e indescrivibile. E tuttavia noi parliamo e scriviamo per avviare verso di Lui, per destare dal sonno delle parole alla veglia della visione, come coloro che mostrano la strada a chi vuol vedere qualcosa. L'insegnamento può riguardare soltanto la via e il cammino; ma la visione è tutta opera personale di colui che ha voluto contemplare".<sup>90</sup> La Realtà divina è "beyond explanation", *arrheta*: non si può propriamente descrivere la visione suprema. Tuttavia occorre sempre parlarne e scriverne per fornire degli appigli a chi voglia risvegliarsi dal lungo sonno della coscienza, mostrando la via mediante accenni; così lo studioso americano asserisce che "all our power, all our happiness consists in our reception of its hints, which ever become clearer and grander as they are obeyed".<sup>91</sup> Emerson è pienamente consapevole della responsabilità che un simile compito implica. La vastità e la grandezza del tema lo espongono innanzitutto al rischio di vacuità. Egli non vuole descrivere un fantasma, tralasciando i fatti fisici e i limiti dell'uomo. In ogni suo scritto, Emerson manifesta la consapevolezza della concretezza, dell'esperienza con i suoi limiti materiali. Al medesimo tempo tale consapevolezza non inficia le sue convinzioni: poiché il visibile è un'emanazione dell'invisibile, non si può parlare o prendere in considerazioni le leggi fisiche senza compiere ingiustizia nei confronti delle sue origini invisibili. "Language overstates",<sup>92</sup> perché c'è un intrinseco difetto nell'organo: le affermazioni dell'infinito nel finito divengono blasfeme. La blasfemia è l'altro aspetto dell'idolatria: il discorso pare incapace di esprimere la totalità, la

<sup>90</sup> Plotino, *Enneadi*, VI, 9, 4.

<sup>91</sup> "Tutto il nostro potere, tutta la nostra felicità consiste nella nostra comprensione dei suoi accenni, che diventa sempre più chiara e grande man mano che si obbedisce loro" (trad. mia). R. W. Emerson, *Inspiration*, in Idem, *Letters and Social Aims*, cit., p. 281.

<sup>92</sup> "Il linguaggio esagera". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 119 (trad. it.: p. 31).

biunivocità del nesso tra divino e umano. L'idolatria appartiene allo sguardo; la blasfemia è del discorso. L'affermazione empedoclea: "I Am God", che poi apparterrà a numerosi eretici, filosofi e mistici, promana da una profonda intuizione interiore: ma non appena prende forma nelle parole sembra arrogante e presuntuosa. Tuttavia bisogna confidare nel comune sentire dell'umanità e correre tale rischio. Pare un appello a una sorta di sentimento collettivo, sulla falsariga del kantiano senso comune: "Yet let us hope, that as far as we receive the truth, so far shall we be felt by every true person to say what is just".<sup>93</sup>

Come è possibile analizzare un metodo che è caratterizzato da un movimento senza posa? In che modo possono essere esaminati gli infiniti istanti di un flusso a sua volta infinito? La Natura non si interrompe per mettersi in mostra e lasciarsi osservare. Con Heisenberg, ogni tentativo di studiare la dinamicità della natura non può che avere un solo esito: modificare quanto si intende osservare. Studiare un frammento del flusso significa rendere statico quel che per sua natura è dinamico, falsando il risultato. La Natura non si lascia sorprendere in un angolo, né mostra la prima pietra della serie. Il flusso delle forme non è lineare ma circolare.<sup>94</sup> La causalità classica della scienza non è sufficiente per comprendere la natura: "the wholeness we admire in the order of the world, is the result of infinite distribution. Its smoothness is the smoothness of the pitch of the cataract. Its permanence is a perpetual inchoation".<sup>95</sup> Nel flusso perenne c'è qualcosa che non muta: l'energia che lo genera, la continua emanazione. Ogni fatto naturale è un'emanazione dello spirito che, a sua volta, è un'emanazione; inoltre da ogni emanazione deriva un'ulteriore emanazione. Tutti i livelli sono in definitiva collegati da un circolo di energia, costante e inesauribile. Permanere significa fluire; fissarsi su una forma equivale alla distruzione, come coloro che insanamente si aggrappano con forza a un'unica idea. Il metodo della natura si serve copiosamente del flusso energetico. La Natura non è la causa, ma l'effetto sempre nuovo e fresco di una causa superiore, che discende dall'alto: è "unbroken obedience". Da una primavera "metaphysical and eternal" fiorisce una bellezza sempre allo stato nascente. Nelle forme e nel loro eterno avvicinarsi va dunque individuato il principio cardine della loro esistenza: la vita, fonte del flusso, principio misterioso, ma fondamentale, poiché esso non si limita ad animare l'organo, bensì "makes the organ".<sup>96</sup> Con una formulazione prossima alla speculazione lamarckiana, Emerson afferma il principio della circolazione della vita e dell'energia, di cui la natura, come ogni altro aspetto della realtà esperibile, non è che un grumo rappreso, un nodo di condensazione, una concrezione. Emerson in questo saggio utilizza più volte il linguaggio alchemico e chimico. D'altra parte il riferimento all'alchimia, che rappresenta l'aspetto sacrale della scienza, aspetto che la moderna chimica e in generale le scienze hanno perduto, rende efficacemente l'idea di una conoscenza profonda della natura, che qui Emerson esprime con veemenza: "away profane philosopher! Seekest thou in the nature the cause?".<sup>97</sup> Bisogna cambiare *mood*, scrive Emerson. Non si possono penetrare i misteri della natura con uno spirito analitico, profano, inconsapevole. La scienza emersoniana della natura ribalta ogni aspettativa sulle modalità di conoscenza: "known it will not be, but gladly beloved and enjoyed".<sup>98</sup> I segreti della natura non possono essere conosciuti dalla mentalità pedante e ristretta del fisiologo, ma dalla nuova scienza, la scienza

<sup>93</sup> "Purtuttavia speriamo che, se mai accoglieremo la verità, allora ogni persona sincera senta che il nostro dire è fondato". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 119 (trad. it.: p. 33).

<sup>94</sup> L'approccio alla scienza coniugato alla visione circolare definisce il peculiare "empirical Idealism" di Emerson; cfr. C. J. Windolph, *Emerson's Nonlinear Nature*, cit.

<sup>95</sup> "La totalità che ammiriamo nell'ordine del mondo è il risultato di una distribuzione infinita. La sua armonia è l'armonia del precipitare della cateratta. La sua permanenza è un principio perpetuo" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 119.

<sup>96</sup> "Fa l'organo". Ibidem (trad. it.: p. 35).

<sup>97</sup> "Via filosofo profano! Cerchi la causa nella natura?" (trad. mia). Ivi, pp. 119-120.

<sup>98</sup> "Conoscerla non è possibile; si può invece amarla e goderne". Ivi, p. 120 (trad. it.: p. 35).



gioiosa dell'amore, la gaia scienza, cui si ispirerà Nietzsche, come si è visto. A uno stato mentale Emerson ne sostituisce un'altro: l'oggetto della conoscenza, essendo legato al soggetto, non può essere conosciuto in quanto tale, poiché, come Kant ha insegnato, la conoscenza dell'oggetto risente della dotazione organica del soggetto. Di conseguenza, aggiunge Emerson, il punto cruciale diviene la modalità della conoscenza: la comprensione che lo stato mentale con cui ci si avvicina all'oggetto è determinante, poiché soggetto e oggetto sono intimamente collegati. L'intelletto analitico consegue necessariamente risultati parziali; questi ultimi non possono che riflettere lo strumento utilizzato. La visione gioiosa e unitaria del poeta, del bambino, o dell'anima innamorata, svelano invece una prospettiva del tutto diversa, che abolisce il dualismo. La Natura è lo specchio dello Spirito; il mondo esterno è conseguenza o rispecchiamento delle cause poste nella dimensione interiore. Anche da un punto di vista etico, tali affermazioni rivestono una portata notevole, poiché ricollocano la responsabilità della visione e della conoscenza sul ricercatore.

Il discorso emersoniano, avendo posto tali basi, procede esaminando il metodo della natura, cui è inscindibilmente legata la comprensione della dimensione teleologica. Il finalismo della natura opera in modo peculiare: si diffonde simultaneamente nell'intero corpo della natura, servendo in maniera eguale innumerevoli e differenti fini, senza mostrare alcuna preferenza per uno scopo piuttosto che un altro. La ragione di ciò è che "nature can only be conceived as existing to a universal and not to a particular end, to a universe of ends, and not to one, a work of ecstasy".<sup>99</sup> La natura non effettua preferenze, si diffonde in modo uniforme. Il carattere estatico di tale finalismo, "to be represented by a circular movement"<sup>100</sup> è anche definito come "catholic", nel senso etimologico del termine: ogni foglia rappresenta l'intero universo, ciascun elemento della natura è un microcosmo, o un frattale, direbbe Mandelbrot. Tale peculiare rapporto tra la parte e il tutto dipende dal fatto che il singolo elemento non è mai distaccato dalla totalità: non sussiste egoismo dell'individuo nella natura: "there is no revolt in all the kingdoms from the commonweal: no detachment of an individual",<sup>101</sup> scrive Emerson utilizzando un'arguta figura politica. L'esperienza estetica dell'unità corrisponde dunque in realtà alla struttura poetica della natura, al modo di operare della vita. Lo sguardo del poeta, come la natura, non seziona ciò che nasce e fiorisce unito: "when we behold the landscape in a poetic spirit, we do not reckon individuals. Nature knows neither palm nor oak, but only vegetable life".<sup>102</sup> Alla luce di tale unità, nessun singolo fine viene preferito dalla natura, e a maggior ragione non si può asserire che l'uomo sia la causa finale del mondo. La dimostrazione che l'uomo non è la causa finale del mondo deriva sia dalla realtà dei fatti, che mostrano un uomo lungi dall'essere al culmine della propria perfezione, sia dal confronto tra la storia naturale e quella umana. L'esempio citato da Emerson è significativo: egli paragona la storia delle stelle e le energie impiegate dalla natura per dar vita ad astri e galassie alla corte di Luigi XIV, covo di intrighi di bassa lega e di scarsa levatura morale. La storia umana mostra che il dispendio di forze impiegate per lo sviluppo dell'uomo è stato vano. In realtà, precisa Emerson, non si tratta di un vero e proprio fallimento; viceversa, tale esempio insegna che l'uomo della storia civile, sia pure il migliore condottiero, pensatore, artista, ecc. non è la causa finale della natura, poiché non giustificherebbe un simile spreco di risorse. Tale posizione manifesta una filosofia scevra da ogni possibile antropocentrismo. Lo Spirito emersoniano è infatti Oltre-umano. Il fallimento storico della specie umana non può deludere, poiché la natura ci avvisa che questo è soltanto un risultato momentaneo. La legge del *flux* non va

---

<sup>99</sup> "La Natura può essere concepita solo come qualcosa che è predisposto a un fine universale e non particolare, a un universo di fini e non a uno solo, un processo estatico" Ibidem (trad. it.: p. 37).

<sup>100</sup> "Rappresentabile attraverso un movimento circolare". Ibidem.

<sup>101</sup> "Non c'è rivolta in tutti i regni del bene comune: nessun distacco dell'individuale" (trad. mia). Ibidem.

<sup>102</sup> "Quando osserviamo il paesaggio con uno spirito poetico, non teniamo conto dei singoli elementi". Ibidem (trad. it.: p. 37).

mai dimenticata: la Natura, che nel testo emersoniano viene soventemente personificata, ricorda infatti che “all is nascent, infant”.<sup>103</sup> Non è soltanto l’uomo a dover crescere, dunque. I due attori del binomio dell’esistenza continuano a rispecchiarsi. “All seems just begun; remote aims are in active accomplishments”.<sup>104</sup> La mente umana non è in grado di scorgere la profondità dei fini della natura, che operano attivamente alla sua realizzazione e a quella di numerosi altri obiettivi a lui sconosciuti, in un fitto e complesso ricamo il cui ordito soltanto uno sguardo universale potrebbe cogliere. Non c’è dunque niente di compiuto nella natura, nulla di stabile, tutto è in continua metamorfosi, cresce e matura per divenire infine qualcos’altro, come un campo di mais in luglio. Anche questa contraddizione è stata risolta. Non si può predire quali saranno i frutti di tali cambiamento, quali siano i fini ultimi; quel che la natura lascia intendere è soltanto che ogni cosa opera per il meglio e, in tale prospettiva, anche i damerini di Versailles di cui si era parlato poc’anzi, rappresentano una fase intermedia e forse necessaria verso obiettivi migliori. Lo sviluppo della natura è proporzionato: il giardiniere, emblematica figura, deve mirare a un’ottima pesca o pera, producendo al contempo un salutare equilibrio nell’intero albero. Radici, rami, foglia, fiori e semi hanno la medesima importanza del frutto finale, il quale non dev’essere un mostruoso pericarpo sviluppatosi a discapito degli altri elementi. La squisita armonia degli elementi nel tutto è origine di una precisa consapevolezza sul posto che l’uomo occupa nel mondo; non stupisce dunque che eco-criticismo ed ecologia siano tornati a Emerson per recuperare una visione equilibrata del rapporto uomo-natura.<sup>105</sup> Se il finalismo della natura opera in modo misterioso, come individuare la direzione del suo sviluppo? La risposta di Emerson è ancora una volta filokantiana. Il Regno della Natura e il Regno dei Fini si congiungono ma non in modo meccanico, bensì estetico. Emerson segue qui la lezione della *Critica della Giudizio*. Il finalismo senza scopo della natura produce infatti l’equilibrio armonioso tra le parti, colto dal poeta; al contrario, la predilezione per un fine avrebbe sbilanciato le energie del creato. Ciò non significa che la natura operi casualmente: difatti la sua osservazione suscita l’idea che essa in realtà stia perseguendo parecchi fini. Il concetto di conformità a scopi tuttavia non può mai essere oggettivo, ma scaturisce dalla dimensione della rappresentazione soggettiva: il suo valore esplicativo è analogico, in quanto suggerisce delle vie di ricerca. La connessione tra bellezza, arte e natura tuttavia è centrale, in Kant come in Emerson: la natura pare infatti regolata da meccanismi sottili, ideati da un sommo Artista, meccanismi che non possono essere esaminati in modo analitico: soltanto lo sguardo del poeta può cogliere tale peculiare finalismo o organicità della natura nella sua unità; è qui sottesa l’idea stoica della natura o del pianeta come grande animale. Il finalismo naturale viene inteso da Emerson come una “superincumbent tendency”; superando infine il kantismo, Emerson individua il motore del finalismo, e lo definisce come ridondanza o eccesso di vita, che negli esseri coscienti prende il nome di “ecstasy”. La vita è dunque misterioso e concreto principio delle forme della natura, ma è anche energia che orienta il suo movimento teleologico. La vita è intelligente,

<sup>103</sup> “Tutto è allo stato nascente, d’infanzia” (trad. mia). Ivi, p. 121.

<sup>104</sup> “Tutto sembra appena iniziato; fini distanti sono in corso di vivace realizzazione”. Ibidem.

<sup>105</sup> L’ecocriticismo è un termine “ombrello”, che si riferisce allo studio delle relazioni tra natura e cultura; esso indaga il modo in cui le rappresentazioni della natura influenzano la realtà sociale e culturale, l’approccio dell’uomo alla natura e i dilemmi etici ed estetici posti dalla crisi ambientale. Nato negli Stati Uniti grazie ad alcuni testi seminali, i cui autori non a caso sono spesso studiosi di Emerson e Thoreau, l’ecocriticismo si è diffuso in Italia grazie ai lavori di Serenella Iovino; la studiosa si è concentrata su quella che definisce come ecologia della letteratura, ovvero la comprensione del ruolo svolto dalle immagini letterarie nella relazione con l’ambiente. L’organizzazione che promuove l’eco-criticism è l’ASLE, The Association for the Study of Literature and Environment: <http://www.asle.org/site/home/>. Cfr. L. Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA and London, Harvard University Press, 1995; C. Glotfelty- H. Fromm (Eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia, 1996; S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano, 2006.

non è una forza cieca. La sua intelligenza non è analitica, come quella dell'intelletto kantiano o dell'*Understanding* di Coleridge. Il principio della natura in tal senso si rivela come sopra-naturale: la natura infatti riceve l'intelletto dal suo fattore. Questa vita intelligente che fluisce non può essere descritta e conosciuta in altro modo se non come "royal reason, Grace of God", "multiform but ever identical fact".<sup>106</sup> La sovrabbondanza di vita è l'estasi, "incoming of God", è il flusso della neoplatonica emanazione, laddove "the receding of God" rappresenta il ritorno, il rientro nell'Uno. La pienezza e la sovrabbondanza della vita sono la sostanza del *flux* che sempre si rigenera poiché la sua fonte è inesauribile. In tal senso si spiega anche la prospettiva nietzschiana che ancora una volta trova in Emerson la sua ispirazione: con Emerson, Nietzsche rinnega infatti l'antropocentrismo e il motivo della sopravvivenza, il che lo spinge a rigettare il darwinismo. Alla luce dell'emersoniana sovrabbondanza di vita, o volontà di potenza, il darwiniano stato di bisogno, la mancanza da cui scaturisce la lotta per la vita è inaccettabile per il filosofo tedesco. L'essenza della vita e dell'evoluzione per Emerson e Nietzsche è la ricchezza straripante, sia a livello biologico che sociale; la lotta per la vita come mezzo per la sopravvivenza snatura l'uomo, in quanto nega il *primus* da cui discende la vita stessa.<sup>107</sup> La vita non vuole conservare se stessa, ma superarsi, rinnovarsi. Per Emerson, in modo specifico, *tertium non datur*: "there is virtue, there is genius, there is success, or there is not".<sup>108</sup> Non c'è una terza via tra essere e non essere, tra estasi e mente analitica, tra *Understanding* e *Reason*. Quando c'è la vita, seguono gioia e meraviglia; il rimorso, la morale, e le sofisticherie della mente discendono dalla limitazione, dalla vita irretita in uno schema e lasciata languire. Il passaggio dallo stato di mancanza a quello di presenza non può essere inteso in termini di lotta quanto di tendenza; per lasciare irrompere la vita infatti ogni forzatura è vana: essa compare naturalmente quando si smette di vivisezionare la vita stessa, abbandonando l'antiquata idea di un finalismo prestabilito *ab aeterno*. L'idea di un risultato, di un obiettivo preciso è in realtà un prodotto dell'intelletto limitante; al contrario, la visione poetica lascia fluire la vita senza imporle etichette o confini. Simili discorsi sul limite non devono trarre in inganno. Emerson non è un amante dell'informe, come dimostra la sua appassionata arringa a favore delle forme naturali. La sua estetica è difatti imperniata su una precisa simbolica energetica che discende dall'osservazione della natura. L'universale in quanto tale, la vita non ancora incarnata, è muta, incapace di parlare all'uomo. Senza un carattere, senza una precisa configurazione, senza la concentrazione dell'intero universo in una singola forma, non c'è natura, e neppure esperienza. Così, "the termination of the world in a man appears to be the last victory of intelligence".<sup>109</sup> Non si tratta di reintrodurre l'antropocentrismo: l'uomo non è l'unico fine della natura. Egli è "the form of the formless, the concentration of the vast, the house of reason, the cave of memory";<sup>110</sup> è l'universo riunito in un solo corpo, è microcosmo, è l'intero firmamento delle stelle.<sup>111</sup> Pare dunque che l'uomo non possa rinunciare al suo ruolo di mediatore nel cosmo, come affermava Pico della Mirandola nella celebre *Epistola sulla Dignità dell'Uomo*. L'individuo, ultima incarnazione dello Spirito, nella sua concretezza celebra le forme della Natura; l'estasi della vita trova nell'uomo un abisso di possibilità espressive. L'uomo in virtù della sua forma ha la

<sup>106</sup> "Multiforme ma sempre identica realtà". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 122 (trad. it.: p. 43).

<sup>107</sup> Sul complesso rapporto Nietzsche-Darwin cfr. O. Franceschetti, *Dio e Darwin. Natura e uomo tra evoluzione e creazione*, Donzelli, Roma, 2005, in particolare pp. 72-78; J. Richardson, *Nietzsche's New Darwinism*, Oxford University Press, New York, 2004. Interessanti annotazioni sul rapporto Emerson-Darwin sono rinvenibili in J. Richardson, *Emerson's moving pictures*, in Id., *A Natural History of Pragmatism*, Cambridge University Press, 2007, pp. 62-97: la studiosa asserisce che Emerson abbia anticipato lo stile e la teoria darwiniana.

<sup>108</sup> "C'è la virtù, c'è il genio, c'è il successo, oppure non c'è" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 122.

<sup>109</sup> "La conclusione del mondo nell'uomo sembra l'ultima vittoria dell'intelligenza". Ibidem. (trad. it.: p. 45).

<sup>110</sup> "La forma dell'informe, la concentrazione della vastità, la casa della ragione, i sotterranei della memoria". Ibidem.

<sup>111</sup> Il tema delle stelle è caro ad Emerson sin dall'incipit di *Nature* del 1836.

capacità di essere demone o dio, di dare un ordine al caos in cui viene scagliato, traducendo, o addirittura ri-creando, il mondo in uno dei suoi innumerevoli linguaggi: l'arte, la scienza, il commercio, la conversazione. L'estasi rende l'uomo capace di esprimere quanto in condizioni normali gli pare impossibile; la sovrabbondanza della vita lo inonda, generando personaggi del calibro di Raffaello e di Gesù. La nascita di uomini eccezionali è sempre il sintomo di un fine che la natura intende sviluppare, presagio delle ere che verranno. In questo frangente Emerson sovrappone storia e natura. Sulla differenza tra i due termini si potrebbe impostare una ricerca parallela; sommariamente si può affermare che per storia egli intenda la cronaca o il percorso dello Spirito, o della sua proiezione, la Natura. Per Emerson, non esiste altra storia. D'altra parte in *Nature* lo studioso riconduce la cultura interamente alla natura, in netta contro-tendenza rispetto alle coeve posizioni marxiste, avvicinandosi piuttosto a Darwin, cui in questo caso è accomunato dal tentativo di ricondurre l'uomo alla natura. Per questo motivo spesso quel che lo studioso moderno chiamerebbe storia in Emerson è definito natura, mentre svariati processi naturali vengono chiamati storia. J. Argüelles fa notare che per M. Eliade l'uomo moderno si descrive volontariamente come essere storico, a differenza dell'uomo pre-tecnologico, che nega la storia come evento distinto dalla natura.<sup>112</sup> Il cosmo è la dimensione circolare del tempo; la storia introduce la visione lineare. In tal senso per Argüelles la nascita della storia coincide con la meccanizzazione della coscienza, con la perdita del centro. La storia opacizza la visione e nega l'eterno ritorno, ovvero la possibilità per la coscienza di ritornare alle sue radici, che affondano nel sacro. In questi termini, la nascita della storia è la morte del mito: la potenza degli archetipi viene messa in ombra. In Emerson la visione "trasformativa", come la definisce Argüelles, non può aver luogo nella storia, ma nel cosmo: soltanto la memoria simbolica consente l'accesso alle dimensioni profonde da cui tutto ha origine. In questa storia cosmica sono i grandi uomini, gli eroi, a guidare l'umanità, poiché essi hanno raggiunto un certo grado di pienezza, di estasi, che gli consente di collegarsi alla sorgente. In linea di principio però tutti gli uomini posseggono la stoffa del genio senza avvedersene: "what strikes us in the fine genius is that which belongs of right to everyone".<sup>113</sup> Il genio è colui che ha saputo riunire il cavallo bianco a quello nero, direbbe Platone, che ha collegato "two craving parts of nature", i due flussi opposti della sua natura, lavorando su se stesso, creando infine un perfetto accordo. Sebbene Emerson non specifichi a cosa stia alludendo, gli echi sapienziali, platonico-alchemici, di tale discorso sono piuttosto evidenti: "he knows his materials; he applies himself to his work; he cannot read, or think, or look, but he unites the hitherto separated strands into a perfect cord".<sup>114</sup> Con il linguaggio tecnico dell'alchimia, già presente in *Nature* del 1836, dimensione artistica e naturale vengono riunite: "thus is Art, a nature passed through the alembic of man".<sup>115</sup> Nella corrispondenza tra Emerson e Carlyle, il pensatore inglese sottolinea la dimensione creatrice insita nella visione alchemica: "you are an enthusiast, make Arabian nights out of dull foggy London days [...] it is beautiful of you, it is foolish neither, it is wise [...] and you the fair Alchemist, are you not all the richer and better that you know the

<sup>112</sup> Cfr. J. Argüelles, *The Birth of History*, in Idem, *The Transformative Vision. Reflections on Nature and History of Human Expression*, Muse Publications, 1992, pp. 51-62; M. Eliade, *Il mito dell'Eterno Ritorno*, Jacabook, Milano, 1998.

<sup>113</sup> "Ciò che ci colpisce nel genio straordinario è quello che appartiene per diritto a ognuno". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 123 (trad. it.: p. 49).

<sup>114</sup> Conosce la sua materia; si applica al suo lavoro; non è in grado di leggere, pensare, guardare, tuttavia unisce perfettamente i fili fino ad allora separati in una corda perfetta" (trad. mia). Ibidem.

<sup>115</sup> L'alchimia, come il misticismo e l'interesse per le dottrine orientali, in autori come Emerson e Thoreau risente certamente della prospettiva spiritualista centrata sulla natura e sull'universale presenza dell'Essere, comune anche al Romanticismo europeo. Grazie a Emerson tale influenza passò anche all'arte americana: cfr. U. Szulakowska, *Alchemy in American Art?*, in Id., *Alchemy in Contemporary Art*, Ashgate Publishing Company, 2011, pp. 59-66.

essential gold? [...] I honor such Alchemy, and love it".<sup>116</sup> La visione del genio è unica al mondo, ma rende il mondo visibile per tutti. Tale visione, ripete Emerson ancora una volta, non è frutto di tecnica, di studio, ma discende dalla sua essenza, dalla sua apertura alla vita e alla luce, che attraverso di lui si dipana fino al centro di tutte le cose, rischiarandole. Il genio nasce per rivelare il segreto del proprio cuore, segreto che trae dall'universo e dona nuovamente all'universo. È il modo in cui lo Spirito conosce se stesso. La teoria emersoniana del genio è saldamente congiunta alla dottrina della fiducia in se stessi. Ogni uomo ha il compito di coltivare la propria visione, di credere nella poesia che l'Universo gli svela, di esprimere la magia della vita che lo possiede. A questo punto dell'analisi del testo, appare ormai piuttosto evidente che il metodo della natura per Emerson è la divina mania o ispirazione. Tale ispirazione o creatività assumono tuttavia un senso particolare alla luce dell'intreccio trascendentalista tra natura e cultura, tra imitazione e possessione. L'imitazione della natura rappresenta infatti uno stimolo metodico più che un calco pedissequo della forma nella sua manifestazione esteriore. La forma naturale è araldo della forma interiore, è schema organizzativo di un'energia che si riorganizza costantemente. L'inscindibile dinamica tra soggetto e oggetto, tra creazione e percezione non va mai dimenticata. Il simbolo dello specchio, esaminato a proposito di *Nature*, ritorna prepotentemente alla ribalta. Il metodo della natura è infatti riflesso della mente umana. Occorre imitare la natura e lasciarsi possedere dalla ricchezza strabordante della vita, ammonisce Emerson: ma ciò ha senso nella misura in cui l'uomo diventa creatore al pari della natura. La natura si rivela come paradigma di un'Arte Suprema, quella dello Spirito; tuttavia al centro del cosmo, nel senso greco di universo ordinato secondo regole, non si trova la Natura ma l'Uomo. Se il cosmo, in quanto soggetto a una precisa tecnica, è dunque Arte, l'Uomo ne è il creatore ancora inconsapevole; è come se l'Umanità rappresentasse il punto dell'Universo nel quale l'Universo stesso decide di divenire consapevole del proprio potere formativo: un Dio in divenire, come direbbe Scheler, o Meister Eckhart.<sup>117</sup> Specchiandosi e riflettendosi nella Natura, l'Uomo ritrova se stesso e riacquista la propria nobiltà originaria, quella del costruttore di mondi: "build therefore your own universe". Kantianamente, tali mondi sono regolati dalle possibilità della macchina biologica; con Uexküll, a ogni organismo corrisponde una *Umwelt*. Il disvelamento del senso e dell'essere, nel linguaggio heideggeriano, ha luogo mediante la baumgarteniana conoscenza sensibile: l'esperienza estetica della natura è inevitabilmente legata al corpo dell'uomo nella sua dimensione percettiva, emotiva e mentale, che da un lato filtra e dall'altro costruisce, effettuando l'apprezzamento di determinate forme ed energie, apprezzamento che discrimina l'esperienza estetica dal concetto generico di esperienza. Il superamento del kantismo in Emerson avviene nel momento in cui non viene posto un limite alle possibilità dell'organismo umano e alla manifestazione biologica del senso. L'uomo non è ancora nato, afferma Emerson: le potenzialità del suo essere non sono state ancora dispiegate dal suo infantile stato di coscienza. Quando l'uomo avrà superato i limiti percettivi della sua *Umwelt*, utilizzandoli come ponte verso gli infiniti mondi di bruniana memoria, allora avrà superato l'idolatria visiva dell'opacità, divenendo una *transparent eyeball* che esperisce l'intero universo. Anche Max Scheler, utilizzando in senso antikantiano l'impostazione di Uexküll, sosterrà che la peculiarità dell'uomo nel cosmo consta nella trascendenza del proprio ambiente e delle proprie possibilità di partenza. Nella linea interpretativa scheleriana, come in quella emersoniana, la

<sup>116</sup> "Tu sei un entusiasta, tra i notti arabe dalla ottusa nebbia dei giorni di Londra [...] è stupendo di te, né è folle, è saggio [...] e tu buon Alchimista, non sei tu il più ricco e migliore poiché conosci l'oro essenziale? [...] lo onoro e amo una simile Alchimia" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson*, J. Osgood and Company, Boston, 1883, vol. I, pp. 316-317.

<sup>117</sup> Meister Eckhart, *Diventare Dio*, Adelphi, Milano, 2006.

percezione può essere significativamente riassunta nell'immagine dei cerchi concentrici.<sup>118</sup> Ogni uomo in tal senso vede ciò che è, quanto corrisponde al suo stato di coscienza, che può essere espanso, come un cerchio. Le forme della natura sono archetipi della propria mente, geroglifici esteriori in cui lo spirito si condensa: ogni uomo è capace di leggere soltanto quelli che ha dentro di sé. Secondo un antico adagio alchemico, ciò che è fuori corrisponde a ciò che è dentro. In Emerson, diversamente che in Scheler, la prospettiva teorica di un'esperienza che seleziona determinati dati della realtà in base al proprio apparato psico-fisico non si pone in contrasto con l'idea kantiana della sintesi, in cui l'uomo coglie nella realtà quanto egli stesso vi ha posto col proprio disegno. La sintesi emersoniana tuttavia è accostabile più alla sintesi dell'intuizione, tipica del bergsonismo, che a quella dell'intelletto. In ogni caso è chiaro che non vi è apertura a un mondo, là fuori, separato dalla Coscienza, poiché il sellarsiano mito del dato è stato scardinato da Emerson sin dalle battute iniziali del suo manifesto filosofico. Per tale ragione le potenzialità dei corpi dell'umanità sono, al pari della percezione del mondo, in gran parte sconosciute e assolutamente non definibili, in quanto ancora da rivelarsi, e sempre capaci di rimodellarsi plasticamente. L'uomo che non percepisce, l'uomo che vive un'esperienza estetica povera non è un uomo incapace di rapportarsi alla ricchezza del proprio mondo, quanto piuttosto un uomo che ignora il suo potere creatore o, come direbbe Kant, il suo status di Legislatore della Natura. Come ha sostenuto Cusinato, riconoscere la posizione dell'uomo del cosmo non significa ricadere nell'antropocentrismo, come temette Heidegger, il quale si affrettò a sconfessare l'umanismo in cui credette di incorrere ricollegandosi al concetto di *Umwelt*.<sup>119</sup> Secondo quanto afferma Uexküll, ogni soggetto vive in un mondo nel quale esistono realtà soggettive: l'ambiente non rappresenta altro che la propria realtà soggettiva. Contestare tale principio significa disconoscere le fondamenta del proprio ambiente. Le intenzioni del barone prussiano si muovevano tuttavia, a dispetto delle ansie heideggeriane, in direzione opposta rispetto alla prospettiva antropocentrica secondo cui l'uomo è la misura di tutte le cose, nell'antico linguaggio di Protagora. In Uexküll ogni animale è misura del mondo che lo circonda.<sup>120</sup> Ma distinguere le varie realtà percettive non significa renderle incomunicabili tra loro. Emerson in tal senso è perentorio: egli non intende disprezzare gli altri mondi percettivi, e potrebbe essere definito uno specista *ante litteram*, poiché neppure gli animali a suo parere sono necessariamente limitati dalla propria *Umwelt*: ogni essere vivente, compresa la zecca di Uexkuell, è sempre soggetto in senso kantiano, in quanto co-crea il proprio mondo, e come tale partecipa di una facoltà divina, per quanto inconsapevole. Viceversa, l'uomo non va assolutamente dissociato dalla propria animalità, dagli istinti di madre Natura: questi ultimi vanno semmai guidati e incanalati, ma non repressi. Il fondamento dell'estetica della natura del trascendentalismo giace proprio nella convinzione che siano le blakeane porte della percezione a dischiudere l'Infinito. D'altra parte un'estetica della natura non preclude affatto la via tracciata dall'antropologia filosofica; in accordo con Kant, tutte le domande possono essere ricondotte alla domanda sull'uomo. Come mostrano le ricerche di G. Cusinato, curatore di molte opere scheleriane, per la fondazione dell'antropologia filosofica vanno infatti presi nella debita considerazione sia l'interpretazione della natura di Schelling, centrata sulla *Stufenfolge*, che Bergson, con la sua idea del tempo e della percezione; sia la nozione nietzschiana dell'eccedenza

<sup>118</sup> Su Scheler e Uexküll cfr. C. Brentari, *Jacob von Uexküll. Alle origini dell'antropologia filosofica*, Brescia, Morcelliana, 2012; G. Cusinato, *La Totalità incompiuta*, Milano 2008, pp. 180-181.

<sup>119</sup> Heidegger si servì della nozione di *Umwelt* in un corso del 1929, al fine di separare ontologicamente animale e uomo, atteggiamento che rigetterà a partire dalla *Lettera sull'Umanismo*. Cfr. M. Heidegger, *I concetti fondamentali della metafisica*, Il Melangolo, Genova 1999.

<sup>120</sup> Cfr. J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata, 2010.

dionisiaca che l'eros platonico.<sup>121</sup> In Scheler compaiono anche le tematiche del superamento della dimensione egoica, tradotte come primato del *Geist*: chiaro lascito del confronto con buddismo e induismo.<sup>122</sup> Buona parte di tali tematiche connota a suo modo l'estetica emersoniana che dunque non solo condivide delle fonti importanti con Scheler, ma addirittura contribuisce a crearle: si allude qui al vigore della ormai nota influenza su Nietzsche. L'esperienza estetica della natura si rivela inoltre decisiva per l'antropologia emersoniana: l'uomo scopre e conosce se stesso soltanto alla luce del riconoscimento della forza della vita nella natura. In tal senso la dimensione teleologica e l'auto-organizzazione della natura, concetti che da Kant e Schelling giungono fino a Emerson e Scheler, dischiudono una nuova dimensione di senso. In Emerson il finalismo svela un ordine superiore: lo slancio vitale, in termini bergsoniani, procede verso mete sconosciute ma decisamente ottimistiche, quale la realizzazione suprema dell'essere umano, realizzazione che non può essere separata dall'organismo umano nel suo aspetto biologico. Aspetto che ovviamente non va interpretato in maniera meccanica, al pari delle scienze tradizionali, poiché la natura ingloba in sé la libertà della vita. Libertà che, schellinghianamente, è incarnata e si rivela nella natura.<sup>123</sup> Il compimento dello Spirito è l'unione di vita e materia, di flusso e forma, di uomo e natura. Le nozze alchemiche vengono celebrate con l'unione dei due poli della manifestazione, grazie all'uomo che non compie il reato di lesa maestà svalutando se stesso: "here art thou with whom so long the universe travailed in labor; darest thou think meanly of thyself whom the stalwart Fate brought forth to unite his ragged sides, to shoot the gulf, to reconcile the irreconcilable?".<sup>124</sup> Il ruolo della dimensione estetica in Emerson non può dunque essere sottovalutato. Attraverso la visione poetica della natura sorge una nuova Umanità, consapevole del proprio lignaggio. Inoltre l'attenzione posta al momento concreto della manifestazione chiarisce ogni eventuale dubbio sull'importanza della persona in Emerson: sebbene egli non usi tale termine, così rilevante per numerose riflessioni filosofiche, la *self-reliance* e la centralità della forma umana mostrano un pensiero attento al singolo individuo.

### 3.2.7. Purezza e Unità dell'Ispirazione: genesi di Natura e Coscienza

In *The Method of Nature* Emerson ribadisce dunque il carattere teleologico della Natura. La natura ha formato l'uomo affinché questi sveli i suoi segreti e i suoi significati, ancora celati dalle altre forme. Sebbene ogni essere vivente viva nella propria *Umwelt*, i mondi non sono separati e incomunicabili: un filo sottile lega, come l'aurea collana di platonica memoria, il regno delle forme. Per tenere fede al nobile compito di cui è investita la forma umana, secondo Emerson esiste un solo metodo che può erigersi come degno contraltare del metodo della natura: "his health and

<sup>121</sup> Cfr. G. Cusinato, *Guida alla lettura* in M. Scheler, *La posizione dell'uomo nel cosmo*, FrancoAngeli, Milano, 2004<sup>4</sup>, pp. 81. Sul ruolo seminale della natura schellinghiana per l'antropologia filosofica cfr. G. Cusinato, *Schelling precursore dell'antropologia filosofica*, in "Etica e Politica", vol. XII, n. 2, 2010, pp. 61-81.

<sup>122</sup> Scheler fu sicuramente uno degli intellettuali europei del primo Novecento che manifestò una notevole sensibilità al confronto col pensiero orientale. G. Cusinato fa notare che Scheler per definire la riduzione fenomenologica e l'atto dell'ideazione ricorre a Buddha anziché a Husserl; sottolinea l'importanza dell'idea di *Ausgleich*, confronto o armonizzazione tra Occidente e Oriente, e l'utilizzo del mito di Krishna. Cfr. G. Cusinato, *Guida alla lettura* in M. Scheler, *La posizione dell'uomo nel cosmo*, cit.; G. Cusinato, *Saggio Introduttivo: Rettificazione e Bildung*, in M. Scheler, *Formare l'uomo*, FrancoAngeli, Milano, 2009, pp. 7-18.

<sup>123</sup> La filosofia della natura di Schelling è stata rivista da Hans Jonas nell'opera *Organismo e Libertà*: il filosofo ha cercato di riunire mentale e materiale, psicologia e biologia all'insegna di una riflessione sulla teleologia della natura. Cfr. H. Jonas, *Organismo e Libertà. Verso una biologia filosofica*, Einaudi, Torino, 1999.

<sup>124</sup> "Qui ci sei tu e con te l'universo si è a lungo affaticato; oseresti pensare cose così meschine di te, dopo che l'Invincibile Fato ti ha fatto venire alla luce per ricomporre lo strappo tra i suoi lati, portare a termine un compito difficilissimo, riconciliare l'inconciliabile?". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 124 (trad. it.: p. 51).

erectness consist in the fidelity with which he transmits influences from the vast and universal to the point on which his genius can act".<sup>125</sup> Fedeltà all'ispirazione, fedeltà di trasmissione. Il genio non può accostarsi alla vita senza una simile purezza d'intenti: "it is sublime to receive, sublime to love, but this lust of imparting as from us, this desire to be loved, the wish to be recognized as individuals is finite, comes of a lower strain".<sup>126</sup> Tradurre nel proprio linguaggio con la massima fedeltà possibile quanto ricevuto significa divenire un puro canale: "his health and greatness consist in his being the channel through which heaven flows to earth, in short, in the fullness in which an ecstatic state takes places in him [...] we might be vessels filled with the divine overflowings".<sup>127</sup> Il termine *vessels* esemplifica la teoria del metodo come ispirazione e si colloca sul solco di una insigne tradizione letteraria. In Dante il *vas electionis* degli *Atti degli Apostoli*, ovvero San Paolo, è il "il gran vascello dello Spirito Santo".<sup>128</sup> San Paolo è l'unico uomo dell'era cristiana a essere ritornato dal regno dei morti; un privilegio del genere era stato accordato solo a Enea. Secondo il racconto neotestamentario, il *vas electionis* è tale in quanto capace di accogliere lo spirito cristico e diffondere la buona novella tra le genti: "vas electionis est mihi iste, ut portet nomen meum coram gentibus".<sup>129</sup> Maria, genitrice del Figlio di Dio, ha invece ricevuto, oltre a quello di *Vas electionis*, l'attributo di *Vas Insigne Devotionis*, *Vas Honorabile* e *Vas Spirituale*; ella infatti accoglie e riceve non solo la Grazia di Dio, ma Dio stesso.<sup>130</sup> Come segnalano le occorrenze dantesche del termine *vas*, questo viene spesso utilizzato come sinonimo di vascello, evidente paretimologia. *Vas* e vascello figurano come il simbolo dell'apertura all'accoglienza, tipica virtù della dimensione femminile, al punto da essere utilizzata anche per indicare l'utero come matrice ricettiva. Il termine vaso nel *Paradiso* allude invece in modo specifico all'ispirazione poetica:

O buono Apollo, a l'ultimo lavoro  
Fammi del tuo valor sì fatto vaso,  
come dimandi a dar l'amato alloro.  
[...]  
Entra nel petto mio, e spira tue  
Sì come quando Marsia traesti  
De la vagina de le membra sue.<sup>131</sup>

Dante chiede di divenire vaso di Apollo, offrendosi alla possessione divina. L'accento a Marsia, che osò sfidare il dio a singolar tenzone artistica, condannandosi alla sconfitta, segnala il carattere divino ed eccezionale della mania poetica: la tecnica può ben poco rispetto al soffio dell'entusiasmo che ricolma il "vas". L'attenzione di Emerson per Dante pare dunque motivata da profonde consonanze, da singolari "affinità elettive", come evidenzia la tematica dell'ispirazione. Ai *vessels* Harold Bloom ha dedicato notevoli energie, come testimonia la raccolta di alcune conferenze tenute all'Università di Irvine: *The Breaking of the Vessels*. Anche in questo caso *vessels* è sinonimo di vaso. In italiano il titolo enfatizza, rispetto all'originale, il risultato più che l'azione in sé: *I vasi infranti*. Collegandosi al cabalismo teosofico di Isaac Luria, Bloom paragona la

<sup>125</sup> "La sua salute e la sua rettitudine risiedono nella fedeltà con cui trasmette influenze dall'immenso e dall'universale al punto in cui il suo genio può agire". Ibidem.

<sup>126</sup> "È sublime ricevere, sublime amare, ma questa brama di comunicare come se fossimo noi l'origine, questo desiderio di essere amati e riconosciuti come individui è qualcosa di finito e nasce da un tono più basso" (trad. mia). Ivi, p. 125.

<sup>127</sup> "Salute e grandezza risiedono nella sua capacità di essere il canale attraverso cui il cielo scorre verso la terra, cioè, in breve, nella pienezza con cui uno stato estatico prende posto in lui [...] potremmo essere navi straripanti di spirito divino". Ibidem (trad. it.: p. 55).

<sup>128</sup> Dante, *Inferno*, Canto XXI, 127-128.

<sup>129</sup> *Atti degli Apostoli*, 9, 15.

<sup>130</sup> J. H. Newman, *Meditazioni e preghiere*, Jacabook, Milano, 2002, pp. 158-160.

<sup>131</sup> Dante, *Paradiso*, Canto I, 13-14, 19-21.



creazione poetica alla creazione divina del mondo. Secondo Luria, quando dall'*Ein Sof*, la primigenia divinità infinita o vuoto iniziale, sorse il desiderio di creare qualcosa dando forma alla sua immensa vastità, ebbe luogo un atto di contrazione: il divino Nulla delle origini si ritirò in se stesso per lasciare spazio a qualcos'altro.<sup>132</sup> Dio si nasconde per creare: nel vuoto del vuoto, nello spazio che ne deriva, sorge la luce infinita, la quale si dirama in cerchi concentrici, da cui nasce il primo uomo, l'*Adam Kadmon*, l'uomo cosmico o primordiale. Ma le *sephirot*, i vasi circolari che dovevano contenere l'atto creativo, non riescono a trattenere la luce primigenia della creazione, e rompendosi originano una vera e propria catastrofe cosmica che è alla base del dualismo tra opposti che costituisce la manifestazione: maschile e femminile, Dio e uomo ecc. La rottura dei vasi, portatrice di caos, è anche foriera di una nuova nascita, poiché dai frammenti di luce intrappolata nei vasi rotti può essere rigenerato un nuovo mondo. I singoli uomini sono come schegge dell'uomo primordiale andato in frantumi: è questo il significato più profondo della diaspora. Recuperando le scintille di luce dei vasi, al pari della mitologia orfica, l'uomo può recuperare lo status originario, l'integrità estetica, etica ed esistenziale di matrice divina. Il compito dell'uomo è quello di redimere il caos, ponendosi come canale della luce incagliata nel disordine del mondo. In tal modo egli diviene creatore di una nuova realtà, all'insegna di una rinnovata armonia. In questa prospettiva il *Wrestling Waldo*, come Bloom chiama Emerson, è il profeta della redenzione affidata all'uomo dopo la rottura dei vasi. La *self-reliance*, lo sguardo puro di un uomo che, novello Adamo, coglie la bellezza del mondo, i frammenti di luce dell'ordinario: sono tutti motivi cabalistici del pensiero emersoniano. Il vaso è simbolo della ricettività; dai cocci della rottura può sorgere un nuovo universo.

L'anima come nave o vascello, che affronta il mare aperto o la tempesta, è un *leitmotiv* della riflessione filosofica e della spiritualità sin dall'antichità, e s'intreccia strettamente alla poesia intesa come dono dell'ispirazione.<sup>133</sup> Nel *Prometeo liberato* Percy B. Shelley scrive: "my soul is an enchanted boat".<sup>134</sup> Thomas Cole, fondatore della Hudson River School, che traspone pittoricamente la visione trascendentalista della natura, ha raffigurato tale tematica in una celebre serie di quattro dipinti, *The Voyage of Life*: la barca raffigura l'anima che affronta il fiume della vita, simbolo del viaggio sulla terra dell'anima incarnata, di cui l'artista ha colto le fasi

---

<sup>132</sup> Singolare il nesso tra Tutto e Nulla: il rapporto tra metafisica e nichilismo nella filosofia del Novecento ha avuto un ruolo di primaria importanza, da Nietzsche in poi. Le varie interpretazioni di tale rapporto sono tutt'altro che chiare e definitive. Gilles Deleuze ad esempio distingue tra fasi del nichilismo: negativo o ebraico-cristiano; reattivo o della coscienza europea; passivo o buddistico. L'assimilazione di Nietzsche ad Heidegger è assolutamente non pacifica; poiché il nichilismo del superuomo tende alla distruzione degli idoli col fine della trasmutazione dei valori, additando una peculiare dimensione metafisica ulteriore; viceversa in Heidegger il nichilismo intende esplicitamente abolire i residui metafisici di Nietzsche, e in tal senso l'interpretazione heideggeriana della filosofia del martello pare colpire nel segno; tuttavia l'abolizione della dimensione metafisica in Heidegger conduce ad un nulla ben diverso dal pieno della volontà nietzschiana. In molte visioni tradizionali, come il cabalismo o il buddismo, nichilismo e metafisica si congiungono misticamente al loro apice: poiché non si accede al Tutto senza aver fatto il vuoto, che si declina così come dimensione suprema, identità di vuoto e pieno, più che mera assenza. Secondo recenti ricerche anche il concetto cristiano di Kenosi si riallaccia all'idea del vuoto spirituale. Su metafisica e nichilismo nel pensiero europeo del Novecento cfr. C. Gentili-W. Stegmaier-A. Venturelli (a cura di), *Metafisica e Nichilismo. Löwith e Heidegger interpreti di Nietzsche*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2006; cfr. inoltre G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, cit., pp. 175-224; M. Heidegger, *Metafisica e nichilismo*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 2006; D. W. Mitchell, *Kenosi e nulla assoluto. Dinamica della vita spirituale nel buddismo e nel cristianesimo*, Città Nuova Editrice, Roma, 1993. Alcuni studiosi giapponesi e americani, hanno delineato le similarità tra il concetto zen di vuoto e l'emersoniano "God within": D. T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Princeton University Press, New York, 1959, pp. 343-344; L. Buell, *Emerson*, cit., pp. 96-97; Y. Takanashi, *Emerson and Zhu Xi: The Role of The Scholar in Pursuing Peace*, in "The Japanese Journal of American Studies", n. 20, 2009, pp. 113-116.

<sup>133</sup> Cfr. S. Lo Bue, *La storia della poesia*, Franco Angeli, Milano, 2002, vol. 3, p. 63.

<sup>134</sup> "La mia anima è una nave incantata" (trad. mia). P. B. Shelley, *Prometheus Unbound*, London, 1820, p. 94.

fondamentali. L'anima attraversa le stagioni della vita, dalla nascita alla morte, in un percorso nella *wilderness* dei paesaggi e della natura americana.

Immagine 1. Thomas Cole, *The Voyage of Life*, 1839-40, Museum of Art, Munson-Williams-Proctor Arts Institute.



L'uomo si riconosce come parte di un tutto, come "vaso", ovvero contenitore di un principio più grande, di un'unità superiore; e come singolo compie un viaggio che lo conduce infine alla consapevolezza del suo posto nel cosmo.<sup>135</sup> Di conseguenza per Emerson l'ego umano che desidera essere riconosciuto nella sua mera individualità è il frutto di una corrente più bassa, "a lower strain" e non della vita che fluisce dalla sorgente primeva. La Natura infatti non chiede onorificenze per il suo lavoro; i suoi elementi non reclamano attenzioni per l'eccezionalità della

<sup>135</sup> Nelle filosofie in cui la Terra nella sua totalità è considerata come un organismo, tradizione inaugurata dal *Timeo* di Platone, viene talvolta utilizzata l'immagine del vascello in riferimento all'intero Pianeta, nave che attraversa Spazio e Tempo. La Terra possiede una grande anima: essa rappresenta la dimensione macrocosmica dell'esistenza umana. A simili interpretazioni si presta l'ipotesi Gaia di J. Lovelock e L. Margulis. La prospettiva della Terra come grande nave acquisisce maggiore perspicuità alla luce della dottrina dell'*Oversoul*, che verrà presa brevemente in esame per chiarire il significato dell'Impersonale emersoniano, ma anche in connessione con l'emersoniana vista dell'Unità, capace di cogliere le parti nella totalità, come in un volo d'aquila. L'idea della nave-Terra è inoltre incentivata dalle attuali conoscenze astronomiche e dalla riproduzione fotografica del pianeta che le esplorazioni spaziali hanno consentito. Pare dunque piuttosto fondato attribuire alla sensibilità emersoniana e agli sviluppi scientifici il merito di aver contribuito alla grandissima fortuna negli Stati Uniti del lemma *Spaceship Earth*. Esso ha avuto ampia risonanza all'interno della riflessione su uno sviluppo economico sostenibile che si prenda cura delle risorse e del benessere di tutto il pianeta. La saggistica e la produzione letteraria incentrate sul tema della *Spaceship Earth* sono vastissime; a titolo esemplificativo cfr. il lavoro di un celebre architetto americano, nonché fine teorico, R. Buckminster Fuller: *Operating Manual for Spaceship Earth*, Lars Müller Publishers, 2008. L'idea della Terra come *Timeship*, che ha le sue radici nell'*Atharva Veda*, è invece meno diffusa; cfr. J. Argüelles, *Dreamspell: The Journey of Timeship Earth 2013*, Chelsea Pacific, 1990.

loro canalizzazione del flusso; allo stesso modo l'uomo deve riconoscere che il suo genio, per quanto grande, non è che la parte di un intero in cui innumerevoli altri geni cooperano per fini superiori al proprio raggio d'azione: "a man's wisdom is to know that all ends are momentary, that the best end must be superseded by a better".<sup>136</sup> L'uomo può soltanto lasciarsi guidare dallo spirito vitale, "unseen pilot". Anche qui, come in *Nature*, lo Spirito non viene visto faccia a faccia: "none ever caught a glimpse of its form".<sup>137</sup> Lo Spirito è una voce, è "ravishing music", musica incantevole, sempre più ricca e saggia per colui che si abbandona ai suoi fiotti: preso dalla mania estatica, il poeta "becomes careless of his food and his house, he is the fool of ideas, and leads a heavenly life".<sup>138</sup> I tratti dell'uomo posseduto dalla vita assomigliano incredibilmente alle descrizioni del *Fedro*. L'uomo che invece sofferma troppo a lungo il suo occhio sul risultato più che sul flusso, sulla forma invece che sulla vita, sente sbiadire pian piano il suono di quella voce. La pienezza e la fedeltà nella ricezione e nella trasmissione dell'ispirazione, definiti anche come pietà e venerazione, sono dunque fondamentali. Accanto ad essa Emerson riconosce però l'importanza dell'occasione, del longiniano *kairós*:<sup>139</sup> la circostanza che genera un'opera d'arte, un discorso, o anche soltanto un verso è fondamentale; del poeta, dell'oratore "we envied his circumstance than his talent".<sup>140</sup> Ogni uomo avverte infatti che dentro di sé sonnecchia un genio altrettanto grande. Il "divine method" della vita riguarda ogni aspetto e funzione dell'umanità. Lo stato estatico del metodo della natura preferisce l'intero e non le parti, la causa e non i fini, la tendenza e non l'atto; il genio e non il talento, la speranza e non il possesso, l'anticipazione di tutte le cose da parte dell'intelletto e non la storia in se stessa, l'arte e non le opere d'arte, la poesia e non l'esperimento, la virtù e non il dovere. Non c'è compito che l'uomo possa assolvere correttamente senza utilizzare il metodo della natura; poiché, afferma Emerson, tutto è futile se distaccato dalle sue relazioni universali. Il metodo della natura appare duplicemente connotato: da una parte l'ispirazione del flusso, dall'altra la sua visione unitaria. Chiaramente si tratta di due aspetti inseparabili. La riflessione sul fine del metodo ha sancito l'impossibilità dell'ipostatizzazione della natura emersoniana, poiché il suo essere è costantemente ricreato dai "divine overflowings". Per quanto centrale, la natura va dunque inserita a sua volta in un'unità superiore, in un cerchio ancora più ampio. Emerson propone infatti al lettore di soffermarsi, alla luce delle disquisizioni inerenti il metodo, sui fini della natura. Richiamando velocemente i cerchi degli scopi della natura già descritti in *Nature*, il saggio di Concord giunge alla medesima conclusione della sua opera fondamentale: la Natura ha senso soltanto se viene superata, o trascesa. Quando alla materia viene concesso più potere del dovuto, scrive Emerson, essa tenderà a prevalere sul momento più sottile dello spirito. Persino le stelle del cielo, che in Emerson simboleggiano le idee della mente, separate dalla loro controparte spirituale si rivelano mostruose e rapaci, simile al basilisco del Medioevo, capaci di distruggere attraverso lo sguardo. L'occhio e la sua visione possono dunque essere deviati, se male utilizzati. In questo passaggio Emerson ribadisce che il mondo della Natura nella sua concretezza non va mai separato dallo spirito. L'attenzione per il suo aspetto sensibile e per la sua materialità non deve indurre nell'errore opposto a quello del mentalismo, ovvero nel materialismo. La materia senza lo spirito capovolge infatti la logica dell'occhio descritta in

<sup>136</sup> "La saggezza di un uomo sta nel riconoscere che tutti i fini sono effimeri e che il fine migliore dovrà essere rimpiazzato da un altro ancora migliore". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 124 (trad. it.: p. 53).

<sup>137</sup> "Nessuno è mai riuscito a coglierne nemmeno di sfuggita la forma". Ibidem.

<sup>138</sup> "Non si cura di cibo e casa, è folle di idee, e conduce una vita celeste" (trad. mia). Ibidem.

<sup>139</sup> *Kairós* è il tempo qualitativo, il momento dell'adesso e dell'azione, l'istante significativo che irrompe come un fulmine nel *kronos*, la dimensione lineare e ordinaria del tempo, il cui archetipo, magnificamente raffigurato da Francisco Goya, veicola la dimensione della mancanza: il dio Crono divora i suoi figli, vampirizzando la sua stessa famiglia nell'ansia incontrollabile di dominare gli eventi.

<sup>140</sup> "Si individuava più la circostanza che il suo talento" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 125.

precedenza; sovvertendo la dinamica dell'occhio di platonica memoria, gli elementi della natura considerati in maniera distaccata dal principio sottile incantano la coscienza. La metafora del basilisco è altamente esplicativa. Come il re dei serpenti, la natura fissa il suo sguardo sull'osservatore e lo incenerisce, colpendolo mortalmente con il suo occhio: "these beautiful basilisks set their brute, glorious eyes on the eye of every child, and, if they can, cause their nature to pass through his wondering eyes into him, and so all things are mixed".<sup>141</sup> Il gioco di sguardi, ribaltato rispetto alla visione redentrica della *eyeball*, provoca la retrocessione della coscienza nel regno in cui tutte le cose sono "mixed". Dal cosmo al caos, dunque. La Natura, come insegna l'epigrafe plotiniana a *Nature*, non possiede il principio regolatore che l'ha ordinata, e rischia di trascinare nella propria inconsapevolezza l'osservatore incauto, affascinato dalla meravigliosa bellezza del regno naturale. Tale sortilegio è pericoloso; lo sguardo privo di discernimento, che confida nel mero naturalismo, rischia di smarrirsi nel labirinto delle percezioni, nel *daedala rerum* di lucreziana memoria.<sup>142</sup> Il filo di Arianna è, come sempre, l'intelletto, definito "a supernatural eye". Soltanto lo sguardo non idolatrico, capace di attraversare lo specchio della Natura, che non si attarda sulle conturbanti immagini da essa riflesse, può sottrarsi all'invitante "cup of enchantments". Non a caso negli antichi bestiari nemico acerrimo del basilisco è il gallo, simbolo solare e animale sacro ad Apollo, capace di ucciderlo col suo canto. Il gallo ridesta lo spirito dell'uomo, sottraendo lo sguardo al fascino oscuro della materia conchiusa in se stessa.<sup>143</sup> Non è una condanna della natura, ma la collocazione nel cerchio più ampio dello spirito; è un avvertimento all'osservatore. Guardando alla causa anziché all'effetto, l'uomo si sottrae alle perigliose conseguenze della visione materiale della natura, e non soltanto si pone al sicuro dalla caduta nel magma delle sensazioni indistinte, ma raggiunge una posizione di preminenza rispetto alla natura stessa. L'uomo deve, attraverso la natura, riscattarsi dalla natura stessa. Adolf Portmann, teorico della forma biologica come simbolo di una realtà ultra-fisica, realtà che ci avvolge in ogni momento, per quanto invisibile e nascosta, ebbe modo di sottolineare la differenza tra l'uomo e la natura, avvertendo che "non ci è possibile tentare di spiegare le peculiarità spirituali dell'uomo facendole derivare da questa o quella attività animale, per quanto grande possa essere, a prima vista, l'analogia con queste ultime".<sup>144</sup> Per le medesime ragioni, Emerson insiste sulla causa più che sui fini, sulla tendenza più che sugli oggetti del metodo della natura. La causa è l'intelletto, cui l'anima umana, a differenza della natura, sempre appartiene in maniera essenziale: come ha detto Platone, l'anima è congenere alle Idee. L'accento posto sull'intelligenza delinea i contorni del misticismo emersoniano: non si tratta di una notte in cui tutte le vacche sono nere, ma di una conoscenza distinta della dimensione sensibile. Tale conoscenza non è identificabile con la conoscenza scientifica, epistemologicamente fondata sulla distinzione logica tra soggetto e oggetto. Per Emerson in realtà tutta la conoscenza ha lo statuto della conoscenza sensibile, in cui la differenza tra soggetto e oggetto viene abolita dalla consapevolezza dell'unità nell'intuizione. La conoscenza è per Emerson assimilazione, neoplatonica *theosis*, unità dei due poli che tuttavia non sconfina mai nell'accezione deteriorata del misticismo, poiché la coscienza resta vigile in ogni momento. La distanza epistemologica tra la *eyeball* che tutto vede, consapevole

<sup>141</sup> "Questi splendidi basilischi mettono i loro selvaggi e splendidi occhi sull'occhio di ogni bambino, e se possibile, inducono la loro natura ad attraversare quegli occhi meravigliati fino a giungere a lui: così tutto si mischia". Ivi, p. 126 (trad. it.: pp. 59-61).

<sup>142</sup> Secondo Piero Giordanetti, Kant ha assimilato la lezione lucreziana sulla Natura, cui nella terza Critica si riferisce come al *System der Kasualität*. Cfr. P. Giordanetti, *La bellezza dei cristalli tra Kant e Nietzsche*, [http://users.unimi.it/~it\\_kant/it\\_cristalli.htm](http://users.unimi.it/~it_kant/it_cristalli.htm), 03 febbraio 2014.

<sup>143</sup> "Emergi, pensiero abissale, dalla mia profondità! Io sono il tuo gallo e la tua aurora, verme addormentato: alzati, alzati! Il mio canto del gallo deve pur svegliarti!". F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 263.

<sup>144</sup> A. Portmann, *L'arte nella vita dell'uomo*, in J. Cassou-E. Ansermet et al., *Dibattito sull'arte contemporanea*, Edizioni di Comunità, Milano, 1954, p. 135.

dei differenti attributi di ogni singolo ente ricompreso nel suo cerchio, e il cieco asservimento alle sensazioni non potrebbe essere demarcata più nettamente. Dal principio dell'identità tra conoscente e conosciuto discendono importanti conseguenze: poiché "all knowledge is assimilation to the object of knowledge" di conseguenza "as the power or the genius of nature is ecstatic, so must its science or the description of it be".<sup>145</sup> Chi vuol conoscere la natura dovrà divenire poeta di una particolare schiatta, la cui descrizione evoca lo *lone* platonico: "the poet must be a rhapsodist, his inspiration a sort of bright casualty, his will in it only the surrender of will to the Universal Power, which will not seen face by face but must receive and sympathetically known".<sup>146</sup> La conoscenza è simpatia, ovvero un sentire-con, femminile ricezione del potere universale. Come per i fedeli d'amore, lo svelamento della dimensione cosmica è il frutto maturo della ricerca erotica, dello slancio amoroso per la verità più che dell'esercizio asettico degli organi mentali. L'impeto dell'ardore passionale verso l'oggetto ricercato spinge infine alla consonanza con esso. Uno studioso americano, Len Gougeon, ha imperniato la propria ricerca sulla dimensione erotica in Emerson, sostenendo che il saggio di Concord, e il suo pupillo Whitman, incentrano il proprio percorso spirituale su una rivalutazione del corpo e dei sensi. La centralità dei sensi va inserita nel percorso "psicomitico" dell'eroe, come lo definisce Gougeon, interpretando l'emersonismo con i paradigmi di autori che in vario modo subirono la sua influenza: da Carl Jung a Erich Neumann, da Joseph Campbell a Norman O. Brown, passando per Mircea Eliade. Gougeon sembra cogliere quel cambiamento nella biografia e negli scritti di Emerson che la letteratura ha tentato di spiegare nei modi più disparati. Ponendo la morte della prima moglie Ellen come evento decisivo nella vita del filosofo, Gougeon mostra che il passaggio di Emerson a una nuova modalità di pensiero ha avuto inizio sin dai suoi primi scritti, come si è visto parlando di *Nature*. La crisi precede, e non segue, il manifesto del trascendentalismo. Tale crisi interiore avrebbe come effetto il passaggio da una mentalità maschile, logica e dominante a un pensiero più femminile, accogliente e immaginativo. Emerson abbandona il suo ego maschile a favore di una ritrovata femminilità, quella della *Over-Soul*.<sup>147</sup> L'accesso alla dimensione erotica è il fattore trainante della ricerca emersoniana, animata da un robusto fuoco interiore, che elevando lo spirito al contempo si riappropria della forza della vita, in accordo con la lezione zoroastriana: il fuoco vivifica la terra, i sensi, in una prospettiva più ampia, di portata cosmica.<sup>148</sup> La ricerca di Gougeon chiarisce dunque i passaggi delineati in *The Method of Nature*. In una prima fase il metodo pare infatti essere connotato da un'energia maschile, che opera attivamente, ricercando il suo oggetto con veemenza; ma tale fase deve lasciare il passo al momento femminile dell'apertura, poiché come acqua la conoscenza scivola se si cerca di afferrarla, mentre fluisce se accolta senza forzature: "al

<sup>145</sup> "Come il potere o il genio della natura è estatico, così deve esserlo la sua scienza o la descrizione di essa". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 126 (trad. it.: p. 61).

<sup>146</sup> "Il poeta deve essere un rapsodo: la sua ispirazione una sorta di luminoso incidente; la sua volontà solo la resa della volontà al Potere Universale, che non verrà visto faccia a faccia, ma che deve essere ricevuto e conosciuto compassionevolmente" (trad. mia). Ibidem.

<sup>147</sup> Cfr. L. Gougeon, *Emerson & Eros: The Making of a Cultural Hero*, Suny Press, 2011; Idem, *Emerson, Whitman and Eros*, in "Walt Whitman Quarterly Review", n. 23, 2006, pp. 126-146. Nell'interpretazione di Gougeon sicuramente è fondamentale l'approccio psicoanalitico di E. Neumann, che distingue maschile-luce-razionalità dal femminile-oscurità-irrazionale. Tale distinzione a ben vedere non è esattamente applicabile a Emerson, a meno di non interpretare l'irrazionale nei termini neoplatonici di Ultra-razionale, più che di incoscio pre-razionale. Si tratta insomma, del femminile che segue al percorso dell'eroe, simbolo della coscienza padrona di se stessa e dei propri contenuti, e non della massa indistinta che precede la formazione della personalità. Cfr. E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, Astrolabio, Roma, 1978.

<sup>148</sup> L'idea del fuoco della mente appartiene in realtà a plurime tradizioni spirituali, d'Oriente e d'Occidente: dal canone pali del buddismo alle *Upaniṣad*, in cui il fuoco che risplende è simbolo della liberazione della mente; dal fuoco dei filosofi di Giovanni Pontano all'erotica fiamma del platonismo di ogni tempo; dall'alchimia e dalla cabala del Medioevo alla psicanalisi del fuoco di Gaston Bachelard, immagine dell'intuizione dell'Istante.

cor gentile rempaira sempre amore”, cantava Guido Guinizzelli. Significativamente nel *Simposio* Socrate viene iniziato ai misteri supremi della bellezza dalla sacerdotessa Diotima. L’unione erotica di maschile e femminile conduce infine alle nozze spirituali e alla procreazione: la visione, e in seguito la creazione, è lo splendido frutto dell’unione. Nel saggio su Swedenborg, Emerson scriverà: “in the brain are male and female faculties; here is marriage, here is fruit”.<sup>149</sup> Emerson sembra possedere già, in maniera poetica, la conoscenza odierna sulla conformazione e gli attributi dei due emisferi del nostro cervello. Il nostro autore suggella la sua scienza d’amore appellandosi all’antica autorità di Zoroastro, cui attribuisce il seguente oracolo: non è assennato tentare di comprendere l’Intellegibile con la forza, ma “if you incline your mind, you will apprehend it: not too earnestly, but bringing a pure and inquiring eye”.<sup>150</sup> L’inclinazione e non la veemenza; la levità e non la pesantezza, la gioia di un occhio puro e non l’estrema serietà: sono tali i segreti della scienza estatica, dell’amorosa poesia della natura. Emerson si ricollega ancora una volta alla ricerca alchemica: l’*alchimia inferior* trasmuta, operando in maniera attiva per trasformare i metalli vili in oro; l’*alchimia superior* è la via della gioia, che si appella direttamente ai principi superiori e li evoca nella propria dimensione. La conoscenza conseguita dalla gioiosa scienza dell’amore di Emerson non è paragonabile alla conoscenza di un comune oggetto particolare, poiché, secondo le profezie di Zoroastro, la conoscenza suprema ha luogo mediante una facoltà particolare, “the flower of mind”. Tale conoscenza è l’apice della visione emersoniana, che non è raggiungibile da chi si lascia folgorare dal basilisco della mera sensualità. Il fiore della mente, cui si accenna nell’oracolo zoroastriano, rappresenta un ennesimo rimando alla tradizione mistica, rimando che ha sempre infiammato gli animi nel dibattito della letteratura sull’argomento. Il fiore della mente ricorda infatti molto da vicina il fondo dell’anima o apice della mente di cui parla la mistica renana (Eckhart, Taulero, Suso), non a caso definita speculativa a causa dell’accento posto sull’utilizzo dell’intelletto e della filosofia.<sup>151</sup> Al pari dei mistici speculativi, Emerson respinge la mera unificazione affettiva e mantiene sempre desta la dimensione della coscienza intellettuale. Laddove la dimensione emotiva perpetua il dualismo e la confusione conoscitiva, una mente vigile giunge invece alla percezione dell’unità. Il riferimento al fiore della mente suggerisce il confronto con un testo notevole, il fiore d’oro della tradizione esoterica del taoismo, reso celebre dalla traduzione di Richard Wilhelm e Carl G. Jung.<sup>152</sup> Trattato di alchimia dell’antica Cina, il mistero del fiore d’oro allude allo sbocciare della luce della mente, del compimento della comprensione; indica la trascendenza e l’attingimento della dimensione originaria. L’oro, in Oriente come in Occidente, è simbolo delle facoltà superiori; il fiore allude al rivelarsi della luce della coscienza finalmente desta. Buddha e Zoroastro sono stati d’altra parte accomunati da Filippini Ronconi come i due più grandi maestri dell’umanità: il primo perché spiega come liberarsi dalle pastoie della mente, il secondo perché insegna ad amare la terra, come già sottolineava Nietzsche. Il fiore della mente è il terzo occhio, quello dello spirito: esso non annulla ma integra l’occhio fisico con quello della mente.<sup>153</sup> L’esperienza estetica consiste dunque

<sup>149</sup> “Nel cervello vi sono facoltà maschili e femminili: qui vi è il matrimonio e il frutto”. R. W. Emerson, *Swedenborg or the Mystic*, in *Representative Men*, cit. p. 669.

<sup>150</sup> “Se pieghi la tua mente, lo coglierai: non seriamente, ma portando un occhio puro e investigante” (trad. mia) R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 126.

<sup>151</sup> Cfr. M. Vannini, *I mistici renani. Eckhart, Taulero, Suso*, Jacabook, Milano, 2013.

<sup>152</sup> Lu-Tzu, *Il mistero del fiore d’oro*, Ed. Mediterranee, Roma, 1971.

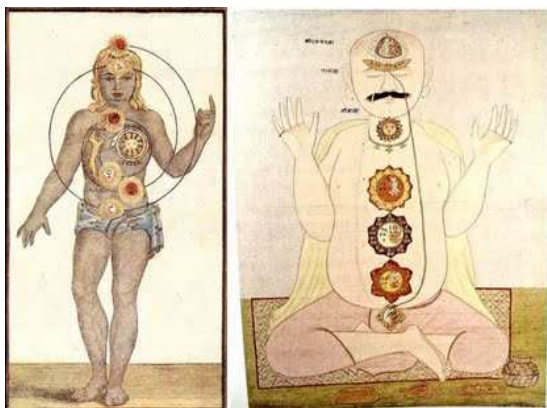
<sup>153</sup> Nelle culture orientali, il terzo occhio è collegato al sesto *chakra*, una delle sette principali “ruote”, o cerchi, di energia sottile, energia che costituisce il corpo umano: come ha asserito Einstein nel Novecento, la massa non è altro che energia condensata. Il sesto *chakra*, collocato tra i due occhi fisici, corrisponde all’occhio interiore o spirituale, e simboleggia l’intuizione, la visione. Le donne induiste hanno l’abitudine di raffigurarlo con una goccia rossa sulla fronte. Il nome di tale *chakra* in sanscrito è *ajna*; esso è raffigurato come un fiore di loto bianco dai due petali: quasi a simboleggiare l’unione dei due opposti nella percezione spirituale che ha trasceso la logica epistemologica. È

in una compresenza delle tre dimensioni: sensibile, mentale e spirituale. Laddove uno dei tre livelli dell'esperienza venga abolito allora scompare la vera e propria esperienza estetica, il circolo tra i vari regni dell'umano. Non si tratta di una sommatoria dei suddetti piani, ma di un'esperienza unica che integra i vari elementi, nell'oggetto ma anche nel soggetto. Così come il paesaggio viene unificato dallo sguardo, allo stesso modo nel soggetto vengono accordati i diversi apparati a disposizione dell'uomo. Tale corrispondenza non è casuale o indifferente bensì necessaria e discende dall'intima unità tra soggetto e oggetto: il minimo mutamento nella focalizzazione esterna o interna esige una calibratura del corrispettivo interno o esterno. La peculiare significazione del fiore della mente in Emerson s'inscrive così nel solco di una millenaria tradizione filosofica e poetica, che include stilnovismo e sufismo, poesia trobadorica e neoplatonismo, induismo e buddismo. Il fiore evoca ancora una volta la dimensione femminile della ricettività: non è un caso che l'Oriente abbia utilizzato il fiore di loto per indicare l'apertura della coscienza, mentre l'Occidente ha trovato nella rosa il simbolo della visione suprema.

L'estasi definisce così il significato della natura: "nature represents the best meaning of the wisest man".<sup>154</sup> I significati più alti che la mente può immaginare sono quelli che la natura racchiude; le interpretazioni parziali o più vili della natura sono false, poiché rappresentano la proiezione di uomini con una coscienza meno sviluppata. La Natura è sempre il riflesso delle menti migliori, sebbene ogni uomo possa scorgere in essa diversi significati. Se per Eraclito è impossibile bagnarsi due volte nello stesso fiume, per Emerson è invece impossibile vedere per due volte lo stesso oggetto. Non soltanto uomini diversi vedono oggetti diversi nel medesimo referente, a causa della loro differente vibrazione mentale; perfino lo stesso uomo non può mai cogliere il medesimo riflesso perché "with his own enlargement the object acquires new aspects".<sup>155</sup> L'estasi va oltre l'affermazione e la negazione. Essendo scienza d'amore, essa non può che qualificarsi come *alchimia superior*, evocazione di gioia: aliena da separazioni analitiche o negazione, trascende affermazioni limitanti e concetti, che per loro natura restringono il campo: com'è noto

---

interessante notare che nel 1696 Johann Georg Gichtel, allievo di Jacob Böhme, redasse un trattato che mostrava la conformazione dell'uomo nella prospettiva alchemico-teosofica del maestro. Il trattato delinea un'antropologia simile a quella induista, con precisi centri di energia, definiti *kraftcentre*, tra cui il famigerato terzo occhio. Le tavole allegate allo scritto mostrano nel corpo umano dei centri di energia alquanto simili ai chakra. Ciò lascia supporre che la tradizione occidentale non abbia affatto da invidiare all'Oriente le sue conoscenze. Inoltre per Gichtel il mondo è specchio della Deità, evento "spirale" di rivelazione teofanica. Per gli interessi della ricerca, è dunque evidente che certe intuizioni vennero sollecitate a Emerson da fonti di eterogenea provenienza geografica e temporale. Cfr. J. G. Gichtel, *Teosophia Practica. Breve Introduzione e Istruzione sui Tre Principi e i Tre Mondi dell'Uomo*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1982. Di seguito il raffronto tra un'immagine di Gichtel e una della tradizione indiana esemplifica quanto sopra. L'aureola dell'iconografia occidentale corrisponde alla corona orientale, il settimo chakra, posto sulla sommità della testa.



<sup>154</sup> "La Natura rappresenta il significato migliore dell'uomo più sapiente". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 127 (trad. it.: p. 63).

<sup>155</sup> "Con il suo ampliamento, l'oggetto acquisisce nuovi aspetti" (trad. mia). Ibidem.



in filosofia, “omnis determinatio est negatio”. La facoltà immaginativa dell’uomo va nutrita con oggetti immensi ed eterni, con idee che non sono idee nel senso mentale del termine. Riprendendo il discorso sul finalismo, il fine del metodo non può mai essere raggiunto perché in quanto definito si rivelerebbe parziale. L’estasi non può essere virilmente posseduta, ma gentilmente avvicinata. L’emersoniana teoria della presenza estatica utilizza sia la poesia che la scienza: la fisiologia e la chimica vengono infatti inserite in questa prospettiva senza alcun pregiudizio. Così la nozione di presenza, tipica della fisiologia delle piante, e quella di influenza su una sostanza, propria della chimica, vengono applicate all’uomo. Emerge una singolare fisica del magnetismo: “you need not speak to me, I need not go where you are, that you should exert magnetism on me. Be only whole and sufficient, and I shall feel you in every part of my life and fortune, and I can as easily dodge the gravitation of the globe as escape your influence”.<sup>156</sup> In un altro saggio scrive: “wit is a magnet to find wit, and character to find character”.<sup>157</sup> L’uomo che imita il metodo estatico della natura, essendo ricolmo del flusso, diviene a sua volta intero ed esercita un magnetismo invisibile. In questo senso il collegamento che Eric Wilson ha instaurato con l’elettromagnetismo di Faraday è assolutamente pertinente.<sup>158</sup>

### 3.2.8. Amore, Poesia, Storia e Genio come frutti dell’Estasi

Accanto alla natura e alla coscienza, Emerson propone altri casi in cui è all’opera il metodo della “supreme influence”. L’amore e la poesia sono i primi due esempi. Emerson ribadisce che l’Amore è “overpowering enthusiasm”, “all abandonment”, alieno da prudenza e contenimento, in accordo con le descrizioni del *Fedro*. Esso non ha niente a che spartire con l’ordinaria saggezza, è divina follia, e si nutre delle virtù degli occhi dell’amato, sulla falsariga di Platone e Ficino. L’amore eleva, e sebbene i suoi oggetti possano deludere, come appare evidente dal saggio *Love*, gli uomini non smettono di credere nell’amore, poiché esso, come l’estasi, è un’energia, una tendenza, che svanisce quando ci si sofferma sui suoi singoli oggetti. Un’applicazione ulteriore del metodo estatico della natura è quella del genio, definito come “finer love, a love impersonal, a love of the flower and perfection of things, a desire to draw a new picture or copy of the same”.<sup>159</sup> Il genio è dunque anelito erotico, spinto alla procreazione, desiderio ardente ed elevato. Anche qui il riferimento al fiore e alla perfezione è emblematico. Pervaso dall’afflato mistico, il genio guarda alla causa e alla vita, procede dall’interno verso l’esterno, a differenza del Talento. La contrapposizione tra Talento e Genio è fondamentale, e pare sostanzialmente equiparabile alla dicotomia tra mera tecnica e ispirazione divina. Il talento in Emerson assume anche delle specifiche sociali e politiche: è esibizionista, individualista, va per la maggiore nella società, e ricerca i doni dell’anima soltanto per i vantaggi che può trarne. In sintesi, la motivazione del talento è impura, a differenza del genio, il quale trova in se stesso la propria motivazione: il genio emersoniano coltiva l’arte per l’arte e non per i suoi risultati collaterali. Tutta la conoscenza tecnica del talento è insufficiente alla produzione di nuove forme: senza metodo estatico è impossibile anticipare un solo pensiero né la minima espressione che appartengono al genio. Si tratta dell’“ancient enigma”: gli oggetti della natura sono a disposizione di chiunque, e

<sup>156</sup> “Non c’è bisogno che mi parli né che io venga da te, perché tu possa esercitare su di me un magnetismo. Sii semplicemente integro e capace e io sarò in grado di sentirti in ogni parte della mia vita e della mia sorte: evitare il tuo influsso mi sarà tanto difficile quanto eludere la gravità terrestre”. Ivi, p. 128 (trad. it.: p. 67).

<sup>157</sup> “L’ingegno è un magnete per trovare l’ingegno, il carattere per trovare il carattere” (trad. mia). R. W. Emerson, *Greatness, in Letters and Social Aims*, cit., p. 302.

<sup>158</sup> Cfr. E. Wilson, *Emerson’s Sublime Science*, cit.

<sup>159</sup> “Un genere di amore più prezioso, un amore impersonale, un amore rivolto al fiore o alla perfezione delle cose e un desiderio di realizzare un nuovo quadro o una copia identica”. R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 129 (trad. it.: pp. 69-71).



apparentemente sembrerebbe facile descriverle in modo adeguato; eppure non giunge una parola che paia conveniente, e l'espressione è una terra desolata sino all'apparire del genio, il cui discorso è un fiume in piena, che non ha bisogno di sforzi o espedienti particolari per la propria opera. Non c'è sforzo nelle sue parole, che fluiscono naturalmente, così come non c'è fatica nella natura per esistere. La manifestazione del genio è spontanea, simile a un fiore che emetta il profumo. L'olezzo della sua saggezza ne rivela la provenienza da una sorgente più profonda "than the foregoing silence", e ne spiega la naturalezza: visioni profonde e musicali sono possibili perché il genio "it is itself a mutation of the thing it describes".<sup>160</sup> Il Genio è dunque la Natura stessa che profetizza attraverso una sua parte divenuta consapevole: "it is sun and moon and waves and fire in music, as astronomy is thought and harmony in masses of matter".<sup>161</sup>

La storia cosmica di cui si è già parlato in questa prospettiva diviene così il registro del genio, la memoria delle grandi idee e dell'energia infusa dalle grandi aspirazioni nell'uomo. Anch'essa rappresenta un altro aspetto del metodo entusiastico della natura: "every great and commanding moment in the annals of the world is the triumph of some enthusiasm".<sup>162</sup> In quanto tale, come si è visto, essa è molto più della cronaca degli eventi umani, come emerge dall'utilizzo del termine da parte di Emerson e dalla trattazione piuttosto esplicita del saggio *History*; somiglia piuttosto alla nozione, di matrice orientale, dell'archivio akashico di cui parla Rudolf Steiner, nota nel linguaggio biblico come Libro della Vita.<sup>163</sup> Si tratta di un archivio eterno, oltremondano, che oltrepassa i confini temporali e spaziali dell'umanità, cui in linea di principio è sempre possibile attingere grazie alla percezione spirituale. A tale registro universale e collettivo partecipano tutti gli uomini. Quel che viene registrato è "the prevalence and inundation of an idea".<sup>164</sup> La storia estatica è forse la dimensione più tipicamente umana e meno naturale tra i casi dell'estasi. La forma della storia è infatti intrinsecamente intellettuale, a differenza della natura: è come un archivio delle Idee, moderno iperuranio, simile alla noosfera dello scienziato russo Vladimir Vernadskij, alla coscienza collettiva di Pierre Teilhard de Chardin o anche all'incoscio collettivo o *Überpersönliche* di Carl G. Jung.<sup>165</sup> L'Akasha è l'etere della filosofia indiana, è il fondamento dell'universo, la memoria di ogni passato, presente e futuro, come sosteneva anche Nikola Tesla, le cui scoperte scientifiche sono alla base della tecnologia contemporanea, e che non a caso intendeva la scoperta scientifica come un processo di ispirazione poetica. In tempi recenti tali tematiche sono state sviluppate da diversi autori: da Stanislav Grof, esponente della psicologia transpersonale, a Ervin Laszlo, scienziato oltre che raffinato pianista, il quale ha dedicato numerose energie alla ridefinizione del rapporto uomo-natura alla luce del paradigma

<sup>160</sup> "È lui stesso una variazione di ciò che descrive". Ibidem (trad. it.: p. 73).

<sup>161</sup> "Esso è sole, luna, onda e fuoco in musica, come l'astronomia è pensiero e armonia nella moltitudine della materia". Ibidem.

<sup>162</sup> "Ogni grande e capitale momento negli annali del mondo è il trionfo di un qualche entusiasmo" (trad. mia). R. W. Emerson, *Man the Reformer*, in *Nature, Addresses and Lectures*, cit., p. 147.

<sup>163</sup> Cfr. R. Steiner, *Cronaca dell'Akasha*, Fratelli Bocca Editori, 1953.

<sup>164</sup> "Fu il predominio e lo straripamento di un'idea". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 129 (trad. it.: p. 73).

<sup>165</sup> Le teorie dello scienziato cosmista Vernadskij, che influenzeranno la formazione dell'ipotesi Gaia di Lovelock e Margulis, hanno avuto ampia risonanza sulle riflessioni della cibernetica e dei nuovi media, segnatamente Internet, oltre ad aver notoriamente influenzato Bergson, Le Roy e de Chardin. Il cosmismo fu una corrente filosofica dell'Unione Sovietica, nota in Italia come umanesimo cosmico, improntata all'olismo metodologico; pressoché sconosciuta ai più, tale corrente fonde fisica e metafisica, scienza e occultismo e costituisce l'aspetto sotterraneo e irrazionale della cultura sovietica. Vicini al pensiero cosmista furono Pavel Florenskij e Leo Tolstoj. Cfr. B. G. Rosental (Ed.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Cornell University Press, New York, 1997; F. Dimitri, *Comunismo magico. Leggende, miti e visioni ultraterrene del socialismo reale*, Castelveccchi, Firenze, 2004. Eduard Artemyev, celebre per le colonne sonore di tre film di Tarkovskij, *Solaris*, *Lo Specchio* e *Stalker*, nel 1975 compose *Noosphere* in omaggio all'idea plotiniana di Vernadskij.

noosferico.<sup>166</sup> La *Oversoul* emersoniana va dunque intesa sulla scia dell'affinità con la nozione di noosfera, o anima collettiva; come tale non va assolutamente confusa con la coscienza collettiva nel senso di Durkheim, ovvero come l'insieme di credenze e sentimenti della società. L'anima suprema è infatti un'anima superiore, intellettualmente evoluta e come tale profondamente consapevole; non è "opinione pubblica", né tantomeno corrisponde alla proiezione dell'emotività irrazionale della massa, nella caratterizzazione resa celebre dallo psicologo Le Bon.<sup>167</sup> Emerson definisce così la dimensione dell'anima suprema: "that great nature in which we rest, as the earth lies in the soft arms of the atmosphere; that Unity, that Over-Soul, within which every man's particular being is contained and made one with all other";<sup>168</sup> essa è anche "Supreme Mind".<sup>169</sup> L'influsso delle riflessioni emersoniane giungerà fino a W. James e alla sua nozione di "compounding of consciousness", secondo la quale all'interno di un sistema integrale di consapevolezza superiore sarà possibile per ogni individuo collegarsi, come in una rete capillare, ai pensieri degli altri.<sup>170</sup> La caratterizzazione della *Over-Soul* emersoniana si salda strettamente al concetto di *Impersonal*, che connota *The Method of Nature*. In base alla definizione della *Over-Soul* appare più chiaro il rapporto tra storia e natura. A differenza del moderno concetto di storia, il "record" di Emerson è infatti qualcosa di più, poiché dipende dall'idea dello sviluppo della coscienza, come negli autori citati poc'anzi. In questo contesto non è possibile soffermarsi su similarità e differenze tra le concezioni dei vari autori: è interessante però sottolineare che Emerson sicuramente primeggia per aver esplicitamente abolito ogni antropocentrismo anche dal concetto di anima suprema o noosfera, poiché, come ha spiegato in *History*, l'uomo deve riscrivere i suoi annali tenendo conto della vita animale, o delle varie *Umwelt*: storia è tutto ciò che accade nell'universo. Ma la definizione di storia, come "prevalence and inundation of idea", non deve trarre in inganno: essa infatti travalica ogni etichetta mentale. L'idea è traboccante, straripa come il fiume in piena del genio e supera dunque i confini del concetto. La storia costruita dagli uomini non è che il pallido riflesso della vera storia, poiché la natura opera attraverso i singoli individui in un modo che spesso travalica la consapevolezza del proprio operato. Come la Provvidenza vichiana, gli "overflowings" emersoniani dirigono gli spiriti attivi di ogni periodo al fine di raggiungere scopi sempre più elevati. Vi sono anche uomini consapevoli del proprio ruolo, che svolgono il proprio "service of man" senza alcun riconoscimento: si tratta di quegli uomini straordinari al cui confronto ciò che viene chiamato talento e successo nelle nostre "noisy capitals" diviene vacuo e insignificante. I *great men* o *heroes* sono dunque i pilastri della storia secondo Emerson, capaci di risvegliare le correnti dell'entusiasmo che giacciono latenti in ogni uomo, nell'attesa di comunicare nuovamente con "a more sacred idea". Non è possibile imitare quegli uomini afferma Emerson. La loro visione "glides away from us day by day".<sup>171</sup> Ma questa è tutt'altro che una crisi. A dispetto delle superficiali interpretazioni di questo saggio, la conclusione del discorso emersoniano mostra chiaramente che l'impossibilità dell'imitazione non rappresenta

<sup>166</sup> Cfr. i variegati interventi tematici riuniti in E. Laszlo, *Risacralizzare il cosmo. Per una visione integrale della realtà*, Urrea-Apogeo, Milano, 2008; per un'analisi approfondita del concetto di campo akashico alla luce dei più aggiornati risultati della fisica contemporanea cfr. E. Laszlo, *La scienza e il campo akashico*, Urrea-Apogeo, Milano, 2009.

<sup>167</sup> Cfr. É. Durkheim, *La divisione del lavoro sociale*, Einaudi, Torino, 1999; G. Le Bon, *Psicologia delle folle*, Mondadori, Milano, 1982.

<sup>168</sup> "La grande natura in cui riposiamo, come la terra giace nelle morbide braccia dell'atmosfera; quella Unità, la Super-Anima, dentro la quale l'essere particolare di ogni uomo è contenuto e unificato con tutti gli altri" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Over-soul*, in *Essays*, cit., pp. 385-386.

<sup>169</sup> "Mente Suprema" (trad. mia). Ivi, p. 389.

<sup>170</sup> Cfr. l'interessante articolo di S. L. Hawkins, *William James, Gustav Fechner and Early PsychoPhysics*, <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3185290/>, 3 febbraio 2014. La studiosa mostra le numerose affinità tra il pensiero di James e la psicofisica di Fechner.

<sup>171</sup> "Scivola via da noi giorno dopo giorno". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 130 (trad. it.: p. 77).

uno scacco delle possibilità umane. La mera imitazione esteriore sarebbe la sconfitta, in quanto segnerebbe l'impossibilità di attingere direttamente alle fonti della vita e della conoscenza. Emerson sta proponendo all'uomo qualcosa di più grande. Seguendo il metodo della natura, dell'amore, della poesia, del genio e della storia, metodo dell'abbandono all'estasi o all'impersonale, l'essere umano può collegarsi al divino flusso della sorgente essenziale della Realtà: "we also can bask in the great morning which rises forever out of the eastern sea, and be ourselves the children of the light".<sup>172</sup> Il linguaggio utilizzato è alquanto esplicito: la palese simbologia solare apre alla redenzione dell'umano. Il culto del sole e del fuoco interiore, cui richiamano le molteplici allusioni a Zoroastro, fondatore di una religione incentrata su tale simbologia, rappresenta l'apertura alle possibilità superiori dell'umano, ancora soltanto potenziali, e s'identifica con la devozione della "mighty and transcendent Soul".<sup>173</sup> D'altra parte è interessante notare che è la stessa filosofia del *flux* a richiamare sia la simbologia dell'acqua, piuttosto sfruttata da Emerson, che quella apparentemente antitetica del fuoco; duplicità simbolica che rimonta già alla tradizione eraclitea.<sup>174</sup> Il fuoco erotico che muove la ricerca dell'amante del bello conduce verso la realizzazione della conoscenza di quest'anima superiore. Tale compito non è affatto vago, poiché Emerson reputa che sia precisamente lo scopo della nostra epoca, incaricata di annullare "that adulterous divorce which the superstition of many ages has effected between the intellect and holiness".<sup>175</sup> Occorre sostituire al divorzio illegittimo le nozze alchemiche, o unione degli opposti: tra maschile e femminile, intelletto e sensibilità, spirito e materia, verità e saggezza non c'è separazione ma profonda unità.<sup>176</sup> Come l'unione amorosa tra i mozartiani Tamino e Pamina, la riunificazione tra intelletto e materia eleva e illumina l'intero universo. Si tratta del viaggio dell'eroe, che troverà pieno sbocco in Joseph Campbell; è l'anima-vascello che attraversa i flutti della vita, per ritrovare infine se stessa.<sup>177</sup> Il peana al metodo della natura è dunque in realtà la celebrazione di questo matrimonio tra i due poli estremi della manifestazione. Dualismo soltanto apparente: la natura ha infatti impartito "the lesson of an intimate divinity".<sup>178</sup> Tale lezione va ripetuta e coraggiosamente difesa di fronte alle contraddizioni della società, ripete Emerson, riprendendo in maniera circolare le considerazioni sull'intellettuale svolte all'inizio del saggio. In accordo con la teoria dell'estasi, non ci sono regole per il raggiungimento di una conoscenza sublime, ma ciò non va inteso come negazione di tale possibilità, bensì come l'affermazione di infinite vie a tale conoscenza: "the solicitations of the spirit, as long as there is life, are never forborne".<sup>179</sup> Se da un parte l'uomo è mosso da un desiderio profondo verso la bellezza e l'unità, d'altro canto è lo spirito stesso a corteggiarlo, "from every object in nature, from every fact in life, from every thought in the mind".<sup>180</sup> L'unica condizione posta da Emerson per la realizzazione dell'unione è alquanto pragmatica: "the one condition coupled with the gift of truth is its use".<sup>181</sup>

<sup>172</sup> "Possiamo scaldarci con l'alba meravigliosa che sempre sorge dal mare orientale e diventare noi stessi figli della luce". Ibidem.

<sup>173</sup> "La possente e trascendente Anima". Ibidem.

<sup>174</sup> Al noto frammento eracliteo sul fiume si può accostare quello sul fuoco: "Tutte le cose sono uno scambio del fuoco, e il fuoco uno scambio di tutte le cose". Fr. 90 Diels- Kranz.

<sup>175</sup> "Quell'adultero divorzio che la vecchia superstizione ha determinate tra intelletto e sacralità". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 130 (trad. it.: p. 77).

<sup>176</sup> Nel 1606 venne pubblicato un testo decisivo sull'argomento: *Le nozze alchemiche di Christian Rosenkreutz*, mitico fondatore dell'ordine dei Rosacroce, di cui si è occupata una discepolo di Warburg, Frances A. Yates: cfr. F. A. Yates, *L'Illuminismo dei Rosacroce*, Einaudi, Torino, 1976.

<sup>177</sup> Cfr. J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Lindau, Torino, 2012.

<sup>178</sup> "La lezione di una intima divinità" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 130.

<sup>179</sup> "Fino a quando c'è vita, le sollecitudini dello spirito non cessano mai". Ivi, p. 131 (trad. it.: p. 79).

<sup>180</sup> "Da ogni oggetto in natura, da ogni fatto della vita, da ogni pensiero nella mente" (trad. mia). Ibidem.

<sup>181</sup> "La sola condizione che si accompagna al dono della verità è il suo impiego". Ibidem (trad. it.: p. 79).

La motivazione è piuttosto semplice, ed Emerson la ribadisce mediante l'autorità di Swedenborg e del Califfo Alì: la conoscenza che non viene messa in pratica fugge via, poiché non è vera conoscenza. La conoscenza di cui sta parlando Emerson non è mentale o mnemonica, ma esistenziale, concreta. Conoscere significa essere e sperimentare, più che sapere. L'identificazione tra conoscenza ed essenza non è certamente nuova, poiché rimonta alla filosofia greca. Ma Emerson la riformula: "the only way into nature is to enact our best insights".<sup>182</sup> L'*in-sight*, o visione interiore, è l'intuizione platonica, l'apprensione immediata della verità; tale verità non è pienamente tale senza la sua espressione, senza la sua messa in opera. Se non si è capaci di rendere operativa la verità, questa non è stata davvero compresa. Ma l'asserzione emersoniana non è meramente definitoria; coerentemente col suo approccio pragmatico il nostro filosofo fornisce un'indicazione: "do what you know".<sup>183</sup> Mettere in atto quanto si conosce significa attivare la trasmutazione alchemica, divenire consapevoli dell'unità di percezione e carattere, di natura e spirito; le verità percepite interiormente diverranno pian piano realtà oggettive all'esterno della coscienza. In *Nature*, Emerson aveva decodificato la realtà della natura a partire dai suoi usi; il percorso viene qui riletto al contrario e colto nel suo momento aurorale. Egli fotografa il momento in cui la coscienza si solidifica in natura: come è dentro, è fuori. In questo contesto le affermazioni del saggio *Fate*, che hanno travagliato folte schiere di studiosi, ricevono un ulteriore fascio di luce chiarificante. Se l'uomo e la natura sono uno, il destino e gli eventi della vita non sono altro che la proiezione incoscia della sua interiorità, e come tale si identifica con la natura: "the book of Nature is the book of Fate".<sup>184</sup> La legge segreta della corrispondenza tra coscienza e mondo viene ampiamente spiegata: "the secret of the world is, the tie between person and event. [...] He thinks his fate alien, because the copula is hidden. But the soul contains the event that shall befall it, for the event is only the actualization of its thoughts; and what we pray to ourselves for is always granted. The event is the print of your form. It fits you like your skin. What each does is proper to him. Events are the children of his body and mind. We learn that the soul of Fate is the soul of us".<sup>185</sup> Il mito del mondo esterno come entità a sé stante viene respinto senza indugi da Emerson, aprendo a impensati orizzonti per la creatività umana. Nel saggio *Greatness* il nostro filosofo spiega che la responsabilità della propria vita è completamente affidata alla sensibilità, alla capacità di vedere e alla volontà della singola persona: "life is made of illusions, and a very common one is the opinion you hear expressed in every village: 'Oh yes, if I lived in New York or Philadelphia, Cambridge or New Haven or Boston or Andover, there might be fit society; but it happens that there are no fine young men, no superior women in my town'. You may hear this every day; but it is a shallow remark. Ah! have you yet to learn that the eye altering alters all; that 'the world is an echo which returns to each of us what we say?'".<sup>186</sup>

<sup>182</sup> "Il solo modo di accedere alla natura consiste nell'esercitare il nostro migliore intuito". Ibidem.

<sup>183</sup> "Agisci secondo le tue conoscenze". Ibidem.

<sup>184</sup> "Il libro della Natura è il libro del Destino" (trad. mia). R. W. Emerson, *Fate*, in *Conduct of Life*, cit., p. 949.

<sup>185</sup> "Il segreto del mondo è il legame tra la persona e l'evento.. [...] Egli reputa aliena la sua sorta, perché la copula è nascosta. Ma l'anima contiene l'evento che gli accade, perché l'evento è soltanto la realizzazione dei suoi pensieri; e ciò per cui preghiamo è sempre concesso. L'evento è la stampa della tua forma. Ti si adatta come la tua pelle. Ciò che ognuno compie è adatto a lui. Gli eventi sono i figli del suo corpo e della sua mente. Impariamo che l'anima del destino è la nostra anima" (trad. mia). Ivi, p. 962.

<sup>186</sup> "La vita è fatta di illusioni, e una molto comune è l'opinione che si può sentire in ogni paese: 'Oh sì, se vivessi a New York o a Philadelphia, Cambridge o New Haven o Boston o Andover, ci sarebbe la giusta comunità; ma succede che non ci sono buoni giovani e donne superiori nella mia città'. Ciò si può sentire ogni giorno; ma è una considerazione superficiale. Ah! Devi ancora imparare che l'occhio alterato altera tutto; che 'il mondo è un'eco che riporta a ciascuno di noi ciò che diciamo?' R. W. Emerson, *Greatness*, in *Letters and Social Aims*, cit., p. 302.

### 3.2.9. L'Estasi: apertura all'impersonale o al Sé superiore

Particolare attenzione merita il concetto di *abandonment*, centrale in tutta la produzione emersoniana. Sono decisive le considerazioni svolte già in *Circles*: “nothing great was ever achieved without enthusiasm. The way of life is wonderful: it is by abandonment”.<sup>187</sup> Il desiderio di dimenticare se stessi deriva dal giogo che l'ego della mente pone all'animo umano; disegnando nuovi cerchi, l'uomo supera i limiti ristretti della propria personalità. Il ponte per tale superamento è l'estasi, o abbandono. Ancora una volta viene evidenziato il momento femminile del metodo della natura. In tale abbandono, l'uomo agisce senza sapere come e perché: si tratta di un metodo che opera al di là dei concetti. Kantianamente il momento estetico di Emerson non aderisce a un concetto dell'intelletto: la natura emersoniana esperita nell'estasi incarna infatti una bellezza libera. I concetti non sono altro che espedienti verso tale tipo di esperienza globale. Parlando dell'immortalità Emerson scrive: “it is curious to find the selfsame feeling, that it is not immortality, but eternity, not duration, but a state of abandonment to the Highest, and so the sharing of His perfection, appearing in the farthest east and west. The human mind takes no account of geography, language, or legends, but in all utters the same instinct”.<sup>188</sup> L'abbandono della mente concettuale per la visione olistica della natura si traduce come fiducia o apertura a quella dimensione originaria che in Emerson ha molti nomi: Dio, il potere universale, l'anima suprema, ma anche l'impersonale. Nel linguaggio comune quest'ultimo termine possiede un'accezione sgradevole, inerente la spersonalizzazione o l'astrattezza fine a se stessa. Non è tale il senso emersoniano del termine, che indica la dimensione della realtà libera dalle pastoie del concettualismo. In *The Method of Nature* il genio è un amore purificato da ogni egoismo, “a love impersonal”.<sup>189</sup> Nel saggio sull'anima suprema Emerson afferma: “persons themselves acquaint us with the impersonal. In all conversation between two persons, tacit reference is made, as to a third party, to a common nature. That third party or common nature is not social; it is impersonal; is God”.<sup>190</sup> Come la *Thirdness* di Peirce, l'impersonale emersoniano pone tutte le cose in relazione tra loro. Ogni lettura meramente sociologica dell'Impersonale e dell'Anima Suprema è assolutamente inadeguata: “that third party or common nature is not social; it is impersonal; is God”. Il sostrato metafisico-spirituale è dunque ineliminabile. Un brano esemplare e illuminante è rinvenibile in *Fate*: “the day of days, the great day of the feast of life, is that in which the inward eye opens to the Unity in things, to the omnipresence of law; sees that what is must be, and ought to be, or is the best. This beatitude dips from on high down on us, and we see. It is not in us so much as we are in it. If the air come to our lungs, we breathe and live; if not, we die. If the light come to our eyes, we see; else not. And if truth come to our mind, we suddenly expand to its dimensions, as if we grew to worlds. We are as lawgivers; we speak for Nature [...] Tis the majesty into which we have suddenly mounted, the impersonality, the scorn of egotisms, the sphere of laws, that engage us”.<sup>191</sup> Tale passaggio rivela con chiarezza cosa debba intendersi con

<sup>187</sup> “Niente di grande è stato mai raggiunto senza entusiasmo. La via della vita è meravigliosa: arriva con l'abbandono”. R. W. Emerson, *Circles*, in *Essays*, cit., p. 414.

<sup>188</sup> “È curioso trovare lo stesso sentimento, che non è immortalità ma eternità, non durata ma uno stato di Abbandono all'Altissimo, e così la condivisione della sua perfezione, che appare nel più remoto est e ovest. La mente umana non prende nota della geografia, del linguaggio, dei miti, ma esprime in tutti lo stesso istinto” (trad. mia). R. W. Emerson, *Immortality*, in *Letters and Social Aims*, cit., p. 331.

<sup>189</sup> “Un amore impersonale”. R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 129 (trad. it.: p. 69).

<sup>190</sup> “Le persone stesse ci informano dell'impersonale. In tutte le conversazioni tra due persone, vi è sempre un tacito riferimento a una terza parte, a una natura comune. Questa terza parte o natura comune non è sociale; è impersonale; è Dio” (trad. mia) R. W. Emerson, *The Oversoul*, in *Essays*, cit., p. 390.

<sup>191</sup> “Il giorno dei giorni, il grande giorno della festa della vita, è quello in cui il nostro occhio interiore si apre all'Unità delle cose, all'onnipresenza della Legge; e vede che ciò che è dev'essere, e sarà, o è la cosa migliore. Questa beatitudine sprofonda dall'alto verso di noi, e noi vediamo. Non è in noi ma piuttosto siamo in lei. Se l'aria giunge ai

impersonale e mostra la connessione tra estasi, unità e visione interiore. Non si tratta di screditare la dimensione personale, o la concretezza dell'esistente, poiché senza la natura l'impersonale non avrebbe modo di esprimersi. Harold Fromm a tal proposito ha scritto: "Emerson's bothersome Self, in which he had so much confidence, was not the narcissistic Individual [...] The Self for Emerson was impersonal, universal".<sup>192</sup> L. Buell ha sottolineato che l'impersonale non è avulso dalla realtà; si qualifica invece all'occhio attento come uno degli aspetti della *self-reliance*, a dispetto dello stereotipo che vede nell'esaltazione della fiducia in se stessi l'anticamera dell'egotismo:<sup>193</sup> "the Me at the bottom of the me, the Trustee or aboriginal Self on which reliance may be safely grounded, is despite whatever appearances to the contrary not a merely personal interest or entity but a universal. The more inward you go, the less individuated you get. Beneath and within the private is a public power on which anyone can potentially draw".<sup>194</sup> La *self-reliance* infatti ci mette in contatto con la parte più profonda del Sé, con la forza universale, con le radici del nostro essere che non hanno subito la corruzione di un mondo caduto; la *self-reliance* non è altro che "a manifestation of the monistic force generating the universe rather than private lunacy or savage animality".<sup>195</sup> La fiducia in sé stessi nasce proprio dall'abbandono alla parte migliore del Sé, quella parte talmente grande che travalica i confini della mente, e della cui sublimità non si può dubitare. L'abbandono all'estasi, come si è visto, non è irrazionalismo, ma metodo, poiché scaturisce da un percorso di osservazione e purificazione dalla mera emotività e dalla dimensione concettuale. Il progressivo distacco dall'individualismo libera energie per la visione dell'Unità da parte dell'Intelletto: "the Intellect goes out of the Individual, floats over its own personality, and regards it as a fact, and not as I and mine. [...] Nature shows all things formed and bound. The intellect pierces the form, overleaps the wall, detects intrinsic likeness between remote things and reduces all things to few principles".<sup>196</sup> Qui il termine intelletto viene usato come sinonimo di

---

nostri polmoni, noi respiriamo e viviamo; viceversa moriamo. Se la luce giunge ai nostri occhi, vediamo, altrimenti no. E se la verità giunge alle nostre menti, improvvisamente ci espandiamo alle sue dimensioni, come cresciamo al mondo. Noi siamo legislatori della Natura; noi parliamo per la Natura [...] Questa è la maestà cui siamo improvvisamente assurti, l'impersonalità, il disprezzo dell'egotismo, la sfera delle leggi, che ci appassiona" (trad. mia). R. W. Emerson, *Fate*, in *Conduct of Life*, cit., p. 955.

<sup>192</sup> "Il fastidioso Sé di Emerson, nel quale egli riponeva la sua fiducia, non era l'individuale narcisista [...] Il Sé per Emerson era impersonale, universale" (trad. mia). H. Fromm, *Overcoming the Oversoul: Emerson's Evolutionary Existentialism*, in <http://www.rwe.org/articles/373-overcoming-the-oversoul-emersons-evolutionary-existentialism.html> In questo articolo, pubblicato su *The Hudson Review* nella primavera del 2004, Fromm sostiene che l'emersoniana abolizione del dualismo ontologico tra Sé e mondo avvicini radicalmente il trascendentalista a Darwin. Secondo questa lettura, il Sé emersoniano coincide con la natura biologica e la sua evoluzione. Quest'ultima conclusione è tutt'altro che pacifica; dell'interpretazione di Fromm restano tuttavia assolutamente convincenti le affermazioni secondo cui la filosofia emersoniana è aperta e in continua evoluzione, senza verità precostituite o facili formule da offrire.

<sup>193</sup> Cfr. L. Buell, *Emersonian Self-Reliance in Theory and Practice*, in Idem, *Emerson*, cit., pp. 59-106. La teoria della *Universal Mind* di Emerson trova ampia ispirazione nelle filosofie orientali: cfr. Buell, *Religious Radicalism*, in Idem, *Emerson*, cit., pp. 158-198. Buell mostra anche come la versione emersoniana di molti concetti orientali abbia retroagito sulla spiritualità induista e buddista del Novecento: tra tutti, spiccano Gandhi e Daisetsu T. Suzuki. Cfr. G. Hendrick, *Influence of Thoreau and Emerson on Gandhi's Satyagraha*, in "Gandhi Marg 3", n. 3, July 1959, pp. 177-178; P. Rampell, *Laws that Refuse to be Stated: The Post-Sectarian Spiritualities of Emerson, Thoreau and D. T. Suzuki*, in "The New England Quarterly", December 2011, vol. 84, n.4, pp. 621-654.

<sup>194</sup> "Il Me in fondo al me, il fiduciario o Sé originario su cui può essere radicata con sicurezza la fiducia, è malgrado qualsivoglia apparenza del contrario non un mero interesse o entità personale ma un universale. Più vai all'interno, meno diventi individuale. Oltre e dentro il privato c'è un potere pubblico cui ognuno può potenzialmente attingere" (trad. mia). L. Buell, *Emersonian Self-Reliance*, cit., p. 65.

<sup>195</sup> "L'Intelletto va oltre l'individuale, fluttua sulla sua stessa personalità, e la considera come un fatto, e non come un io e come mio [...] La Natura mostra tutte le cose formate e connesse. L'intelletto attraversa la forma oltrepassa il muro, coglie l'intrinseca similitudine tra cose remote e riduce tutte le cose a pochi principi" (trad. mia). Ibidem.

<sup>196</sup> R. W. Emerson, *Intellect*, in *Essays*, cit., p. 417.

Intelligenza, affine alla *Reason*. L'idea del distacco è ancora una volta in linea con le posizioni della speculazione di Meister Eckhart, ed è stata ripresa dalla psicologia transpersonale, in particolare da Roberto Assagioli, fondatore della psicosintesi. Il percorso di Emerson, Eckart e Assagioli, esige il distacco per poter giungere all'esperienza esistenziale del divino, che consiste nell'unione finale con il Sé Supremo. Tenendo conto delle dovute differenze tra un mistico, un filosofo e uno psicologo, l'idea del distacco può essere esplicitata dalla nozione dell'anima come vaso: un vaso già colmo non può essere riempito finché non viene svuotato dal suo contenuto precedente. Ancora una volta, il rapporto tra pieno e vuoto è emblematico. Come sosteneva Gesù nei Vangeli, nessuno mette del vino nuovo negli otri vecchi, poiché questi si romperebbero: il vino nuovo va versato negli otri nuovi.<sup>197</sup> Il vino, già simbolo di estasi, è la vita che anima le forme, il che spiega il loro avvicinamento; il vaso deve essere adeguato alla sua ricezione, altrimenti si spaccherà. Il distacco rinnova il recipiente, lo purifica e lo rende atto a ricevere la vita. In Emerson il distacco non implica rinunciare alla vita, come i penitenti, ma assumere la giusta posizione di coscienza: è *metànoia*, conversione della coscienza. Si può godere del multiforme mondo della sensibilità e allo stesso tempo mantenere il distacco. L'io della psicosintesi, ad esempio, si disidentifica dai contenuti della personalità e della subcoscienza, osservandoli dall'esterno come uno spettatore che assista ad uno spettacolo; l'osservazione lo rende padrone dei suoi contenuti emotivi e mentali, e non gli impedisce di continuare a godere del mondo incarnato, ma questa volta in modo consapevole, senza la schiavitù delle logiche attrattive e repulsive che monopolizzano la vita psichica prima del distacco.<sup>198</sup> Il distacco è *praxis*, quotidiano approccio alla vita, che porta a contatto con la dimensione profonda del Sé. In questo processo di liberazione della mente, la natura gioca un ruolo essenziale: si è visto come per Emerson bisogni superare progressivamente le nozioni ristrette che avviluppano l'energia creativa dell'uomo. Ampliando la prospettiva sui fini della natura, ad esempio, significa distaccarsi da idee parziali erroneamente ritenute assolute. L'attaccamento a idee limitate ostacola la conoscenza scientifica e la visione estetica. Liberarsi dai grumi mentali significa evolvere, aprirsi all'esperienza. Chi segue la spirale evolutiva di *Nature* giunge al contatto profondo con il Sé dello Spirito, con quella Suprema Coscienza che è al contempo la fonte della Natura: "and so any fact in our life, or any record of our fancies or reflections, disentangled from the web of our unconsciousness, becomes an object impersonal and immortal".<sup>199</sup> Questo è il metodo della Natura, della Poesia, del Genio e dell'Amore: "even love, which is the deification of persons, must become more impersonal every day".<sup>200</sup> All'intuizione emersoniana dell'amore dovette certamente ispirarsi anche Peirce per la definizione del suo *Evolutionary Love*.<sup>201</sup> La ricchezza e l'energia che derivano dall'abbandono della propria personalità a favore di una dimensione più profonda è una legge che ogni autentico Poeta conosce: al di là del potere dell'individuo, "there is a great public power, on which he can draw, by unlocking, at all risks, his human doors, and suffering the ethereal tides to roll and circulate

<sup>197</sup> Cfr. *Matteo*, 9, 14-17; *Marco*, 2, 18-22; *Luca*, 5, 33-39.

<sup>198</sup> Cfr. R. Assagioli, *Psicosintesi*, Astrolabio, Roma, 1993; M. Eckhart, *Dell'uomo nobile*, Adelphi, Milano, 1999.

<sup>199</sup> "E così ogni fatto della nostra vita, ogni ricordo delle nostre fantasie o riflessioni, staccato dalla rete della nostra inconsapevolezza, diventa un oggetto impersonale e immortale" (trad. mia). R. W. Emerson, *Intellect*, cit., p. 418.

<sup>200</sup> "Anche l'amore, quando è la deificazione delle persone, deve diventare sempre più impersonale, ogni giorno" (trad. mia). R. W. Emerson, *Love*, in *Essays*, cit., p. 335.

<sup>201</sup> Cfr. C. S. Peirce, *Evolutionary Love*, in "The Monist", January, 1893, pp. 176-200; online sul sito della Indiana University: <http://www.cspeirce.com/menu/library/bycsp/evolove/evolove.htm>. Peirce sviluppa delle interessanti osservazioni per spiegare l'organizzazione del cosmo, discutendo le diverse teleologie che animano i concetti di evoluzione più noti, da Darwin a Lamarck. L'agapismo come teoria dell'amore evolutivo delinea il suo peculiare monismo, di ascendenza emersoniana nel porsi a metà strada tra idealismo e pragmatismo, ovvero come realismo evolutivo. Cfr. le analisi di C. R. Hausman, *Charles S. Peirce's Evolutionary Philosophy*, Cambridge University Press, 1993.

through him: then he is caught up into the life of the Universe, his speech is thunder, his thought is law, and his words are universally intelligible as the plants and animals. The poet knows that he speaks adequately, then, only when he speaks somewhat wildly, or, with the flower of the mind".<sup>202</sup> Ricorrono in questo passo le immagini più forti e allusive della simbolica emersoniana: il fulmine, il circolo dell'energia, l'apertura delle porte della percezione, la vita, la dimensione del selvaggio e il fiore della mente. L'ebbrezza è la via dell'estasi; la liberazione dell'intelletto è nettare per lo spirito. In tal senso è comprensibile il motivo che sempre spinge gli uomini verso l'amore, il vino, ma anche verso il tabacco e ogni tipo di sostanza che consenta uno stato di "animal exhilaration", o l'accesso a un diverso stato di coscienza. Essi scoprono infatti che quando sono al di fuori di se stessi fluiscono energie straordinarie e si aprono porte verso mondi sconosciuti. Tuttavia si tratta di palliativi, perché lo spirito del mondo e "the calm presence of creator" non giungono dai trucchi profani dell'oppio o del vino. Essi mostrano uno spiraglio, ma è il lavoro su stessi che conduce al "God's wine".<sup>203</sup> Come ha scritto William James, l'uomo non è che un angolo dell'eterna visione che promana dall'intelletto cosmico: "through the individual fact there ever shone for him the effulgence of the Universal Reason. The great Cosmic Intellect terminates and houses itself in mortal men and passing hours. Each of us is an angle of its eternal vision, and the only way to be true to our Maker is to be loyal to ourselves".<sup>204</sup>

Tra gli studi sull'*Impersonal* emersoniano vanno citati i lavori di Branka Arsić, Russell Goodman e Sharon Cameron, riuniti nella sezione *Rethinking Subjectivity* della recente pubblicazione *The Other Emerson*.<sup>205</sup> Nel saggio *The Way of Life by Abandonment: Emerson's Impersonal*, Sharon Cameron si focalizza con precisione sul tema di *The Method of Nature*, collegando la nozione dell'abbandono a quello dell'impersonale.<sup>206</sup> La studiosa parte esplicitamente dagli esiti teorici di un altro autore, Derek Parfit, che ritiene calzino perfettamente alla visione emersoniana.<sup>207</sup> Secondo Parfit le nostre idee sul sé sono sbagliate, in quanto discendono da una sostanzializzazione indebita della coscienza come entità psicologica separata: dalla funzione non discende la sua realtà ontologica, come direbbe Kant. Cameron sposa in tal modo un riduzionismo secondo il quale non esiste una essenza extracorporea cui ricondurre l'identità personale. Per quanto estrema, la posizione di Parfit coglie un tratto significativo dell'emersonismo: l'individuo è un insieme di maschere fluttuanti, un fascio proteiforme, quasi humeano, di immagini e sensazioni che scivolano l'una sull'altra. A differenza di Cavell, per Cameron l'essenza più profonda di una persona non è nei suoi atti mentali o nel suo *mood*, poiché questo è essenzialmente difettivo o carente in Emerson. Per trovare il nocciolo della propria

<sup>202</sup> "C'è un grande potere pubblico, al quale può attingere, aprendo con tutti i rischi, le sue porte umane, e sentendo le eteree correnti ruotare e circolare attraverso di lui: allora è preso dalla vita dell'universo, il suo discorso è fulmine, il suo pensiero legge, e le sue parole sono universalmente comprensibili come le piante e gli animali. Il poeta sa che parla correttamente soltanto quando parla in un modo selvaggio o con il fiore della mente" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Poet*, in *Essays*, cit., p. 459.

<sup>203</sup> Sugli stati alterati di coscienza la ricerca psicologica ha svolto numerosi studi. Cfr. C. Tart, *Stati di coscienza*, Astrolabio Ubaldini, Roma, 1977; S. Grof, *La mente ologica*, Red Edizioni, 2007. Numerosi poeti e letterati hanno scritto sui trucchi della natura, come Emerson definisce vino e droghe, ritenendoli mezzi privilegiati per la visione poetica: da T. de Quincey a Baudelaire, da Ginsberg a Kerouac fino a Ernst Junger. Cfr. E. Zolla, *Il dio dell'ebbrezza*, Einaudi, Torino, 1998.

<sup>204</sup> "Attraverso il fatto individuale scintilla per lui il fulgore della Ragione Universale. Il grande Intelletto Cosmico termina e si accasa nell'uomo mortale e nelle ore fuggevoli. Ognuno di noi è un angolo della sua eterna visione, e il solo modo di essere sinceri al nostro Fattore è di essere leali verso noi stessi" (trad. mia). W. James, *Address at the Emerson Centenary in Concord*, in D. La Rocca (ed.), *Estimating Emerson. An Anthology of Criticism from Carlyle to Cavell*, Bloomsbury, New York-London, 2013, p. 287.

<sup>205</sup> B. Arsić-C. Wolfe (eds.), *The Other Emerson*, University of Minnesota Press, 2010.

<sup>206</sup> S. Cameron, *The Way of Life by Abandonment*, in B. Arsić-C. Wolfe (eds.), *The Other Emerson*, cit., pp. 3-20.

<sup>207</sup> D. Parfit, *Reasons and Persons*, Oxford University Press, 1984.



essenza bisogna procedere a una *erasure of identity*; purificandosi dagli atti mentali, si giunge infine alla dimensione dell'impersonale, che paradossalmente costituisce in realtà la dimensione più autentica del sé. Cameron individua tre livelli dell'impersonale: il corpo, il *mood* o stato mentale, e il sentimento morale o legge. Il corpo e gli stati mentali sono in ultima analisi dei canali attraverso cui passa la *impersonal soul* per manifestarsi. In qualche modo l'impersonale è il vero essere del personale. Cameron tuttavia pare non accettare la nozione di canale: per la studiosa l'impersonale in questi termini annulla la dimensione personale. Inoltre, laddove naturalmente si è tentati di associare la *Over-soul* all'*Impersonal*, Cameron suggerisce che invece la *Over-soul* è il personale, ovvero il tentativo psicologico dell'uomo di eternare la propria esistenza. Il riduzionismo di partenza della studiosa riduce così l'impersonale al sostrato biologico dell'esistenza, vanificando di fatto le sue acute analisi dell'antropologia emersoniana. Per Cameron l'individualità non sarebbe dunque altro che la declinazione singolare della materia impersonale. Pur ammettendo che l'impersonalità è affine al *genius* di Poirier in *Renewal of Literature*, alla estatica *energy* di Bloom in *Map of Misreading*, e ai *powers* di Packer in *Emerson's Fall*, la studiosa rigetta tali interpretazioni.<sup>208</sup> A suo parere tali termini sono neoplatonici e descrivono una sublimazione della materia, finendo per intendere l'impersonale come corpo sottile extracorporeo, laddove nella sua interpretazione Emerson si muoverebbe in direzione opposta.

Nel saggio di Russell J. Goodman il discorso sulla soggettività viene ripreso a partire dal saggio emersoniano *The Nominalist and Realist*.<sup>209</sup> Goodman definisce "metafisica del processo" la dimensione metamorfica della soggettività emersoniana. Ne scaturisce una *epistemology of moods*, implicito tributo concettuale al cavelliano *Thinking of Emerson*. La consistenza del soggetto non soddisferebbe il *flux* che caratterizza la realtà. Tuttavia Goodman sembra ipostatizzare *process* e *flux*; inoltre sminuisce le occorrenze emersoniane di termini come *one*, *unity*, *soul*, *divine mind*; nel saggio *Experience* tali concetti sarebbero stati smantellati. Nella lettura di Goodman, il mondo, in quanto fuggevole e precario, sarebbe conosciuto solo attraverso mutevoli *moods*. La stabilità della personalità discenderebbe dunque, paradossalmente, dall'instabilità: se la realtà è processuale, si può restare in contatto con essa soltanto restando nel flusso del divenire. Goodman lascia in sospeso la demarcazione tra personale e impersonale, limitandosi a sottolineare il carattere fluido della personalità. Branka Arsić reputa invece il rapporto tra personale e impersonale estremamente rilevante per la comprensione della soggettività, e lo definisce come inclusivo.<sup>210</sup> La studiosa giunge a tale conclusione perché l'impersonale di fatto opera nella dimensione personale senza annullarla, ma, viceversa, contribuendo a ricrearla, reinventarla, animarla. Le singole personalità sono specchi diversi della medesima dimensione, modi specifici di incarnare la vita universale. L'impersonale si delinea dunque come la vera e propria fonte del personale, pur senza sostituirlo totalmente. L'identità personale è destabilizzata dai continui mutamenti di *moods*, e deriva dall'esterno, dai contatti col mondo, con gli altri. Tale lettura mostra le sfaccettature della personalità in Emerson. Tuttavia permane una grave lacuna: la persona per Emerson infatti non si identifica con la personalità, che rappresenta soltanto il primo gradino. Manca in tale lettura un'interpretazione profonda della soggettività emersoniana. Questi tentativi rientrano in qualche modo nel paradigma del postmoderno, che si compiace del dubbio sul soggetto frammentandolo all'infinito. Una lettura più equilibrata dell'impersonale emersoniano è quella di Todd Lekan, il quale esamina il rapporto tra amicizia e Impersonale. Lo

<sup>208</sup> B. Packer, *Emerson's Fall*, cit., p. 143; H. Bloom, *Emerson and Influence*, in Idem, *A Map of Misreading*, New York, 1975, p. 166; R. Poirier, *The Question of Genius*, in Idem, *The Renewal of Literature*, cit., pp. 89-90.

<sup>209</sup> R. J. Goodman, *Paths of Coherence through Emerson's Philosophy: the Case of Nominalist and Realist*, in *The Other Emerson*, cit., pp. 41-58.

<sup>210</sup> B. Arsić, *Brain Walks: Emerson on Thinking*, in *The Other Emerson*, op. cit., pp. 59-100.

studioso mostra che la nozione di impersonale è il cardine per l'affermazione di valori non egoistici e per la costituzione di una notevole dimensione etica, poiché vi è un fondo comune, non dogmatico, che consente alle persone di comunicare e condividere esperienze e valori.<sup>211</sup> In *The Nominalist and Realist* Emerson afferma: "a man is only a relative and representative nature. Each is a hint of the truth, but far enough from being that truth, which yet he quite newly and inevitably suggests to us".<sup>212</sup> L'uomo è composto da più livelli: il livello della personalità è forma o accenno della verità impersonale, ma non si identifica pienamente con essa. Emerson spiega cosa intende utilizzando il mondo dell'arte: "art, in the artist, is proportion, or, a habitual respect to the whole by an eye loving beauty in details.[...] Beautiful details we must have, or no artist: but they must be means and never other. The eye must not lose sight for a moment of the purpose".<sup>213</sup> La personalità sta alle persone come i conduttori all'elettricità, precisa Emerson utilizzando una metafora scientifica alquanto significativa. L'uomo è un essere anfibio, che contiene in sé i due poli della Realtà, personale e impersonale, mente e materia, maschile e femminile, universale e particolare. L'impersonale si rivela nel personale; l'infinito nel finito. In ultima analisi esso rappresenta dunque una dimensione ben più ampia di quella teorizzata da Cameron, Goodman e simili. Essa è *Transcendental Soul*, come scrive Emerson in *The Method of Nature*, essa è l'aspetto *Nirākarā* della divinità, o *Nirguna Brahman*, come afferma la filosofia orientale, ovvero non può essere colta da nessuna rappresentazione mentale. L'impersonale emersoniano trascende anche le differenze che oppongono personalismo e filosofia dell'impersonale nella filosofia politica del Novecento e degli inizi di questo secolo, in cui la dicotomia anima/ corpo, razionale/animale rimane insoluta. Nel Trascendentalismo, viceversa, la dimensione dell'impersonale offre delle soluzioni di tipo spirituale, che trascende l'identificazione con i poli del dualismo, e come tale appare veramente pratica.

### 3.2.10. Il Riconoscimento della *Transcendent Soul* e la seconda nascita dell'uomo

Il metodo della Natura, o dottrina della Suprema presenza, offre all'umanità la concreta occasione per una svolta decisiva nelle proprie scelte: chi oserebbe soffermarsi sulle "dry bones of the past", quando a ogni uomo è offerta la splendida possibilità di ricreare in ogni istante l'intero universo? Alla crisi dell'uomo seguirà infatti, secondo Emerson, "the birth of man". L'idea della nascita evoca l'evangelica "seconda nascita" di cui parla Gesù a Nicodemo: "In verità, in verità ti dico, se uno non rinasce dall'alto, non può vedere il regno di Dio". Gli disse Nicodemo: 'Come può un uomo nascere quando è vecchio? Può forse entrare una seconda volta nel grembo di sua madre e rinascere?' Gli rispose Gesù: 'In verità, in verità ti dico, se uno non nasce da acqua e da Spirito, non può entrare nel regno di Dio. Quel che è nato dalla carne è carne e quel che è nato dallo Spirito è Spirito. Non ti meravigliare se t'ho detto: dovete rinascere dall'alto. Il vento soffia dove vuole e ne senti la voce, ma non sai di dove viene e dove va: così è di chiunque è nato dallo Spirito'.<sup>214</sup> La seconda nascita è un tema fondamentale della cultura cristiana ma anche della civiltà classica, legata ai Misteri greci, in cui la seconda nascita era la conseguenza della morte

<sup>211</sup> T. Lekan, *Appreciating the Impersonal in Emerson (That's what Friends are For)*, in "The Journal of Speculative Philosophy", vol. 21, n. 2, 2007, pp. 91-105.

<sup>212</sup> "Un uomo è soltanto una natura relativa e rappresentativa. Ognuno è un accenno di verità, ma è lungi dall'essere quella verità, che ancora nuovamente e inevitabilmente ci suggerisce" (trad. mia). R. W. Emerson, *Nominalist and Realist*, in *Essays*, cit., p. 575.

<sup>213</sup> "L'arte, nell'artista, è proporzione, o un abituale rispetto per l'intero da parte di un occhio che ama la bellezza dei dettagli.[...] Dobbiamo avere dettagli meravigliosi, o nessun artista: ma devono essere mezzi e non altro. L'occhio non deve perdere di vista per un attimo lo scopo" (trad. mia) Ivi, pp. 579-580.

<sup>214</sup> *Vangelo di Giovanni*, 3, 3-8.

iniziatica, intesa come abbandono della precedente esistenza profana. Dalla morte iniziatica scaturiva un uomo nuovo, un figlio della luce. Le allusioni dei termini emersoniani non sono affatto vaghe ma celano un rimando preciso a questa tradizione di pensiero. La nascita dell'uomo è connessa in modo essenziale alla ri-scoperta dell'anima. Poiché l'uomo è ancora allo stato nascente, egli non è in grado di accedere al registro akashico e tracciare così la storia dell'anima, ma non può dubitare della sua divinità, ampiamente illustrata e indicata dalla Natura. La chiusura del saggio è emblematica. Il testo di *The Method of Nature* si conclude con una lode nella lode: all'interno del peana sull'entusiasmo, Emerson inserisce un inno alla *Soul*. Innanzitutto è interessante notare che anche qui la retorica compositiva emersoniana predilige il modello della spirale: l'apertura dello scritto, inneggiante alle promesse di ragione e pensiero, si conclude con una ripresa del medesimo tema, di cui però rappresenta un'ottava superiore. Si tratta infatti di un Inno all'Anima trascendente e alla sua Intelligenza, apoteosi e sorgente nascosta dell'Intelligenza del dotto. Viene riaffermata la differenza tra la personalità dell'uomo e la sua anima, tra sacro e profano: la personalità con i suoi difetti non può essere identificata con l'anima immortale, la quale circolava nell'Universo ancor prima che la Terra fosse, al pari della Sapienza biblica. Invece l'anima, come in Platone, conosce tutte le cose. Essa è immortale: "nothing can bar them out, or shut them in, but they penetrate the ocean and land, space and time, form and essence, and hold the key to universal nature. I draw from this faith courage and hope. All things are known to the soul. It is not to be surprised by any communication. Nothing can be greater than it".<sup>215</sup> L'anima varca i confini di spazio e tempo, è fatta di speranza e amore, e rifiuta con forza paura e pusillanimità. Essere nell'anima è giacere nell'amore e nel potere universale. Il potere è magnetismo: è consapevolezza dell'unità tra spirito e natura. Quando si possiede tale consapevolezza in maniera profonda, non come mero dato erudito, ma la si vive alla maniera degli antichi, sorge naturalmente una forza dalle recondite profondità dell'anima. Poiché natura e uomo sono collegati intimamente ad una medesima sorgente, l'uomo che riesca a ritornare a quella sorgente avrà attinto alle fonti del potere universale, la natura risponderà ai suoi pensieri ed egli sarà divenuto il re del mondo.<sup>216</sup> Tutto ciò che esiste e accade, ripete Emerson a ogni passo, nasce prima nella coscienza. Il principio della responsabilità è la diretta conseguenza di tale constatazione: se le manifestazioni esterne dipendono dalla coscienza dell'uomo, egli deve riconoscere il suo ruolo creatore. "In thy brain, the geometry of the City of God".<sup>217</sup> Sulla falsariga di Emerson, Emily Dickinson ha scritto:

The Brain is wider than the sky  
For, put them side by side  
The one the other will contain  
With ease and You beside.<sup>218</sup>

Sul rapporto tra mondo e coscienza Bergson asserisce: "all'origine della vita sta la coscienza, o, per meglio dire, la supercoscienza. Coscienza, o supercoscienza è il razzo i cui frammenti spenti ricadono in materia; coscienza è ciò che permane del razzo stesso, che attraversa i frammenti e li illumina in organismi. Ma tale coscienza, che è una esigenza di

---

<sup>215</sup> "Niente le può escludere né rinchiudere: esse pervadono oceano e terra, spazio e tempo, forma ed essenza e posseggono le chiavi della natura universale. Da ciò ho appreso fede, coraggio e speranza. Tutto è oggetto di conoscenza per l'anima. Essa non viene colta di sorpresa da nessuna comunicazione. Non c'è niente di più meraviglioso". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 132 (trad. it.: p. 83).

<sup>216</sup> Cfr. R. Guénon, *Il Re del Mondo*, Adelphi, Milano, 1977.

<sup>217</sup> "Nella tua mente la geometria della città di Dio". R. W. Emerson, *The Method of Nature*, cit., p. 122 (trad. it.: p. 47).

<sup>218</sup> "La mente è più vasta del cielo/per cui se li metti accanto/l'uno conterrà l'altro/ con facilità e te accanto" (trad. mia).

creazione, si rivela a sé medesima solo là dove la creazione è possibile”.<sup>219</sup> L’anima è inizio e fine di ogni cosa, alfa e omega. Il suo carattere indistruttibile si evince anche dalle descrizioni di *Immortality*: “the soul is not born; it does not die; it was not produced from any one. Nor was any produced from it. Unborn, eternal, it is not slain, though the body is slain; subtler than what is subtle, greater than what is great, sitting it goes far, sleeping it goes everywhere”.<sup>220</sup> Chi pensa di poter uccidere l’anima s’inganna, ribadisce Emerson in una sua poesia, *Brahma*:

If the red slayer think he slays,  
Or if the slain think he is slain,  
They know not well the subtle ways  
I keep, and pass, and turn again.<sup>221</sup>

I numerosi riferimenti all’anima che non può essere uccisa sconfinano quasi nel calco di un passo cruciale della *Bhagavadgita*. Per incoraggiare il guerriero Arjuna a combattere contro i suoi stessi parenti, Krishna lo invita a riflettere sulla propria essenza: il suo Sé non è meramente umano, è qualcosa di più, è cosmico. Connettendosi alla Coscienza universale, Arjuna riconosce dentro di sé la verità svelata dal dio. Krishna esorta Arjuna con le seguenti parole: “mai vi è stato un tempo in cui io non fossi né tu né questi principi né, in futuro, noi tutti cesseremo di essere. [...] Colui che crede di essere ucciso e colui che pensa di uccidere sono entrambi in errore. [...] Esso non può essere né trafitto né bruciato né bagnato né disseccato. È imperituro, onnipresente, immobile e costante: è sempre identico a se stesso”.<sup>222</sup> Anche Plotino d’altra parte afferma l’immortalità dell’impersonale, e descrive l’uccisione come un’impossibilità logica, paragonabile a uno spettacolo, a una scena fra attori.<sup>223</sup> La presenza della *Gita* in Emerson ha richiamato l’attenzione di svariati studiosi indiani, i quali hanno rilevato che molti interpreti occidentali hanno spesso clamorosamente frainteso il significato dei riferimenti emersoniani. Secondo le precisazioni di Chandrasekharan, la poesia *Brahma*, ad esempio, non indica l’aspetto creativo della Trinità indiana (Brahma il creatore-Vishnu il conservatore-Shiva il distruttore), come asserisce il pur bene informato Carpenter; il riferimento è invece a Brahman, che sarebbe il titolo più appropriato per la poesia emersoniana. Brahman è infatti l’Assoluto, o Anima Impersonale, la *Over-Soul*, termine che riprende il sanscrito *paramatman*. *Red slayer* è la traslitterazione letterale di Rudra, uno degli appellativi di Shiva. “The subtle ways/ I keep, and pass, and turn again” allude alla creazione e alla distruzione dei mondi, descritta nella *Gītā*: si tratta di circoli simili a quelli neoplatonici, di emanazione e ritorno, che danno vita a ininterrotte fasi di manifestazione cosmica. L’illusione dell’uccisione è anche oggetto della *Katha Upanisad*, ove le parole vengono in questo caso messe in bocca a Yama, re della Morte. Che Emerson conoscesse anche tale testo è palese dalla sua citazione di Yama in *Immortality*.<sup>224</sup> La caratterizzazione dell’anima in *Immortality* come “subtler than what is subtle, greater than what is great” è altrettanto significativa: riprende infatti un tema tipico delle *Upanisad*, l’identità tra *Ātman* e *Brahman*, anima individuale e anima suprema, ego e Sé superiore, cui si giunge soltanto dopo la purificazione di ogni elemento limitante ed il relativo distacco. L’essenza di cui è costituita tale identità è soventemente descritta come l’identità tra

<sup>219</sup> H. Bergson, *L’evoluzione creatrice*, Mondadori, Milano, 1956, p. 233.

<sup>220</sup> “L’anima non è nata, non muore; non è stata prodotta da niente, né qualcosa è stata prodotta da lei. Non nata, eterna, non viene uccisa, sebbene il corpo venga ucciso; più sottile del sottile, più grande del grande, seduta va lontano, dormendo va dappertutto” (trad. mia). R. W. Emerson, *Immortality*, in *Letters and Social Aims*, cit., p. 333

<sup>221</sup> “Se il rosso assassino crede di uccidere/ e l’assassinato di essere stato ucciso/ essi non conoscono le vie sottili/attraverso le quali permango, passo e ritorno ancora” (trad. mia).

<sup>222</sup> Raphael (a cura di), *Bhagavadgītā. Il canto del Beato*, II, 12-19-24, Āśram Vidyā, Roma, 2006<sup>4</sup>, pp. 52-58.

<sup>223</sup> Cfr. *Enneadi*, III, 2, XV.

<sup>224</sup> Per un approfondimento di tali tematiche cfr. K. R. Chandrasekharan, *Emerson’s Brahma: an Indian Interpretation*, in “The New England Quarterly”, vol. 33, n. 4, 1960, pp. 506-512; F. I. Carpenter, *Immortality from India*, in “American Literature”, vol. 1, n. 3, 1929, pp. 233-242.

l'immensamente piccolo e l'immensamente grande. L'anima infatti oltrepassa i tradizionali concetti di spazio e tempo: "più piccolo del piccolo, più grande del grande, l'Ātman è posto nel segreto della creatura";<sup>225</sup> "tutto è compenetrato da questo *Puruṣa*; nulla esiste che sia al di là di lui, nulla che sia al di qua, nulla è più piccolo, nulla è più grande; egli soltanto, fermo come un albero, si erige nel cielo";<sup>226</sup> "null'altro è più grande di esso e pure nulla è più piccolo di quello, che è più alto di ciò che è alto, più grande di ciò che è grande, che è l'Uno, il non evoluto, che ha infinite forme, che è tutto, il primordiale al di là delle Tenebre";<sup>227</sup> "io sono più piccolo di ciò che è piccolo, e del pari io sono grande, io sono questo variopinto universo, io sono il primordiale, il *Puruṣa*, il signore d'oro, io sono Shiva".<sup>228</sup>

Nella sua lode all'Anima Suprema Emerson riunisce dunque Oriente e Occidente. Il metodo della natura è il filo di Arianna che dal dedalo delle percezioni sensibili guida fino all'uscita del labirinto, verso la Luce dell'Intelligenza: "children of the Light" o "children of fire", sono gli uomini nati una seconda volta, dallo Spirito. L'estasi della natura svela il segreto dell'esistenza; le sue forme sono le mattonelle dorate del sentiero di Dorothy nel regno di Oz, segni che indicano la direzione da imboccare. Come i protagonisti del romanzo di L. Frank Baum, lo spaventapasseri, l'uomo di latta e il leone, l'uomo colma le proprie mancanze soltanto nell'azione. Egli è infatti un creatore di mondi, e le solide concrezioni della natura gli permettono di crescere e svilupparsi, osservando nel mondo esterno ciò che custodisce nel suo mondo interno: ogni fiore, roccia, albero sono simboli, veicoli energetici, idee del suo spirito.<sup>229</sup>

L'accento posto sull'evoluzione della coscienza umana verso la consapevolezza della propria divinità creatrice suggerisce l'idea del 'panenteismo', e non quella del 'panteismo', come vorrebbe uno sguardo superficiale alla sua filosofia della natura. Il termine 'panenteismo' venne coniato da Karl Krause, nel tentativo di conciliare teismo e panteismo. Non è assolutamente secondario il fatto che Krause sia stato allievo di Schelling a Jena. Per Emerson, come per Schelling e Scheler, la divinità è presente in ogni manifestazione del cosmo, ma la sua essenza rimane trascendente. L'*Impersonal*, la *Over-Soul* permane nella sua eterna purezza su un piano inattingibile; al medesimo tempo, grazie all'ininterrotto circolo del divino le forme vengono costantemente ricreate, e l'energia si diffonde in ogni dove, nell'infinitamente grande e nell'infinitamente piccolo. L'evoluzione dell'uomo è significativa poiché rappresenta il passo decisivo per l'evoluzione stessa della divinità incarnata; l'intero cosmo e le sue sorti sono inestricabilmente collegati alla coscienza umana. Il piano della sensibilità non è dunque mero accidente; il sacro sembra desiderare l'evoluzione su questa dimensione. Senza concretezza, le idee restano tali. In Emerson difatti il momento pragmatico non passa mai in secondo piano. La creazione nella materia e la sua rinascita nello spirito è un passo verso un destino sconosciuto ma promettente. Lo spirito vivifica la natura, ma riceve da essa concretezza e fattualità. Da qui discende la preminenza del momento estetico: la realizzazione della visione è creazione di un mondo per l'uomo nuovo, che deve ancora nascere. S'intende così il significato della storia cosmica di Emerson, e della filosofia storica dell'ultimo Schelling: storia è l'auto-manifestazione del Dio che è nell'uomo, che agisce portando a compimento la consapevolezza dello Spirito nella materia. L'uomo è la coscienza dell'Universo che contempla e ricrea continuamente se stesso. Simili posizioni si trovano d'altronde anche nel pensiero induista: accanto a un variegato pantheon

<sup>225</sup> *Kaṭha Upaniṣad*, 1, 2, 20; in C. della Casa (a cura di), *Upaniṣad*, Utet, Torino, 1976.

<sup>226</sup> *Śvetāśvara Upaniṣad*, 3, 9, in C. della Casa (a cura di), *Upaniṣad*, cit.

<sup>227</sup> *Mahānārāyaṇa Upaniṣad*, 1, 9-10, in C. della Casa (a cura di), *Upaniṣad*, cit.

<sup>228</sup> *Kaivalya Upaniṣad*, 2, 20, in C. della Casa (a cura di), *Upaniṣad*, cit.

<sup>229</sup> Sul ruolo pontificale del simbolo per la conoscenza del nesso tra spirito e natura scriveranno pagine decisive due grandi menti del Novecento, Carl G. Jung e Wolfgang Pauli: cfr. C. G. Jung, *La sincronicità come principio di nessi acausalì*, Boringhieri, Torino, 1980; W. Pauli, *Psiche e Natura*, Adelphi, Milano, 2006<sup>2</sup>.

di dei, viene affermato un monismo che distingue il dio personale da quello Impersonale, l'immanente dal trascendente.<sup>230</sup> Di panenteismo si è parlato anche a proposito della religione degli indiani d'America: la saggezza indiana, cui spesso si richiamerà Thoreau, riteneva infatti che il grande Spirito fosse connesso a ogni aspetto della Realtà, ma distaccato allo stesso tempo. F. Schuon ha dunque ragionevolmente ipotizzato un nesso genealogico tra la visione indigena e il percorso emersoniano, nesso che filologicamente non è possibile chiarire, ma che sicuramente si pone sul piano di una suggestiva storia delle idee.<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> D'altra parte è ipotizzabile che lo stesso Krause abbia risentito dell'orientalismo della sua epoca e che abbia tratto ispirazione per le sue teorie dalle dottrine indiane.

<sup>231</sup> F. Schuon, *Sguardi sui mondi antichi*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1996, p. 75.

### 3. 3. Il secondo *Nature* (1844)

“Beauty is the form under which the intellect prefers to study the world”.

*Beauty*

#### 3.3.1. Genesi del secondo saggio sulla Natura (1844)

La Natura come oggetto e come esperienza costituisce il *leit-motiv* della speculazione emersoniana: come un raggio di luce scomposto da un prisma, essa assume delle colorazioni diverse in base al taglio tematico dell’opera che la prende in considerazione, pur nell’unità di visione che contraddistingue la filosofia del nostro autore. Nel capolavoro del 1836, la Natura viene indagata da un punto di vista filosofico e scientifico, che mette in gioco la sua stessa rappresentazione, ridiscutendone i confini ontologici ed epistemologici. Nel 1841 l’emersoniano contrappunto tra poesia e scienza trova un nuovo equilibrio armonico nel saggio *The Method of Nature*: conoscenza ed esperienza si identificano nel fenomeno estatico. Entrambi i saggi sono stati ampiamente studiati e sviscerati dalla critica. Emerson tuttavia non si limitò a richiamare frequentemente la Natura durante le sue conferenze e nei suoi scritti, ma dedicò una terza opera all’argomento; si tratta di un saggio piuttosto negletto dalla letteratura, il cui titolo, anche questa volta, è *Nature*. Nel 1841, anno in cui redasse *The Method of Nature*, Emerson riprese infatti le osservazioni del 1836 per una conferenza al Waterville College. In seguito, tali osservazioni furono arricchite e sviluppate, confluendo infine in un nuovo saggio, che nel 1844 venne incluso nella Seconda Serie dei suoi *Essays*. In realtà, secondo la ricostruzione di Stefano Paolucci, Emerson era intenzionato a includere tale saggio nella prima raccolta degli *Essays*, che uscì il 20 marzo 1841.<sup>1</sup> Come scrive in una nota del suo diario, tali saggi avrebbero dovuto intitolarsi *Forest Essays*, segnalando così la centralità del motivo della natura. Tale saggio, spiegherà Emerson in una lettera al fratello William, avrebbe coronato perfettamente la prima serie, fungendo da contraltare ai saggi sull’arte e sulla storia, oltre a costituire il *trait d’union* dei vari scritti inclusi nella raccolta. Purtroppo Emerson non fece in tempo a completare il saggio, che dovette dunque essere inserito nella serie successiva. Non stupirà dunque il profondo intreccio tra le tematiche di *Nature* del 1844 e quelle della prima serie di saggi.

I motivi che spinsero Emerson a recuperare e rielaborare quanto esposto in *Nature* del 1836 meritano senz’altro una certa attenzione. Bisogna infatti chiedersi cosa spinse il nostro autore a tornare sul medesimo tema. Da una parte con tale gesto il saggio di Concord diviene il degno erede di Platone, il quale, narrano gli antichi, non smise mai di revisionare e riscrivere la *Repubblica*, sino al punto della sua morte. D’altro canto mettere mano allo stesso tema significa avere qualcosa di nuovo da dire, o quantomeno la capacità di esprimerlo in una forma più eloquente o più adeguata, nutrita da nuove ispirazioni. Né una motivazione meno nobile può essere attribuita a un autore prolifico come Emerson, il quale non ebbe mai problemi a rinvenire argomenti per le sue orazioni; continuare a parlare della natura era per lui un’esigenza, una necessità vitale per la sua riflessione filosofica. Nonostante ciò, *Nature* del 1844 ha avuto una sorte infausta, destinato a restare nell’ombra del suo fratello maggiore, il saggio del 1836. Mentre lo scritto del 1836 è stato esaminato e acclamato senza posa, oggetto di plurime ricerche e interpretazioni, quello del 1844 è invece stato considerato come il mero precipitato empirico-poetico della mente filosofica di Emerson. Tali considerazioni sono probabilmente imputabili

---

<sup>1</sup> Cfr. S. Paolucci, *Nota introduttiva*, in R. W. Emerson, *Diventa chi sei*, Donzelli Editore, Roma, 2005.

anche alle caratteristiche formali del saggio. Esso si presenta come una riflessione liricheggiante dal linguaggio semplice e quotidiano, in cui, a differenza di *Nature* del 1836, sono assenti una scansione ritmica e una metodica organizzazione interna; manca una stringente argomentazione logica, e l'unità tematica è dovuta piuttosto all'impianto retorico-estetico. Evidentemente gli ampi tratti poetico-biografici, il fluido periodare e la mancanza di notevoli e ambigue metafore, quali ad esempio *la transparent eyeball*, hanno contribuito a ritenere il saggio di second'ordine, inducendo gli studiosi a considerarlo la trita rielaborazione poetica di tematiche già note, e a relegarlo in un angolo. L'idea di "rielaborazione poetica" nel trascendentalismo è scientificamente errata oltre che impropria, poiché per Emerson la poesia è frutto della più alta connessione con l'Anima Suprema e della visione interiore; la poesia non può sorgere dalla tecnica o dalla ripresa formale di contenuti già dati.<sup>2</sup>

Il saggio del 1844 reca notevoli spunti per la comprensione dell'estetica della natura, suggerendo ulteriori visuali sull'argomento. Il parallelismo tra osservazione empirica e visione interiore, che connota il saggio, contribuisce infatti a chiarire la posizione emersoniana sul rapporto tra poesia e scienza, tra mente ed esperienza, tra concetto e percezione. Il testo è inoltre scandito da un preciso richiamo teorico, che collega Emerson a un tema classico della filosofia occidentale: il binomio *natura naturata/natura naturans*. Si può ragionevolmente sostenere che il saggio costituisca lo sviluppo di tale coppia concettuale, svolto però, più che come ragionamento discorsivo, come un viaggio guidato nell'universo dei simboli emersoniani. L'idea di esperienza empirica della natura apre inoltre al pieno recupero della nozione di esperienza, cui tra l'altro è dedicato l'omonimo e discusso saggio della stessa serie, mostrando definitivamente come le intuizioni emersoniane siano tutt'altro che astratte e idealiste nel senso deteriore del termine, e al contempo lungi da ogni irrimediabile pessimismo e scetticismo. Si tratta di un ritorno alle cose stesse, direbbe Husserl, di imparare a vedere ciò che sta davanti ai nostri occhi, mediante un nuovo modo di guardare alle cose.<sup>3</sup> Per Husserl, notoriamente, si trattava di tornare alle evidenze, a ciò che dà mostra di sé come auto-evidente.<sup>4</sup> Beninteso, la visione non è mera percezione, ma uno sguardo che attraversa, uno sguardo non idolatrico: la cecità è verso il trascendentale, "Blindheit für das Transzendente".<sup>5</sup> Emerson e Husserl paiono condividere, oltre all'interesse per le scienze, anche le considerazioni critiche sull'intelletto analitico come prigioniero per la creatività umana e per l'esperienza. L'abuso della concettualizzazione, tipico della moderna cultura occidentale, intellettualistica e astratta, va a discapito della creatività e della realtà: essa ci ha resi

---

<sup>2</sup> Il primato della poesia sulla prosa in Emerson è incontestabile, a condizione di non circoscrivere la poesia a una determinata espressione stilistico-formale. La poesia è uno stato della coscienza, ispirazione metodica, che crea forme sempre nuove. In ambito strettamente letterario, l'approvazione, da parte di Emerson, del pupillo Whitman, che incarna il bardo-profeta preconizzato in molti scritti, conferma tale interpretazione della poesia emersoniana: il verso libero del vate americano è infatti alieno da costrizioni ritmiche preordinate; la musicalità è frutto del suo vasto e sregolato periodare, delle scelte compositive e lessicali più che dall'adesione a un canone poetico.

<sup>3</sup> Il richiamo a Husserl non è soltanto un'interessante suggestione: secondo l'interpretazione di Stanley Cavell, Emerson, assieme a Thoreau, rappresenta infatti "a mode of thinking and writing" che soggiace alle due grandi tradizioni in cui, a suo parere, il sapere speculativo si è scisso dopo Kant: quella di matrice inglese, che da Frege e Russell giunge fino a Wittgenstein e quella tedesca, incarnata da Husserl e Heidegger. In maniera generale, la sensibilità emersoniana include secondo Cavell problematiche sia analitiche che continentali, ponendosi come ideale punto di vista per cogliere similarità e differenze tra le due tradizioni. Per approfondire questa interpretazione cfr. S. Cavell, *Emerson's Constitutional Amending: Reading "Fate"*, in Id., *Emerson's Transcendental Etudes*, cit.

<sup>4</sup> La *Anschauung*, la cosa evidente, visibile per se stessa, viene così definita: "ogni intuizione originariamente offerente è una sorgente legittima di conoscenza, che tutto ciò che si dà originalmente nell'"intuizione" (per così dire in carne e ossa) è da assumere come esso si dà ma anche nei limiti in cui si dà" in E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica: Introduzione generale alla fenomenologia pura*, Einaudi, Torino, 2002, vol. I, §24, pp. 52-53. Intuizione e visione sono due traduzioni possibili del termine *Anschauung*.

<sup>5</sup> E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 284.



ciechi alla bellezza, al mondo della vita. Soltanto rimuovendo le categorie, attuando l'husserliana *epoché*, si può entrare in contatto con la ricchezza del significato che giace nell'esperienza ordinaria della realtà. Occorre riconvertire lo sguardo, ritrovare occhi per vedere, aprire gli occhi alla luce, come nell'allegoria platonica della caverna. In seguito alla riconversione dello sguardo si giunge alla riscoperta dell'ordinario, ha messo in rilievo Cavell; riscoperta che non preclude ma viceversa spalanca gli orizzonti della ricerca a campi vasti e inimmaginati. Nel qui ed ora della vita che non di rado l'uomo considera triviale o semplicemente banale e scontata, giace il segreto dell'universo; l'americana rivalutazione del momento presente, che rifugge da ogni nostalgia delle forme passate e dal desiderio di quelle future, libera il sublime dal suo aspetto terribile. L'uomo riscopre se stesso nel flusso della vita: il continuo rinnovamento delle forme naturali reca testimonianza alla propria origine in un principio permanente e immutabile. Questo saggio riprende dunque sia le idee del 1836 sulla Natura come proiezione dell'anima e come sua educatrice, sia le riflessioni del 1841 sull'Estasi come metodo. Le due tematiche vengono intrecciate e sussunte all'intuizione della centralità dell'esperienza empirica come via verso il concetto di *natura naturans*, cuore pulsante della manifestazione. Diviene possibile vedere l'Infinito nel Finito, come scrive William Blake negli *Auguries of Innocence*:

To see a World in a Grain of Sand  
And a Heaven in a Wild Flower,  
Hold Infinity in the palm of your hand  
And Eternity in an hour.

La *Religion of Beauty*, cui è dedicato un articolo del primo volume di *The Dial*, è religione della bellezza naturale, che è esperibile mediante i sensi. La vita quotidiana, la natura, tutto ciò che ci circonda è simbolo, è il luogo in cui si svela il fondamento del cosmo, l'Uno senza secondo, nel linguaggio dell'*Advaita Vedanta*. L'esperienza estetica della Natura nella sua concretezza materiale è il punto di partenza per la restaurazione del Regno dei Cieli, dell'Eden primevo: il corpo della Natura non è mai separato dal suo principio, ogni dualismo viene abolito. La natura è lo specchio dell'uomo, non soltanto nella sua totalità, ma in ogni singolo frammento, in ogni sua parte, anche in quella più umile e modesta. La redenzione della materia è coestensiva alla riscoperta dell'Unità tra io e Sé, *atman* e *brahman*, tra individuo e cosmo.<sup>6</sup> La visione rinascimentale, incentrata sul rapporto tra individuo e cosmo, oggetto di un celebre studio di Ernst Cassirer, è accostabile alla visione della *American Renaissance*: il rapporto tra *natura naturata* e *natura naturans*, che connota le riflessioni del saggio emersoniano, è il fulcro dell'unità tra uomo e natura, e può ben essere collegato col pensiero di Nicola Cusano, che Cassirer pone al centro della sua trattazione. Il mondo della natura come *explicatio*, come cerchio tracciato dalla *Oversoul*, è infatti un'idea cusania che pervade sin dagli esordi il pensiero di Emerson, e che tuttavia acquisisce un lessico specifico soltanto in questo saggio. Come per Cusano, la via del ritorno verso la *Oversoul* è la quella del *symbolice investigare*; via che conduce, in accordo con la tradizione neoplatonica, alla *theosis*, alla *deificatio*. La *theosis* va sempre congiunta alla centralità dell'esperienza estetica della natura: il superamento da parte dell'uomo di se stesso in Emerson non conduce al transumanesimo, alla celebrazione della tecnologia, come avviene in certi orientamenti contemporanei.<sup>7</sup> L'uomo supera se stesso soltanto in quanto compie la propria

<sup>6</sup> La differenza tra Io e Sé, in riferimento alla filosofia orientale e a quella occidentale viene spiegata da R. Guénon in *Differenza fondamentale tra il Sé e l'io*, in Id., *L'uomo e il suo divenire secondo il Vedanta*, Adelphi, Milano, 1992<sup>4</sup>. Per la distinzione tra Io e Sé si rivela significativa anche la psicologia junghiana.

<sup>7</sup> Per le critiche al transumanesimo, movimento variegato unificato dal richiamo alla tecnologia come mezzo di perfezionamento dell'umano cfr. le osservazioni del politologo statunitense F. Fukuyama, *Our Posthuman Future: Consequencies of the Biotechnology Revolution*, Picador, New York, 2002. In questo contesto va sottolineato che il ripudio della dimensione umanista comporta il decadimento nella categoria del postumano, categoria che fa appello

natura; procedere nell'evoluzione significa radicarsi nell'esperienza pienamente umana. Esperienza che tocca le sue vette più alte nella percezione sensibile della bellezza. La percezione della bellezza impedisce all'uomo di perdere se stesso e la realtà nella simulazione del virtuale, nello specchio delle illusioni o simulacro, come ha detto Jean Baudrillard. L'emersoniana estetica della natura si delinea dunque come paradossale anti-umanesimo umanista: l'oltre-uomo che compie stesso ha superato infatti la visione antropocentrica dell'universo a partire dalla piena rivalutazione dell'esperienza umana.

### 3.3.2. Simboli e poesia: bellezza visibile, affinità, fiamma, cuore

Secondo Platone la Bellezza è l'Idea visibile, l'aspetto sensibile del Vero e del Bene. Allo stesso modo, per Emerson la bellezza delle forme è un simbolo della Natura che si svela al cuore: "secret of its laboring heart",<sup>8</sup> come afferma la poesia premessa al testo. La Natura è manifestazione della vita invisibile dello Spirito; come tale non può che essere contrassegnata dalla bellezza, la quale è l'anima che si svela ai sensi: "the beautiful is the spiritual aspect of nature".<sup>9</sup> La spiegazione della Bellezza come emanazione dello Spirito è sinteticamente presentata in *The Rhodora*:

If eyes were made for seeing,  
Then beauty is its own excuse for Being.<sup>10</sup>

*The Rhodora*, se da una parte riprende la sensibilità lirica di Wordsworth in *Daffodils*, per un altro verso presenta una forte attenzione per l'origine divina delle forme naturali, analogamente a quanto avviene in *The Lamb* e *The Tiger* di Blake.

Il proemio poetico allo scritto del 1844 recupera in maniera puntuale la concezione platonica della Bellezza naturale come manifestazione ordinata dello Spirito, come forma visibile dell'Invisibile senza forma. L'esplicazione della Bellezza dalle alte sfere segue delle leggi precise, matematicamente codificate. Viene infatti affermato che "the rounded world", il quale è "fair to see", bello da vedere, è avviluppato nove volte nel mistero. Il termine *rounded* per un verso allude al simbolo del cerchio, capitale per la filosofia emersoniana, per un altro rispetto richiama la dimensione dell'artisticità: l'aggettivo infatti non è *round*, ma *rounded*, participio passato del verbo *to round*. Più avanti, parlando del mondo, Emerson scrive: "the craft with which the world is made".<sup>11</sup> Si tratta di un richiamo all'idea platonica del demiurgo, ordinatore del cosmo. La natura come prima opera d'arte, dunque. Il numero nove è simbolo altrettanto eloquente: potenza di tre, è un numero centrale in tutte le più grandi filosofie e religioni del mondo. Nove sono le gerarchie angeliche in Dionigi l'Areopagita, nove sono i gironi dell'inferno dantesco, nove i mesi della

---

alla tecnologizzazione dell'umano, e che dunque comporta serie conseguenze per l'approccio estetico alla realtà. Un uomo privato della possibilità della conoscenza estetica e ridotto ad apparato biotecnologico non può più essere definito uomo: il transumanesimo imbocca dunque delle vie opposte a quelle del trascendentalismo, ove estetica e antropologia restano sempre ineludibili componenti per l'esperienza umana. La singolarità tecnologica di cui parlano i transumanisti, o fenotipo esteso in Dawkins, non è assolutamente collegabile all'*Homo Noeticus* di T. de Chardin o alla SuperAnima di Emerson, poiché in questi ultimi il riferimento è spirituale e panico allo stesso tempo. Sebbene si sia tentato di ricondurre i due fenomeni alla stessa radice filosofica, attraverso la valorizzazione del Pragmatismo americano, difatti non potrebbero esserci due prospettive più distanti. Una visione completa in chiave apologetica è quella di G. Vatinno: *Il transumanesimo. Una nuova filosofia per l'uomo del XXI secolo*, Armando Editore, Roma, 2010.

<sup>8</sup> "Segreto del suo cuore operoso". R. W. Emerson, *Nature* (1844), in *Essays & Lectures*, cit., p. 539 (trad. it.: p. 73).

<sup>9</sup> "Il Bello è l'aspetto spirituale della Natura" (trad. mia), *The Religion of Beauty*, in "The Dial", I, Boston-London, 1841, p. 21.

<sup>10</sup> "Se gli occhi sono stati fatti per vedere,/allora la Bellezza è la nostra scusa per Essere" (trad. mia). R. W. Emerson, *Poems*, Macmillan, London, 1884, p. 43.

<sup>11</sup> "L'arte con cui è fatto il mondo". R. W. Emerson, *Nature* (1844), cit., p. 550 (trad. it.: p. 87).

gestazione umana. “Il perfetto numero nove”, come lo chiama Dante nella *Vita Nuova*,<sup>12</sup> identificandolo addirittura con Beatrice, è l’ultimo numero monadico della tradizione pitagorica, ovvero l’ultimo numero composto da una sola cifra, ed è anche il quarto ed ultimo numero che completa la sacra tetrade. Il tre moltiplicato per se stesso è simbolo del tutto: un tutto dinamico, che si rigenera continuamente, a differenza dell’uno, simbolo del principio ancora conchiuso in se stesso. Il mondo, manifestazione per eccellenza, non può dunque che ricollegarsi al nove, simbolo della natura manifesta, o spirito visibile. Ma la generazione del mondo resta un mistero che, secondo Emerson, può essere svelato soltanto da un cuore vibrante che sappia armonizzarsi con il cuore della Natura:

Throb thine with Nature’s throbbing breast  
And all is clear from east to west.<sup>13</sup>

L’accordo dell’uomo con la Natura non soltanto rivelerà i segreti del cosmo, ma illuminerà il mondo: “all is clear from east to west”. Il rapporto tra forma e spirito viene inteso nei termini della tradizione neoplatonica: come in Plotino, secondo il quale l’anima racchiude il corpo, non è la forma a celare lo spirito, ma è lo spirito che racchiude dentro di sé tutte le forme: “Spirit lurks each form within”.<sup>14</sup> La Natura diviene *explicatio*, come ha scritto Nicola Cusano, ovvero manifestazione del non manifesto, del principio trascendente, mentre lo Spirito è *complicatio*, e racchiude in sé ogni forma possibile.<sup>15</sup> Dante, poeta amato e tradotto da Emerson, ha magnificamente spiegato il rapporto tra Spirito e Natura in poche vibranti battute:

Nel suo profondo vidi che s'interna  
legato con amore in un volume,  
ciò che per l'universo si squaderna.<sup>16</sup>

La sensibilità cusaniiana di Emerson ritorna anche con l’immagine del cerchio, poiché Dio è al contempo centro e circonferenza di tutte le cose.<sup>17</sup> Dio è dunque un cerchio infinito, che oltrepassa la conoscenza intellettuale, nel quale è concentrata la manifestazione, come l’universo nell’uovo primordiale del Big Bang; mentre l’universo è la contrazione originaria che si dispiega. Parafrasando Platone, l’universo sta a Dio come il tempo sta all’eternità: è una sua immagine mobile. La matrice neoplatonica di questi discorsi, che riprendono la questione del rapporto tra l’Uno e i molti, tra Dio e il suo riflesso, è piuttosto marcata.<sup>18</sup>

---

<sup>12</sup> Dante, *Vita Nuova*, XXIX.

<sup>13</sup> “Fa vibrare il tuo petto col petto vibrante della Natura/ e tutto si rischiarerà da oriente a occidente”. R. W. Emerson, *Nature* (1884), cit., p. 539 (trad. it.: p. 73).

<sup>14</sup> “Lo Spirito dentro di sé cela ogni forma”. Ibidem.

<sup>15</sup> I termini *explicatio* e *complicatio* in riferimento al rapporto Dio-mondo sono propri del pensiero di Nicola Cusano, ma paiono alquanto suggestivi ed altamente esplicativi rispetto alla concezione emersoniana. Le due concezioni d’altra parte presentano notevoli punti di contatto. La consonanza tra Emerson e Nicola Cusano nella visione del cerchio è stata sottolineata ad un convegno internazionale: cfr. G. Lachin-F. Zambon (a cura di), *Obscuritas: retorica e poetica dell’oscuro. Atti del XXVIII Convegno Interuniversitario di Bressanone, 12-15 luglio 2001*, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e storiche, Trento, 2004, p. 244.

<sup>16</sup> Dante, *Paradiso*, XXXIII, vv. 85-87.

<sup>17</sup> “Dio è una sfera infinita, il cui centro è ovunque e la circonferenza in nessun luogo”, in P. Lucentini (a cura di), *Il Libro dei XXIV Filosofi*, Adelphi, Milano, 1999, pp. 56-67. La tematica del cerchio dell’esistenza connota anche la filosofia e la poesia islamica: le immagini più celebri sono quelle di Ibn Arabi, ma è interessante notare che l’unico “libro dei cerchi”, prima dell’omonimo saggio di Emerson, è ascrivibile a Ibn as-Sid, tradotto in italiano da M. Jevollella.

<sup>18</sup> Cfr. W. Beierwaltes, *Platonismo nel Cristianesimo*, Vita e Pensiero, Milano, 2000, *passim*. L’autore mette inoltre in evidenza come il movimento a spirale, caro alla riflessione emersoniana, rappresenti simbolicamente l’unione del cerchio e della linea retta, analogo delle platoniche ali dell’anima che si eleva oltre se stessa: cfr. n. 93, p. 89. Cfr. anche F. Paparella, *La metafora del cerchio: Proclo e il Liber Viginti quattuor philosophorum in “La tradizione ermetica dal mondo tardo antico all’Umanesimo”*, in P. Lucentini- I. Parri, V. Compagni (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di Studi*, Napoli, 20-24 Novembre 2001, Brepols, 2003, pp. 127-138.

Dal rimando tra Universo e Dio discende la legge delle corrispondenze cosmiche, o legge dello specchio. Il mondo diviene teatro dello spirito, gioco di specchi, di infiniti rimandi semantici e ontologici:<sup>19</sup> “the true doctrine of omnipresence is, that God reappears with all his parts in every moss and cobweb”,<sup>20</sup> scrive Emerson in *Compensation*. Dio appare in ogni cosa, si manifesta ovunque. Attraverso le forme naturali lo Spirito Universale accenna allo spirito umano:

Beckons to spirit of its kin.<sup>21</sup>

Il termine *kin* allude a una parentela tra forma umana e naturale, a una consanguineità. Il linguaggio dei segni, i cenni della Natura che ammicca all'uomo è una tematica ereditata dal saggio del 1836. Nel nuovo scritto il cenno viene annodato all'immagine della fiamma: a ogni segno della natura ogni atomo si “accende” e risplende, inaugurando il destino che gli appartiene, prosegue Emerson. L'immagine solare della scintilla si collega con la tradizione simbolica dell'ermetismo, e in ambito filosofico si riallaccia al pensiero platonico. Nella celebre *VII Lettera* di Platone, la fiamma è il risultato della Verità che si svela nel Cuore: “Perché non è, questa mia, una scienza come le altre: essa non si può in alcun modo comunicare, ma come fiamma s'accende da fuoco che balza: nasce d'improvviso nell'anima dopo un lungo periodo di discussioni sull'argomento e una vita vissuta in comune, e poi si nutre di se medesima”.<sup>22</sup>

Lo Spirito della Natura agisce al fine di risvegliare la coscienza umana alla sua dignità. La Bellezza naturale è il metodo utilizzato dallo Spirito per accendere il fuoco della consapevolezza. Le immagini del cuore e della fiamma, che intessono la poesia introduttiva al saggio, sono archetipi potenti. L'immagine del cuore è altamente simbolica sia nella tradizione orientale che in quella occidentale: *l'anahata chakra* è il punto energetico che secondo gli orientali corrisponde all'energia del cuore, caratterizzato dal verde, colore della natura. Poeticamente si potrebbe dire che il verde manto della Terra è la manifestazione dell'amore creatore. Il cuore non è espressione dell'emotività, ma della forza cosmica capace di riunire basso e alto: esso connette i chakra inferiori o materiali con i chakra superiori o spirituali.<sup>23</sup> È dunque considerato fulcro della creazione e dimora dello Spirito incarnato, del principio vitale o *prana*, ma anche “sede della coscienza desta”.<sup>24</sup> Nell'antico Egitto il cuore era simbolo dell'intelligenza, facoltà eminentemente spirituale, manifestazione dello Spirito, rappresentata mediante il geroglifico di un vaso con due anse: “i testi geroglifici ci lasciano intendere che tale attenzione dell'anima egizia verso i Cuori di Dio e dell'uomo non corrispondeva per nulla a uno stato spirituale particolarmente sentimentale”.<sup>25</sup> Il cuore è il dantesco intelletto d'amore, è vaso-contenitore: Emerson si è

---

<sup>19</sup> La legge dello specchio, o della risonanza, ha significative ricadute filosofiche e letterarie: se l'esterno rispecchia l'interno, il mondo stesso infatti può essere letto come l'esteriorizzazione di dinamiche intrapsichiche. L'universo rende visibile l'invisibile che ci abita, in maniera assolutamente concreta e tangibile, e non soltanto come metaforicamente. In tal senso si muovono i notevoli contributi della psicologia analitica, di matrice junghiana, rispetto all'arte, alla religione e alla letteratura.

<sup>20</sup> “La vera dottrina dell'onnipresenza è che Dio riappare con tutte le sue parti nel muschio e nella ragnatela” (trad. mia). R. W. Emerson, *Compensation*, in *Essays*, cit., p. 289.

<sup>21</sup> “Ammicca allo Spirito a lui affine”. R. W. Emerson, *Nature* (1884), cit., p. 539 (trad. it.: p. 73).

<sup>22</sup> Platone, *VII Lettera*, 341c-d.

<sup>23</sup> Difatti nella filosofia orientale il *chakra* delle emozioni è il secondo, *Svadhishthana*, non il quarto, *Anahata*, e si trova nella zona del basso ventre, a simboleggiare un forte collegamento con la dimensione istintuale.

<sup>24</sup> A. Avalon, *Il Potere del Serpente*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1968, p. 204. Quest'opera costituisce un classico della letteratura sullo Yoga tantrico; storicamente costituisce una delle opere che hanno diffuso in Occidente la conoscenza del pensiero indiano.

<sup>25</sup> L. Charbonneau-Lassay, *Simboli del Cuore di Cristo*, Edizioni Arkeios, Roma, 2003, p. 25. Questo libro ricostruisce l'evoluzione del simbolo del cuore in varie tradizioni di pensiero: dal cuore egiziano a quello di Orfeo, dalla musica come espressione del cuore ricolmo alla lira come strumento divino. In ogni caso, sin dai suoi esordi nell'antico Egitto, il cuore viene strettamente connesso alla dimensione dell'Intelligenza spirituale, ovvero dell'Intuizione intellettuale,

soffermato su tale aspetto in *The Method of Nature*. Nella tradizione cristiana il cuore assume una notevole rilevanza, come si evince dalla centralità del culto del Sacro Cuore di Gesù e dalla preghiera del cuore dell'esicismo.<sup>26</sup> Per gli scrittori biblici il cuore è il centro della persona, sede della vita sentimentale e intellettuale;<sup>27</sup> Maimonide spiega che essendo posto al centro del corpo, il cuore indica per metonimia il centro di ogni cosa, oltre a designare due facoltà specifiche: l'intelletto divino e/o la volontà.<sup>28</sup> Nell'Islam, la tradizione mistica del sufismo è anche detta via del cuore.<sup>29</sup> I problemi epistemologici legati al cuore erano già noti anche alla medicina ippocratica e al coevo dibattito tra encefalocentrici e cardiocentrici.<sup>30</sup> Si osservi come in molte lingue moderne il cuore venga associato all'intelligenza in certe espressioni idiomatiche: *apprendre par coeur*, *to learn by heart*, ecc. Anche il termine italiano "ricordare", nella sua etimologia, si ricollega al cuore, a differenza di "rammentare" e altri vocaboli simili. Tale excursus storico sul cuore illustra la centralità del concetto di varie tradizioni, cui Emerson si interessò nel corso della sua vita. A questo punto appare dunque evidente che nella filosofia emersoniana non vige assolutamente la granitica equivalenza stabilita da Hegel tra "la pappa" del cuore e il sentimento di molti Romantici. Innanzitutto si può rilevare che il pensiero romantico nasce in antitesi all'intelletto illuministico, razionale e analitico. Senza dubbio l'accezione deteriorata del cuore e dell'amore romantico si sono diffusi, legandosi strettamente all'amore nella sua dimensione di problematiche di coppia. Il cuore viene così contrapposto alla testa, alla razionalità analitica. Occorre notare che anche nell'ottava superiore della sua estensione di significati il cuore può contrapporsi alla testa: l'intuizione sintetica può contraddire un intelletto analitico non armonizzato con l'esperienza. Ma l'intelletto analitico rappresenta pur sempre un livello superiore di conoscenza rispetto al sentire passivo, al sentimentalismo emotivo. Tuttavia non è all'interno di una visione così articolata che la nozione di cuore è giunta fino a oggi, involgarita dai suoi riferimenti all'accezione peggiore del termine Romanticismo. Molti Romantici inglesi, cui Emerson è direttamente debitore, anche grazie ai suoi viaggi in Europa, utilizzano in realtà l'accezione filosoficamente più nobile di "the heart". Si prenda in considerazione uno dei poeti più amati da Emerson, Wordsworth.<sup>31</sup> Il poeta inglese, in *Tintern Abbey*, salda strettamente cuore, amore e natura:

---

lungi da ogni romantico sentimentalismo o emotivismo. Cfr. anche A. Bongioanni, *Spiritualità dell'Antico Egitto*, Il Cerchio, 2002.

<sup>26</sup> E. Montanari, *La fatica del cuore: saggio sull'ascesi esicasta*, Jacabook, Milano, 2003.

<sup>27</sup> Massimo Jevolella ha sottolineato: "la perfetta consonanza dei significati rivestiti dal Fiore, dal Graal, e dal Sacro Cuore nella tradizione cristiana". M. Jevolella, *Introduzione*, in Guillaume de Lorris, *Il Romanzo della Rosa*, Arché, Milano, 1983, p. XIII. La Rosa come simbolo dello stilnovista intelletto d'amore unifica conoscenza, amore e spiritualità.

<sup>28</sup> Mosé Maimonide, *La guida dei perplessi*, cit., pp. 161-162.

<sup>29</sup> A. Rasul, *Volgersi verso il cuore. Risveglio alla via del Sufismo*, Mimesis, Milano, 2011.

<sup>30</sup> Cfr. P. Manuli-M. Vegetti, *Cuore, sangue e cervello. Biologia e antropologia nel pensiero antico*, Episteme, Milano, 1977. Mentre Empedocle, gli stoici e Aristotele prediligono la prospettiva cardiocentrica, Platone, in seguito supportato da Galeno, viene definito encefalocentrico poiché assegna un ruolo importante anche al cervello; questi infatti considera il ruolo del cuore sempre nella prospettiva dello Spirito, e dunque delle facoltà intellettive superiori, non come fine a se stesso. In Platone non va mai dimenticata la tripartizione dell'anima del mito dell'auriga, cui corrispondono tre diversi organi che collaborano tra di loro: cervello, cuore e fegato.

<sup>31</sup> Emerson amava profondamente la poesia di Wordsworth e la sua idea della natura; per la rivalutazione del quotidiano, del linguaggio comune e della natura come luogo in cui l'uomo ritrova se stesso è esemplare la Prefazione alle *Lyrical Ballads*, scritte assieme a Coleridge. Tuttavia Emerson prese le distanze dalla sua poesia nel suo aspetto più astratto, privo di "miscellaneous experience"; l'indole emersoniana tipicamente unisce idealismo e pragmatismo. Emerson non accetta inoltre il panteismo del poeta inglese, poiché non identifica Dio con la natura: cfr. J. B. Moore, *Emerson on Wordsworth*, in "PMLA", vol. 41, n.1, 1926, pp. 179-192. Cfr. anche D. W. Hall, *Wordsworth and Emerson: Aurora Borealis and the Question of Influence*, in "Romanticism and Victorianism in the Net", n. 50, Maggio 2008, <http://www.erudit.org/revue/ravon/2008/v/n50/018146ar.html>, 27 aprile 2014. Per un confronto tra *Nature* del 1836

Nature never did betray the heart that loved her.<sup>32</sup>

Nella celeberrima *My heart leaps up* di Wordsworth il cuore è ciò che consente l'esperienza estetica della natura, che rende l'uomo degno del suo nome:

My heart leaps up when I behold  
A Rainbow in the sky:

So was it when my life began;  
So is it now I am a man;  
So be it when I shall grow old,  
Or let me die!

The Child is father of the man;  
And I could wish my days to be

Bound each to each by natural piety.<sup>33</sup>

La *natural piety* di cui parla il poeta è il sentimento della natura che scaturisce dal cuore, l'empedocleo principio dell'unione tra tutte le cose, forza cosmica che riunifica la manifestazione e dona un senso ai giorni, altrimenti slegati dalle apparenze dell'esteriorità. Il tema dell'arcobaleno verrà ripreso in *Walden* da Thoreau.

Per Shelley in *Epipsychidion*, vero e proprio inno all'amore platonico, in cui la donna viene "trasumanata", se così si può dire con una piccola licenza poetica che rimanda a Dante, il cuore è la sede delle sincronie cosmiche, tempio dell'anima alata, ma diviene sepolcro se confinato ad un solo oggetto:

[...] Narrow  
The heart that loves [...]  
One object, and one form, and builds thereby  
A sepulchre for its eternity.<sup>34</sup>

Tali premesse trovano feconde corrispondenze nel corpus emersoniano. Nella poesia sulla *World Soul* Emerson scrive:

Spring still makes spring in the mind  
When sixty years are told;  
Love wakes anew this throbbing heart,  
And we are never old.<sup>35</sup>

In *Woodnotes II* scrive:  
Is perfect Nature's every part,

---

e Tintern Abbey di Emerson cfr. J. Michael, *Emerson's Chagrin: Benediction and Exhortation in 'Nature' and 'Tintern Abbey'*, in "Modern Language Notes", vol. 101, n. 5, 1986, pp. 1067-1085.

<sup>32</sup> "La Natura non tradi mai il cuore che l'amò" (trad. mia). Le poesie di Wordsworth sono disponibili presso il seguente archivio digitale: *Wordsworth Variorum Archive, Tintern Abbey*:  
<http://web.calstatela.edu/faculty/jgarret/wva/frmttl2.htm>

<sup>33</sup> "Il mio cuore esulta quando vedo/l'arcobaleno nel cielo/così come esultò quando la mia vita ebbe inizio/ come lo è adesso che sono uomo/ e così sia quando diverrò vecchio/o mi sia concessa la morte! /Il Bambino è padre dell'Uomo/ e io vorrei che i miei giorni fossero/legati l'uno all'altro da pietà naturale" (trad. mia).  
<http://web.calstatela.edu/faculty/jgarret/wva/frmttl1.htm>

<sup>34</sup> "Ristretto è il cuore che ama un solo oggetto e una sola forma, e costruisce così un sepolcro per la sua eternità" (trad. mia). P. B. Shelley, *Epipsychidion*, Reeves and Turner, London, 1887, p. 14.

<sup>35</sup> "La primavera fiorisce ancora nella mente/quando si arriva a sessant'anni; /l'amore risveglia a nuova vita questo cuore palpitante/e così non diventiamo mai vecchi" (trad. mia). R. W. Emerson, *Poems*, cit., p. 24.

Rooted in the mighty Heart [...]  
 God hid the whole world in thy heart.[...]  
 All the forms are fugitive,  
 But the substances survive.  
 Ever fresh the broad creation,  
 A divine improvisation,  
 From the heart of God proceeds,  
 A single will, a million deeds.<sup>36</sup>

Il rapporto tra il cuore di Dio e la creazione, descritta come una “processione”, ovvero come la plotiniana emanazione, esplica la tematica della natura come *explicatio* della *complicatio*, ovvero come manifestazione di quanto è da sempre “contratto” in Dio. In Emerson il cuore è anche l’analogo del kantiano senso comune, è la facoltà su cui si basa la possibilità della comunicazione tra gli uomini. In *Self-Reliance* il genio viene descritto come la fiducia nel fatto che quanto è chiaro al nostro cuore possa esserlo anche agli altri: “to believe your own thought, to believe that what is true for you in your private heart is true for all men”.<sup>37</sup> E prosegue: “trust thyself: every heart vibrates to that iron string [...] Abide in the simple and noble regions of thy life, obey thy heart, and thou shalt reproduce the Foreworld again”.<sup>38</sup> Il cuore vibra ad una frequenza cui gli altri cuori possono collegarsi; è il punto di partenza per l’unità umana. Nel giovanile *The Heart* scrive: “the heart is a community of Nature which really bind all men into a consciousness of one brotherhood”.<sup>39</sup> Ma il cuore non è soltanto l’organo che ricompatta l’umanità. Oltre alla direzione verticale, esso ha un’asse verticale, verso la trascendenza, come testimonia una poesia della gioventù dedicata alla *Self-Reliance*, scritta nel 1932:

Henceforth, please God, forever I forego  
 The yoke of men's opinions. I will be  
 Light-hearted as a bird, and live with God.  
 I find him in the bottom of my heart,  
 I hear continually his voice therein.<sup>40</sup>

Il cuore dell’uomo che diviene leggero consente di ritrovare Dio dentro di sé, ed è proprio la certezza della divinità interiore a fornire le salde fondamenta della fiducia in se stessi. Harold Bloom ha ritenuto tale poesia l’annuncio della “American wildness in religion, a fusion of Enthusiasm and a native Gnosticism”.<sup>41</sup> Occorre ricordare che già in *Nature* del 1836, il poeta è

<sup>36</sup> “Ogni parte della Natura è perfetta/radicata nel potente cuore [...] Dio ha nascosto l’intero mondo nel tuo cuore [...] Tutte le forme sono fuggitive/ma le sostanze sopravvivono./ Sempre nuova la vasta creazione,/divina improvvisazione/ procede dal cuore di Dio/una sola volontà, milioni di eventi” (trad. mia). R. W. Emerson, *Poems*, cit., pp. 63-67.

<sup>37</sup> “Credere nel proprio pensiero, credere che quel che si ritiene vero nel profondo del cuore sia vero per tutti gli uomini”. R. W. Emerson, *Self-Reliance*, cit., p. 259 (trad. it.: pp. 3-4).

<sup>38</sup> “Confida in te stesso: ogni cuore vibra a questa corda d’acciaio [...] Dimora nelle semplici e nobili regioni della tua vita, obbedisci al tuo cuore, e potrai nuovamente riprodurre il Mondo Originario”. Ivi, p. 260; p. 279 (trad. it.: p. 5; p. 39).

<sup>39</sup> “Il cuore è una comunità naturale che lega davvero tutti gli uomini nella consapevolezza di un’unica fratellanza” (trad. mia). R. W. Emerson, *The Heart*, in *Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, Oxford University Press, 1994, p. 283.

<sup>40</sup> “D’ora in poi, Dio ti prego/ per sempre accantonerò/ il giogo delle opinioni umane. Avrò/ il cuore leggero come un uccello e vivrò con Dio./Lo trovo nel fondo del mio cuore/odo continuamente la sua voce in esso” (trad. mia). R. W. Emerson, *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson: Poems*, vol. 9, p. 395.

<sup>41</sup> “Il selvaggio americano nella religione, una fusione di entusiasmo e innato gnosticismo” (trad. mia). H. Bloom, *The Sage of Concord*, cit.; cfr. Id., *Where Shall Wisdom be Found?*, Riverhead Books, 2004, pp. 199-200.

colui che ha non soltanto gli occhi ma anche il cuore di un bambino: “the sun illuminates only the eye of the man, but shines into the eye and the heart of the child”.<sup>42</sup>

L'importanza della tematica del cuore in riferimento alla natura è dunque centrale. Trascurando le potenti immagini emersoniane si rischia facilmente di incorrere in una lettura superficiale del testo, imputando all'autore una filosofia vagamente ottimistica e leggera (nel senso dispregiativo del termine) che invece discende, in ultima analisi, da un mancato approfondimento della sua peculiare simbolica.

### 3.3.3. L'esperienza estetica della natura come *cura sui*

All'iniziale composizione poetica di *Nature* segue un'introduzione prosastica dotata di una liricità altrettanto intensa. Emerson descrive infatti la celebre “Indian Summer”, di cui parlerà anche Thoreau, analoga alla nostra estate di San Martino. Nel New England la mitezza delle giornate unite a notti già fresche produce ogni anno il fenomeno del *foliage*, il quale colora il paesaggio di tinte accese, che vanno dal rosso all'arancione e al giallo. In Emerson l'estate indiana diviene simbolo di un Paradiso al di fuori del tempo, caratterizzato dal tepore dell'aria e dalla bellezza della vegetazione e del cielo. La terra brulla di quelle latitudini diviene improvvisamente simile alla Florida, o a Cuba, appagata e ricolma di sole e serenità, percorsa da animali placidi e saggi, sdraiati su un'erba che pare provenire direttamente dai cieli. Questi giorni vengono definiti da Emerson “alcionii”; secondo la tradizione si tratta di giorni di particolare bonaccia in cui gli alcioni, volatili che nidificano vicino agli oceani, depongono le proprie uova. La descrizione dettagliata dell'estate indiana non è meramente ornamentale, ma richiama il mito greco, secondo il quale Alcione è figlia di Eolo e moglie di Ceice. I due sposi, rei del peccato di superbia nel paragonarsi a Zeus ed Era, vennero trasformati in uccelli marini, condannati all'infelicità dal flusso delle correnti, che gli impediva di nidificare e riprodursi. Zeus tuttavia impietosito concesse loro dei giorni di quiete, durante i quali poter allevare i propri piccoli. L'estate indiana è dunque quel momento che consente all'uomo di prosperare, di sfuggire dalla trama delle illusioni in cui è ricaduto, a causa della sua stessa tracotanza. La Natura è balsamo per la sua cecità, simbolo parlante, ma anche forza destabilizzante, che costringe a deporre ogni preconconcetto, ogni “stima” sulle cose: “at the gates of the forest, the surprised man of the world is forced to leave his city estimates of great and small, wise and foolish”.<sup>43</sup> Lo stupore è il motore di una riflessione filosofica che non può partire da giudizi già dati: quanto si presume di conoscere appare vuoto. Di fronte alla natura, l'uomo scopre la caducità della sua cultura. Occorre ribadire che non si tratta di una critica della cultura *tout court*. La cultura, si è visto nel saggio del 1836, è decisiva per lo sviluppo dell'Umanità, ma solo se modellata sulla natura. La cultura cittadina è invece espressione della dicotomia interna dell'uomo, della mente razionale che si oppone all'intuizione; come tale è dualistica ed illusoria. Davanti alla natura, simili abitudini e credenze debbono essere abbandonate: si tratta di quella libertà dal conosciuto di cui ha parlato in tempi più recenti Jiddu Krishnamurti.<sup>44</sup> Emerson descrive la Natura come regno incontaminato dello Spirito, espressione sacra del divino, che ci risana con la sua Bellezza. Nell'estasi della natura non c'è sofisma che tenga. Come scrive in *Goodbye*:

---

<sup>42</sup> “Il Sole si limita a illuminare l'occhio dell'uomo, laddove splende nell'occhio e nel cuore del fanciullo”. R. W. Emerson, *Nature*(1836), cit., p. 8 (trad. it.: p. 22).

<sup>43</sup> “Alle porte della foresta, l'uomo del mondo, sorpreso, è costretto ad abbandonare le sue stime urbane di grande e piccolo, saggio e folle” (trad. mia). Id., *Nature*(1844), cit., p. 541.

<sup>44</sup> Secondo Krishnamurti per accedere alla conoscenza occorre liberarsi dalla tortura della mente e delle sue immagini limitanti, erroneamente identificate con il vero sapere. Cfr. J. Krishnamurti, *Libertà dal conosciuto*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1978.



I laugh at the lore and the pride of man,  
At the sophist schools and the learned clan;  
For what are they all, in their high conceit,  
When man in the bush with God may meet?<sup>45</sup>

La Bellezza naturale è magia, è eroismo, reminiscenza di quanto giace nel profondo. L'esperienza estetica è naturale e culturale allo stesso tempo. L'etimologia di cultura come cura e coltivazione suggerisce l'idea della cultura cui si riferisce Emerson: una cultura che s'innesta sulla natura e la supera. L'esperienza della natura consente all'uomo di coltivare se stesso, di ritornare al principio platonico della *epimeleia heautou*.<sup>46</sup> Uomo e natura sono sempre intimamente legati: la *cura sui* nel trascendentalismo diviene infatti *self-reliance*. "Here no history, no church, or state, is interpolated on the divine sky and the immortal year".<sup>47</sup> Nessun concetto della mente, nessuna istituzione, nessun dogma regge davanti alla religione della Natura, fondata sul riconoscimento della sua profonda affinità, della *syngeneia*, con la nostra anima. Storia, chiesa e stato costituiscono delle manomissioni, alterazioni posticce del cielo divino e dell'anno immortale. Chi intuisce la parentela con la natura, respinge la cultura della scissione, della tradizione, la società della sudditanza psicologica, delle *dry bones of the paste*, e reclama la possibilità di ricreare il mondo a partire dalla propria intuizione. L'uscita dallo stato di minorità di kantiana memoria è quanto Emerson auspica che l'uomo possa ritrovare nel contatto con la natura: "we come to our own [...] what health, what affinity!".<sup>48</sup> In questo eterno presente l'uomo capovolge i propri ricordi, i propri saperi, distrugge i propri idoli. Quanto sembrava affine alla propria essenza si rivela effimero, lasciando posto a un sapere celato ma nascosto, "all memory obliterated by the tyranny of the present".<sup>49</sup> Il qui ed ora è, ancora una volta, fondamentale per Emerson. L'osservazione empirica della natura, con il suo ancoraggio al momento presente, impedisce alla mente di smarrirsi nel soliloquio di infiniti ragionamenti. In tal senso Pierre Hadot ricorda che la filosofia, dagli antichi Greci fino a Goethe, era più esercizio spirituale che speculazione dottrinale, e cita le parole messe in bocca a Faust: "ora lo spirito non guarda né indietro, né avanti/ solo il presente è la nostra felicità".<sup>50</sup> Nell'opera matura *Society and Solitude* Emerson scriverà:

This passing moment is an edifice  
Which the Omnipotent cannot rebuild.<sup>51</sup>

Contro la malattia dell'oblio del presente, le immagini della natura divengono "enchantments", "medicinal", farmaci nel senso greco del termine, al pari dei discorsi del *Carmide* di Platone. Nella Natura, scrive Emerson, l'uomo guarisce e dimentica le ciance di coloro che disprezzano la materia. Il trascendentalismo emersoniano non si stanca di rigettare l'idealismo

<sup>45</sup> "Rido delle dottrine e dell'orgoglio umano/delle scuole sofistiche e del clan dei colti;/ perché cosa sono tutti costoro, nel più alto concetto,/ quando un uomo può incontrare Dio in un cespuglio?" (trad. mia). R. W. Emerson, *Poems*, cit., p. 42.

<sup>46</sup> Sulla profondità del nesso tra cura di sé e autotrascendimento dell'uomo cfr. S. Lavecchia, *La cura di sé come Agathofania. Esperienza del Bene e autotrascendimento nella filosofia di Platone*, in "Thaumazein", I, 2013, online: <http://www.thaumazein.it/2013/Thaumazein2013.pdf>. Alla *cura sui* l'autore collega l'idea della conversione al Bene, cui è legato da profonda parentela/affinità; conversione che porta l'uomo a divenire cristallino, trasparente. Alla nota 3 del saggio citato, Lavecchia chiarisce inoltre una interessante la natura essenziale della differenza tra lo divino e io empirico nei dialoghi platonici.

<sup>47</sup> "Qui non v'è storia, chiesa o stato che possano fraporsi al cielo divino e all'immortale anno". R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., p. 541 (trad. it.: p. 74).

<sup>48</sup> "Torniamo a noi stessi [...] quale benessere, quale affinità!". Ivi, p. 542 (trad. it.: pp. 74-75).

<sup>49</sup> "Tutte le memorie cancellate dalla tirannia del presente" (trad. mia). Ibidem.

<sup>50</sup> J. W. Goethe, *Faust*, vv. 9382-83. Cfr. P. Hadot, *Ricordati di vivere. Goethe e la tradizione degli esercizi spirituali*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009.

<sup>51</sup> "Il momento che passa è un edificio/che l'Onnipotente non può ricostruire" (trad. mia). R. W. Emerson, *Society and solitude, The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*, vol. 7, cit., p. 157.

astratto. Le descrizioni empiriche di questo saggio, le incarnazioni poetiche, le immagini della natura, sono tutti metodi attraverso i quali Emerson esplica e mette in opera la sua visione della Natura. Lo Spirito vuole riconoscersi nella materia; i sensi divengono porte dell'infinito. In questa prospettiva, la vita cittadina è insensata: essa sottrae l'umanità alla gerarchie delle influenze naturali, "all degrees of natural influence". Le descrizioni emersoniane delle immagini naturali non sono mero orpello: il linguaggio è per Emerson simbolo, esso costituisce lo strumento che la natura fornisce all'uomo per conoscere se stesso. Il nostro autore si sofferma con squisita ricchezza di dettagli su notevoli immagini simboliche: il fiocco di neve, la segale nei campi, i fiori bianchi, gli alberi che ondeggiano sul lago. Si tratta di immagini poetiche con un profondo significato, e non della mera decorazione di una tessitura filosofica. Il concetto non è l'evoluzione del mito, la sua chiarificazione logica; la dimensione mitico-simbolica possiede per Emerson una complessità indicibile che oltrepassa la razionalità cartesiana. Come scrive Remo Bodei presentando il lavoro di Blumenberg, metafore e miti non sono "strutture pre-logiche provvisorie, che sarebbero poi sostituite da idee chiare e distinte [...] Esistono altri modi del discorso, che non sono affatto più poveri di significato rispetto agli enunciati scientifici o descrittivi".<sup>52</sup> La ricchezza della dimensione mitica-simbolica diviene la via d'accesso per la conoscenza della natura e dell'uomo stesso.

### 3.3.4. Natura e cultura: la *mimesis* come creazione

Per Emerson la bellezza delle forme naturali è vacanza, ristoro dal travaglio della mente e dalla cultura, tripudio dello spirito: "the proudest, most heart-rejoicing festival that valor and beauty, power and taste, ever decked and enjoyed".<sup>53</sup> Potere e gusto, valore e bellezza svelano il loro più profondo significato nell'esperienza estetica della natura, nella percezione diretta dello spirito che si manifesta come forma. Si tratta di un'esperienza pienamente corporea, vissuta integralmente, che rivela la pochezza alienante della città e dell'umanità che la abita: "we penetrate bodily this incredible beauty; we dip our hands in this painted element: our eyes are bathed in these lights and forms".<sup>54</sup> Gli occhi sono sempre al centro dell'esperienza estetica della natura, immersi nelle luci e nelle forme del creato, come già la *transparent eyeball*. A dispetto di ogni interpretazione oculocentrista, tuttavia Emerson si riferisce anche alle mani, alludendo alla fisicità dell'esperienza estetica, che non esclude nessun aspetto dell'umano. L'esperienza empirica del contatto con la natura rivela all'uomo che l'arte non è altro che il tentativo di ricreare l'esperienza della bellezza originaria. Il bello naturale in questo senso precede il bello artistico, poiché è capace di manifestare lo spirito, a differenza della degradata arte umana. Viceversa l'arte dell'uomo venturo nella prospettiva di Emerson farebbe impallidire la natura, poiché sarebbe il frutto di uno spirito che ha preso coscienza di sé nella materia. L'estetica in tal senso diverrebbe pienamente anche una vera filosofia dell'arte; tale arte tuttavia andrebbe sempre colta nel suo momento aurorale, nella sua genesi dinamica, nel metodo estatico, più che nei suoi oggetti finali, come insegna Emerson in *The Method of Nature*. La profezia hegeliana sulla fine dell'arte è infatti destinata ad avverarsi laddove l'oggetto finito, che incarna uno spirito infinito, viene considerato come meta finale del processo esplicativo dell'autocoscienza; ma questa, essendo un processo,

<sup>52</sup> R. Bodei, *Il libro come metafora del mondo*, p. XVIII, in H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Il Mulino, Bologna, 1984. Blumenberg ha dedicato buona parte delle sue fatiche al mito come potente strumento di comprensione della realtà; cfr. gli altri testi della sua "trilogia": Id., *Paradigmi per una metaforologia*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009; *L'elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna, 1991.

<sup>53</sup> "La più sublime, gioconda festa che il valore e la bellezza, il potere e il gusto abbiano mai adornato e allietato". R. W. Emerson, *Nature* (1844), cit., p. 543 (trad. it.: p. 76).

<sup>54</sup> "Penetriamo fisicamente in questa incredibile bellezza, immergiamo le mani in questo elemento variopinto, gli occhi inondati di luci e forme". Ibidem.

può essere intesa soltanto nel suo fluire, e non nei suoi oggetti. A differenza della prospettiva hegeliana, natura e arte non sono mere parvenze dello Spirito, residui opachi della sensibilità, ma puntello ineliminabile per la comprensione e il superamento dell'umano oltre se stesso. Aurobindo ha scritto: "God having entirely become Nature, Nature seeks to become progressively God".<sup>55</sup> Secondo Robert Gordon anche per Emerson Dio si manifesta nella Natura: essa tende a divenire autocosciente adempiendo, nell'Uomo, al suo destino di Spirito consapevole di se stesso e incarnato nella materia.<sup>56</sup> Le idee di processo e di superamento, l'hegeliana fenomenologia dello Spirito, in Emerson si combinano così con le sue originali idee sull'evoluzione e con le tematiche scientifiche dell'epoca, dando origine a una peculiare storia naturale dell'umanità.<sup>57</sup>

Nella fase evolutiva attuale tuttavia è l'arte umana a dover ancora apprendere dalla natura, e non viceversa. Senza la natura, la cultura umana è nulla. L'arte cui si riferisce Emerson imita il metodo della natura, il suo processo, come ha spiegato in *The Method of Nature*, più che i suoi risultati. L'idea di *mimesis* sottesa al ragionamento emersoniano differisce dalla comune nozione che si ha di essa poiché, in accordo col principio dell'estasi, ripudia il senso meramente riproduttivo del termine. La *mimesis* viene intesa dal saggio di Concord come allineamento col principio animatore della forma. Essa è *mimesis* nel suo senso misterico: espressione di un'energia originaria. Una breve ricognizione sul significato del termine appare qui necessaria per chiarire tale posizione. Gli studi di Stephen Halliwell hanno mostrato come la *mimesis*, lungi dal porsi come una statica riproposizione della scorza esterna della realtà, sia divenuto un termine "ombrello", i cui vari significati sono legati da wittgensteiniane somiglianze di famiglia, le quali consentono di elaborare teorie estetiche che spaziano dal realismo all'idealismo.<sup>58</sup> L'imitazione è solo uno dei molteplici aspetti della *mimesis*: "*mimesis* is still a widely misunderstood concept (or family of concepts, as it is preferable to say). Its continued translation as 'imitation', which has become largely inimical to any effort to do justice to the scope and ramifications of the concept, is only the most immediate index of this state of affairs".<sup>59</sup> *Mimesis* è una costellazione di idee, più che un singolo concetto.<sup>60</sup> Il pregiudizio filosofico ha invece additato la *mimesis*, ritenuta metodo meccanico di copiatura, qua e là integrato dall'ideale, ovvero dall'idea della selezione degli oggetti

<sup>55</sup> "Essendo Dio diventato interamente Natura, la Natura cerca di diventare progressivamente Dio" (trad. mia). Sri Aurobindo Ghose, *Sri Aurobindo Birth Centenary Library*, Sri Aurobindo Ashram, Pondicherry, 1970, vol. 18, p. 45. Aurobindo Ghose (1872-1950) fu un illustre pensatore indiano formatosi in Occidente, il cui pensiero fonde motivi vedantici tradizionali e istanze filosofiche europee. Per Aurobindo la realtà sensibile non è soltanto un velo che occulta la vera realtà dell'Essere, ma possibilità evolutiva per la coscienza umana, finalmente in grado di riunire spirituale e materiale.

<sup>56</sup> Cfr. R. Gordon, *Gospel of the Open Road. According to Emerson, Whitman and Thoreau*, iUniversity Press, 2001, [http://www.infinityfoundation.com/mandala/i\\_es/i\\_es\\_gordo\\_tantra.htm](http://www.infinityfoundation.com/mandala/i_es/i_es_gordo_tantra.htm), 23 dicembre 2014.

<sup>57</sup> Per la complessa influenza dell'hegelismo sul trascendentalismo americano cfr: la voce Hegel in Wesley T. Mott (ed.), *The Biographical Dictionary of Transcendentalism*, Greenwood Press, New York, 1996; H. A. Brann, *Hegel and His New England Echo*, in "Catholic World", n. 41, 1885; V. Moran, *Circle and Dialectic: A Study of Emerson's Interest in Hegel*, in "Nassau Review", vol. 1, n. 5, 1969. Per l'analisi della mediazione goethiana nella ricezione di Hegel in Emerson cfr. G. Van Cromphout, *Emerson's Modernity and the Example of Goethe*, cit.

<sup>58</sup> Cfr. S. Halliwell, *L'estetica della mimesi. Testi antichi e problemi moderni*, Aesthetica, Palermo, 2009.

<sup>59</sup> "La *mimesis* è un concetto ancora largamente frainteso (o una famiglia di concetti, com'è preferibile dire). La sua ripetuta traduzione come imitazione, che è diventata largamente nemica di ogni tentativo di rendere giustizia allo scopo e alle ramificazioni del concetto, è soltanto l'indice più diretto dello stato delle cose" (trad. mia). S. Halliwell, *Plato and Painting*, in N. Keith Rutter-B. A. Sparkes (eds.), *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000, p. 99.

<sup>60</sup> Sulla *mimesis* come categoria o famiglia di significati cfr. A. Borsari (a cura di), *Politiche della mimesis. Antropologia, rappresentazione, performatività*, Mimesis, Milano, 2003, pp. 7-26; 281-306. Il termine costellazione, che Adorno riprese da Benjamin, viene qui utilizzato come mera suggestione e senza alcun diretto riferimento alle teorie dei due filosofi tedeschi; l'accostamento della "costellazione" adorniana alla "famiglia" wittgensteiniana è un altro spunto teorico che non può ovviamente essere sviluppato in questa sede.

di riprodurre, ma comunque radicalmente in antitesi alla libertà creativa che contraddistingue il genio ispirato.<sup>61</sup> Enrico Mattioli, nell'introdurre il primo dei tre volumi che "Studi di Estetica" ha dedicato alla *mimesis*, scrive: "abituati a considerare l'imitazione come copia servile e influenzati dal discredito che il Romanticismo aveva gettato sull'idea, ci si era dimenticati della pluralità di significati del termine originario".<sup>62</sup> La più antica testimonianza, riportata da Halliwell, del termine *mimesis* risale a un frammento di Eschilo: si tratta di una tragedia "misterica", in cui una musica orgiastica accompagna l'ingresso in scena del dio Dioniso. Il peculiare ambiente in cui sorge il termine è significativo. La *mimesis*, la tragedia e i misteri paiono geneticamente collegati. Le altre occorrenze del termine *mimesis* raccolte da Halliwell evidenziano il nesso con performance teatrali e musicali, o in generale con la musica, che presso gli antichi greci era l'insieme di poesia, danza, musica e teatro; occorre ricordare inoltre che tali contesti, a differenza dell'evo attuale, esplicavano la dimensione della sacra ritualità. Halliwell ne ha coerentemente dedotto che originariamente il termine *mimesis* alludesse a una rappresentazione, più che a un'imitazione; quest'ultima infatti è un'idea che tra l'altro non avrebbe senso in riferimento alle arti musicali-coreutiche dell'antica Grecia. L'imitazione inerisce piuttosto le arti visuali. Accanto all'idea della *mimesis* come imitazione del mondo esterno va dunque affiancata una visione più ampia, che si ricollega all'evocazione di una energia particolare, di un *mood* specifico, per dirla con Cavell. Nell'arte tragica il fine era infatti quello di evocare e rivivere i sacri misteri: non imitare ma ricreare, letteralmente. Come lo ha definito Tatarkiewicz: "l'originale rituale (espressione)".<sup>63</sup> Arthur Danto ha distinto due significati di *mimesis*, caratterizzati dal tipo di relazione che la rappresentazione artistica instaura con l'oggetto: la relazione d'identità è quella in cui una rappresentazione non sta per ciò che rappresenta, ma è ciò che rappresenta; la relazione di denotazione, in cui vi è uno scarto tra la realtà e la sua rappresentazione. La relazione dello scarto sarebbe appunto tipica della modernità, a differenza della concezione greca, ricostruita da Nietzsche nel descrivere l'origine della tragedia.<sup>64</sup> Tra le due concezioni di *mimesis*, tra identità e scarto, è possibile tuttavia individuare una terza posizione, che corrisponde all'idea del simbolo estetico in Edgar Wind.<sup>65</sup> Secondo l'insegnamento del maestro Warburg per Wind esiste infatti una via di mezzo tra pensiero magico e pensiero analitico, tra metafora e allegoria: è la forza del simbolo artistico, veicolo energetico, sintesi sempre in bilico tra due polarità. La dimensione simbolico-evocativa della *mimesis* non è dunque assimilabile *in toto* alla *imitatio*. L'interpretazione imitativa della *mimesis*, che ha dominato il panorama estetico e artistico per due millenni circa, era tuttavia destinato a perdere il proprio primato col Romanticismo, il quale recuperava l'interpretazione plotiniana dell'imitazione come ispirazione. Mentre Charles Batteux ne *Les beaux-arts réduits à un même principe* del 1746 coglieva la moderna istanza di unificazione delle arti facendo appello proprio al principio dell'imitazione, pochi decenni dopo Karl Philipp Moritz nel saggio *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) rivendicherà l'aspetto creativo della *mimesis*, fondando la sua perorazione sulla distinzione tra *natura naturata* e *natura naturans*, ripresa nel saggio emersoniano sulla Natura del 1844.<sup>66</sup> Il richiamo a Moritz è tutt'altro che casuale: la letteratura ha infatti mostrato che Emerson tradusse il suo saggio durante il viaggio in

<sup>61</sup> Per il rapporto tra idea, ideale, *mimesis* e genio cfr. E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Bollati Boringhieri, 2006.

<sup>62</sup> E. Mattioli, *Presentazione*, in "Studi di Estetica", n. 7/8, 1993, p. 6.

<sup>63</sup> W. Tatarkiewicz, *Storia di Sei Idee*, Aesthetica, Palermo, 1993, p. 310..

<sup>64</sup> A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, 2008, pp. 24-26.

<sup>65</sup> E. Wind, *Il concetto di Kulturwissenschaft in Warburg e il suo significato per l'estetica*, in Id., *L'eloquenza dei simboli*, Adelphi, Milano, 1992<sup>2</sup>.

<sup>66</sup> C. Batteux, *Le Belle Arti ricondotte a un unico principio*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2002; K. P. Moritz, *Scritti di Estetica*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 1990.

Sicilia con Goethe, e che ebbe modo di incontrarlo personalmente a Roma nel 1832; Emerson inoltre citerà il pensatore tedesco nel suo saggio su Michelangelo e nel discorso *The Eye and the Ear*, di cui numerosi passaggi si ritrovano in *History, The Poet, Art, e Beauty in The Conduct of Life*.<sup>67</sup>

In Emerson il primato del momento creativo è evidente sin dalle prime conferenze: “it is through invention that man discover his true origins, but its antithesis, imitation, is the vice of overcivilized communities”.<sup>68</sup> La *Self-Reliance* e la riscoperta di se stessi sono per definizione attività, creatività, non imitazione: “insist on yourself; never imitate. Your own gift you can present every moment with the cumulative force of a whole life's cultivation; but of the adopted talent of another, you have only an extemporaneous, half possession. That which each can do best, none but his Maker can teach him. No man yet knows what it is, nor can, till that person has exhibited it. Where is the master who could have taught Shakspeare? Where is the master who could have instructed Franklin, or Washington, or Bacon, or Newton? Every great man is a unique”.<sup>69</sup> Per riscoprire nella natura la via verso se stessi, occorre dunque, secondo Emerson, ripristinare l'originaria attitudine creativa dell'uomo, mentre “imitation is a suicide”.<sup>70</sup> La prova della creatività insita nella relazione simbolica tra uomo e natura giace nell'immaginazione che da essa scaturisce. Emerson afferma infatti che la conseguenza dell'esperienza estetica della natura è la ricchezza dell'immaginazione. Per chi è dotato di tale ricchezza, la natura è arte: la montagna diviene l'arpa eolia, una sola nota musicale si tramuta in un intero poema epico. Tale ricchezza viene ancorata dallo studioso alla sensibilità morale; essa dipende unicamente da condizioni interiori, non da condizioni esteriori: “the difference between landscape and landscape is small, but there is great difference in the beholder”.<sup>71</sup> Così Emerson afferma in *Experience*: “people forget that it is the eye which makes the horizon”.<sup>72</sup> L'occhio resta il fulcro della dimensione estetica, intesa come intuizione ricettiva, femminile accoglienza dell'esperienza. L'occhio in effetti non agisce, non cerca, non interviene, ma contempla e riceve la visione della Bellezza. La dimensione classica della contemplazione mantiene il primato nel pensiero emersoniano, sebbene questo sia stato

---

<sup>67</sup> Mentre l'incontro tra Emerson e Goethe e l'influenza di quest'ultimo sul poeta americano sono stati ampiamente esaminati dalla letteratura, non è avvenuto lo stesso sul significativo rapporto con Moritz. L'oblio sul secondo *Nature* e su tale rapporto tra l'altro sembrano procedere appaiati. Sull'incontro con Moritz e sulla traduzione del saggio cfr. S. Bauschinger, *The Trumpet of Reform. German Literature in Nineteenth-Century New England*, Camden House, 1998, p. 23 e p. 52; per un'analisi approfondita del rapporto tra Emerson e Moritz cfr. U. Wagner, *The Aesthetics of Bildende Nachahmung: A Transatlantic Dialogue between Ralph Waldo Emerson and Karl Philipp Moritz*, in “Yearbook of German-American Studies”, vol. 45, 2010, pp. 33-60. Nessuno di questi studi in ogni caso rileva l'influenza di Moritz sul secondo *Nature*. Il saggio su Michelangelo è incluso nel vol. 12 della *Riverside Edition* delle opere complete di Emerson; il discorso *The Eye and The Ear* appartiene invece alla raccolta delle sue prime conferenze: cfr. R. W. Emerson, *Natural History of Intellect*, cit., pp. 97-120; Id., *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, cit., pp. 262-277.

<sup>68</sup> “È attraverso l'invenzione che l'uomo scopre le sue vere origini, ma la sua antitesi, l'imitazione, è il vizio delle comunità ultra civilizzate” (trad. mia). R. C. La Rosa, *Invention and Imitation in Emerson's Early Lectures*, in “American Literature”, vol. 44, n. 1, 1972, p. 15.

<sup>69</sup> “Insisti su te stesso; non imitare mai. In ogni grande momento potrai dimostrare il tuo talento con la forza cumulativa frutto della devozione di una vita intera; del talento preso da altro, invece, non godrai che di un possesso estemporaneo e a metà. Ciò che ciascuno di noi sa fare meglio, nessuno al di fuori del suo Fattore glielo può insegnare. E non c'è uomo che sappia di cosa si tratta, né potrà saperlo, finché questa persona non lo avrà reso manifesto. Dov'è il maestro che avrebbe potuto dare lezioni a Shakespeare? Dov'è il maestro che può aver istruito Franklin, o Washington, o Bacone, o Newton? Ogni grande uomo è un esemplare unico”. R. W. Emerson, *Self-Reliance*, cit., pp. 278-279 (trad. it.: pp. 38-39).

<sup>70</sup> “L'imitazione è suicidio”. Ivi, p. 259 (trad. it.: p. 4).

<sup>71</sup> “La differenza tra un paesaggio e un altro è minima, ma grande è la differenza in chi guarda”. R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., pp. 544-545 (trad. it.: pp. 78-79).

<sup>72</sup> “Le persone dimenticano che è l'occhio a fare l'orizzonte” (trad. mia). R. W. Emerson, *Experience*, cit., p. 487.

considerato l'antesignano dell'americana filosofia dell'azione, il pragmatismo. A ben vedere, contemplazione e azione non si pongono in contraddizione: soltanto l'intelletto analitico li concepisce come antitetici. L'azione pura da attaccamenti di ogni sorta, secondo le prescrizioni del *karmayoga* nella *Bhagavadgita*, discende dalla contemplazione della Bellezza e dal distacco dai suoi effetti. Similmente in Emerson l'azione sorge dal collegamento con l'intuizione, con la visione del *Primus*. Laddove tra intuizione e azione non sorgono i vincoli limitanti dei dogmi mentali, si manifesta la continuità dell'Essere. In questa prospettiva ha senso parlare di primato dell'azione: l'azione pura libera dalle pastoie del mentalismo.

### **3.3.5. La Forma come espressione della Bellezza dello Spirito: *natura naturata***

Dalla capacità dell'anima di aprirsi alla Bellezza, scavalcando l'illusione delle etichette della mente, discende la straordinarietà dell'ordinario. La mente ha intrappolato l'uomo in una rete di inganni, come asserivano gli gnostici.<sup>73</sup> Ma Emerson indica la via d'uscita dal labirinto: la via estetica. Le vibrazioni superiori della Bellezza esperita nella Natura e nelle altre manifestazioni dello Spirito puro liberano letteralmente l'uomo dalla visione limitata dell'esistenza. Di là dell'illusione giace infatti per Emerson il Regno di Dio, e chi osa sollevare il velo di Iside, che mostra e nasconde allo stesso tempo, coglie la realtà sempiterna, pervenendo alla gioiosa scienza dell'essere. La Bellezza è il filo di Arianna, la via per ritrovare la dimensione più autentica della vita, per ridare un senso all'esistenza, all'essere heideggerianamente gettati nel mondo. Per Emerson le forme naturali consentono all'uomo di oltrepassare il pessimismo gnostico, scoprendo nel qui ed ora una realtà sempre presente per chi possiede "occhi per vedere". In questo senso è possibile concordare con la critica che Lasch rivolge alle possibili conseguenze della illuminante e puntuale interpretazione presentata da Bloom principalmente in *Agone*: sebbene Emerson presenti una filosofia connotata da metafore, rinvii simbolici e sapienziali, richiami alla spiritualità e al più profondo sé, egli non si rinchiude in cerchie misteriose, custodi di un sapere intellettuale filtrato e trasmesso, o in un sapere elitario e difficile.<sup>74</sup> L'esperienza ordinaria, la quotidianità, la semplicità non si contrappongono all'enigma ma ne costituiscono il contraltare poiché sono altrettante possibilità di accesso al più profondo sé, verso il quale nessuna mediazione esterna ha senso.

Non è il mondo a cambiare, asserisce Emerson, ma l'uomo, poiché è l'occhio che crea l'orizzonte. L'uomo può scegliere di rinchiudersi nel mondo delle limitazioni arcontiche di cui parlano gli gnostici, oppure di oltrepassarle aprendosi alla dimensione iperuranica della Bellezza, che veicola potenti energie. Il demiurgo platonico-emersoniano, diversamente da quello gnostico, è privo di *phthonos*, invidia, e ha plasmato il mondo seguendo musica e geometria: come nel

---

<sup>73</sup> Lo gnosticismo è un'antica forma di pensiero ripresa in epoca moderna negli studi di Hans Jonas. La fenomenologia dello gnosticismo è piuttosto variegata e complessa; in questo frangente basti ricordare che nel pensiero gnostico il mondo come tale è l'illusione di un dio minore, quel genio maligno che Cartesio credeva di aver scongiurato per sempre con la sua filosofia, il "grande ingannatore", il *diabolos*, la dualità. Non il platonismo, ma lo gnosticismo parrebbe dunque il pensiero che rinnega "la terra", come direbbe Nietzsche; esso infatti tendenzialmente denigra la materia in quanto espressione di un falso dio. Secondo Culiuanu, l'espressione moderna dello gnosticismo è la svalutazione della materia, insita in tutte le teorie nichiliste dell'esistenzialismo novecentesco, le quali postulano una netta separazione tra uomo e natura, come testimonia la "deiezione" heideggeriana, l'essere gettati nel mondo. Cfr. I. P. Culiuanu, *Gnosticismo e pensiero moderno: Hans Jonas*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 1985. Per una sintesi generale sullo gnosticismo: H. Jonas, *Lo gnosticismo*, SEI, 1995. Si consideri che tale testo è in parte datato in seguito agli studi sulla biblioteca di Nag-Hammadi, rinvenuta negli anni Quaranta del Novecento, vero e proprio *eldorado* di testi gnostici. Il ruolo dello gnosticismo è notevole anche nell'interpretazione di Harold Bloom. Cfr. B. Lazier, *Overcoming Gnosticism: Hans Jonas, Hans Blumenberg and the Legitimacy of the Natural World*, in "Journal of the History of Ideas", vol. 40, n. 4, 2003, pp. 619-637.

<sup>74</sup> Per la posizione di Bloom su Emerson cfr. H. Bloom, *Agone*, cit. Sulla critica di Lasch: C. Lasch, *Il paradiso in terra*, cit., in particolare p. 526.

geroglifico, armonia e numero sono inseparabili e danno vita a una forma inscindibile dal suo contenuto. La rilevanza dell'armonia, che in Emerson si esplica come attenzione alla forma, alla struttura, all'aspetto matematico e geometrico della bellezza naturale, testimonia l'interesse di Emerson per la comprensione scientifica della natura. La forma è l'opposto dell'illusione, da questo punto di vista: platonicamente essa ha una configurazione che consente di accedere alla conoscenza, alla dimensione delle Idee. La bellezza naturale è infatti l'espressione, più che l'imitazione, della vita pulsante e delle divine armonie, che discende da un dio buono, e non da un dio malvagio che ha malamente imitato le idee. Come si è visto, Emerson non ama gettare discredito sulla Natura, la madre degli uomini. La prospettiva emersoniana ribalta dunque le opinioni comuni su bellezza, vita quotidiana, scienza. Non vi sono oggetti, opere, elementi separati, in tale prospettiva, tutto diviene esperienza estetica. La Bellezza irrompe ovunque, ripete continuamente Emerson: "we see God face to face every hour, and know the savor of Nature".<sup>75</sup> Se la bellezza è la capacità dell'osservatore di sollevare il velo della mente ingannevole, dell'intelletto analitico e rigoroso, allora non esiste il brutto, ma solo l'incapacità di guardare. Anche la visione empirica in quanto tale non è da rigettare, afferma Emerson: solo se ad essa non corrisponde la libertà dello sguardo questa si tramuta in una prigione per lo spirito. La scienza non è d'impaccio per lo spirito poetico, tutto il contrario. Il microcosmo del fisiologo, del chimico sono vie verso infiniti mondi, universi che l'occhio contemplativo sa cogliere. La dimensione puramente fisica non preclude la visione spirituale della natura. Soltanto una prospettiva di vedute limitate esclude una parte della comprensione della natura. Ecco perché l'esperienza sensibile e la vita nella sua concretezza vengono considerate con attenzione da Emerson. Il gesto, il volto, la voce, l'esistenza di ogni uomo, l'aspetto pratico della vita sono elementi fondamentali per la filosofia emersoniana: come scrive D. Jacobson, "he located the world's laws in the gestures that play across the face and the inflection of the voice, in the gait and rhythm of the body, in the irreducible dance of the individual's existence".<sup>76</sup>

Emerson tuttavia non ama indulgere troppo nella descrizione della bellezza formale, o della *natura naturata*. Tale termine, nato con la filosofia medievale, fondamentale nel neoplatonismo di Giovanni Scoto Eriugena, venne in seguito utilizzato da Bruno, Spinoza, Moritz e Schelling.<sup>77</sup> Utilizzando tale lessico Emerson si collega dunque a una precisa tradizione filosofica. La *natura naturata*, in quanto non è *causa sui*, si esplica come l'effetto di un principio più alto, la *natura naturans*: tuttavia la distinzione tra le due nature è logica più che ontologica, poiché entrambe esprimono il medesimo principio. È Dio infatti che esprime se stesso nella materia: *Deus sive Natura*, nel linguaggio spinoziano. Non si tratta di scadere nel panteismo, almeno non in Emerson, il quale mantiene sempre chiari i confini tra immanenza e trascendenza, e distingue lo Spirito

<sup>75</sup> "Vediamo Dio faccia a faccia ogni ora, e conosciamo il gusto della natura" (trad. mia). R. W. Emerson, *Illusions*, in *Conduct of Life*, cit., p. 1123.

<sup>76</sup> "Ha posto le leggi del mondo nelle espressioni del volto e nelle inflessioni della voce, nel portamento e nel ritmo del corpo, nella danza irriducibile dell'esistenza individuale" (trad. mia). D. Jacobson, *Emerson's Pragmatic Vision: The Dance of the Eye*, cit., p. 8.

<sup>77</sup> Giovanni Scoto Eriugena suddivide in realtà la natura in quattro parti: la natura creata e non creante che coincide con la *natura naturata*, la natura creata e creante che coincide con la *natura naturans*; la natura creata e non creante, e la natura non creata e non creante, ovvero Dio come causa finale e principio supremo. Cfr. Giovanni Scoto Eriugena, *De Divisione Naturae*, Bompiani, Milano, 2013; G. Bruno, *De la causa, principio et uno*, Ugo Mursia Editore, 2008; B. Spinoza, *Etica e Trattato teologico-politico*, UTET, Torino, 1988. Secondo H. Siebeck lo sviluppo della riflessione sulle due nature nacque dalla traduzione neoplatonica delle riflessioni di Averroè nell'ambito latino, e in seguito assimilate da Dionigi l'Areopagita, Massimo il Confessore e G. Scoto Eriugena: cfr. H. Siebeck, *Über die Entstehung der termini natura naturans und natura naturata*, in "Archiv für Geschichte der Philosophie", n. 3, 1890, pp. 370-378. Le fondamenta di tali discorsi affondano naturalmente nelle concezioni platoniche della natura come essere animato, ma anche delle osservazioni aristoteliche sulla natura come ente che possiede il principio dell'auto-generazione.

imperituro dalle sue manifestazioni. La *natura naturata* rappresenta l'aspetto statico della natura: essa è ciò che deriva dal principio causale, l'articolazione del cusaniano Dio Nascosto, è l'invisibile che si manifesta, le ragioni seminali dispiegate nella materia.<sup>78</sup> La Natura come mero oggetto o prodotto corrisponde alla natura nell'accezione delle scienze naturali. Si tratta di una natura che si espone all'osservazione, esaminabile secondo i criteri dei metodi quantitativi. Tale definizione scientifica della natura è tra l'altro l'accezione più diffusa: la natura come *not-me*. La concezione della Natura come oggetto esterno, come manifestazione fenomenica è tuttavia per definizione limitata. Emerson ne è profondamente consapevole e sottolinea i rischi di una visione parziale della natura, che si soffermi soltanto su quello che è meramente il suo aspetto esteriore o parvenza. Non è un caso se la Bellezza visibile della *natura naturata*, secondo Emerson, si tramuta facilmente in un cliché, in un luogo comune per frivole conversazioni: "frivolity is a most unfit tribute to Pan, who ought to be represented in the mythology as the most continents of gods".<sup>79</sup> Paolo D'Angelo ha svolto delle osservazioni analoghe sulla bellezza del paesaggio, banalizzata e degradata dall'appiattimento su "vaghe trasposizioni emozionali".<sup>80</sup> La riproduzione imitativa della natura, che nel Novecento ha conosciuto una crescita esponenziale a causa della diffusione della fotografia, contribuisce inoltre a mettere in luce il carattere problematico del rapporto con la *natura naturata*: l'inevitabile biofilia di chi vive lontano dalla natura è divenuta adorazione stereotipata dell'immagine, che allontana ancor di più dall'esperienza con essa.<sup>81</sup> La ricaduta nell'emotivismo di certi entusiastici apprezzamenti della bellezza naturale appare dunque come il sintomo della mancanza di una profondità teorica. In Emerson tale atteggiamento è respinto con forza. L'ammirazione per l'aspetto passivo della natura, per gli oggetti concreti, per le forme statiche discende infatti dalla decadenza dell'uomo. Come in *The Method of Nature*, questo saggio constata che l'uomo è caduto. In tale contesto, la natura funge da metro della distanza dell'uomo dallo Spirito che lo ha generato: "man is fallen; nature is erect; and serves as a differential thermometer, detecting the presence or absence of the divine sentiment in man".<sup>82</sup> Soffermarsi sull'aspetto formalmente definito della bellezza naturale significa rifiutarsi di riconoscere il degrado in cui è sprofondata l'uomo. Riconoscere il bello delle forme naturali costituisce già un passo verso la nobiltà, in quanto "Nature is loved by what is best in us",<sup>83</sup> eppure è soltanto il primo passo. La Natura, scrive Emerson, è amata come la città di Dio di agostiniana memoria, ma è una città senza uomini: l'umanità ha perso il suo splendore originario e non può reggere il confronto con la natura. Tuttavia la bellezza naturale senza l'uomo è beffarda, appare sempre imperfetta, monca: difatti un paesaggio, nella natura e nell'arte, non è mai completo senza la figura umana: "the beauty of nature must always seem unreal and mocking, until the landscapes has human figures".<sup>84</sup> La natura non basta a se stessa, essa è immagine, simbolo che rimanda ad

<sup>78</sup> Cfr. N. Cusano, *Il Dio Nascosto*, Laterza, Roma-Bari, 1995.

<sup>79</sup> "La frivolezza è un attributo che ben poco si addice a Pan, il quale dovrebbe essere rappresentato come il più temperante fra gli dei". R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., p. 545 (trad. it.: p. 79).

<sup>80</sup> P. D'Angelo, *Estetica della natura*, Laterza, Roma-Bari, 2001, p. 175.

<sup>81</sup> Ivi, pp. 177-178. L'autore sottolinea che è proprio la perdita del contatto con la realtà naturale, dovuta alla moltiplicazione dei suoi simulacri, a muovere l'arte ambientale: tale arte è infatti incentrata sull'idea di uscire dall'atelier artistico per provare nuovamente l'esperienza della natura operando in essa. In realtà sia l'*americana Land Art* che l'europea *Art in Nature* hanno finito per ripristinare la mediazione fotografica abdicando di fatto a una reale esperienza della natura, almeno per il pubblico fruitore: si è visto dunque un ritorno dell'esperienza nella natura come giardinaggio: dalla collaborazione di arte ambientale, giardinaggio e progettazione del paesaggio ciascuna disciplina trarrebbe sicuramente giovamento ai fini dell'esperienza estetica della natura. Cfr. pp. 202-217.

<sup>82</sup> "L'uomo è caduto, la natura invece è in piedi e funge da termometro differenziale, segnalando la presenza o l'assenza del sentimento divino nell'uomo" R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., p. 546 (trad. it.: p. 80).

<sup>83</sup> "La Natura è amata da quanto vi è di meglio in noi". Ivi, p. 545 (trad. it.: p. 80).

<sup>84</sup> "Sempre la bellezza della natura sembra irreale e beffarda, finché il paesaggio non è popolato da figure umane". Ibidem. Negli stessi termini è interpretabile la *Rückenfigur* che caratterizza i celebri dipinti di C. D. Friedrich. Un



altro. Soffermarsi sulla *natura naturata* significa scadere nell'idolatria e dimenticare il proprio lignaggio: "if there were good me, there would never be this rapture in nature. If the king is in the palace, nobody looks at the walls".<sup>85</sup> L'uomo guarda a meraviglioso spettacolo della natura perché si è discostato dal principio regale che anima ogni cosa. Egli si sofferma sulle pareti e non rammemora le sue origini. Il Fuoco dei Filosofi, il fuoco dell'Anima, splende di luce propria e non dei riflessi del sole o della luna: "the stream of zeal sparkles with real fire, and not with reflex rays of sun and moon".<sup>86</sup> Quando tali verità vengono obliate gli scopi della natura vengono degradati: l'astronomia diventa astrologia, la psicologia mesmerismo, l'anatomia e la fisiologia decadono a frenologia e chiromanzia. L'uomo egoista, che non riconosce il principio e la permanenza del flusso delle forme, dopo aver svilto se stesso, svisce la bellezza della *natura naturata*: "nature may be as selfishly studied as trade".<sup>87</sup> L'illusione degli gnostici, il velo della mente analitica, ha in tal caso la meglio sulle capacità intuitive dell'uomo. In *Experience* Emerson scrive: "if I have described life as a flux of moods, I must now add, that there is that in us which changes not, and which ranks all sensations and states of mind. The consciousness in each man is a sliding scale, which identifies him now with the First Cause, and now with the flesh of his body; life above life, in infinite degrees. The sentiment from which it sprung determines the dignity of any deed, and the question ever is, not, what you have done or forborne, but, at whose command you have done or forborne it".<sup>88</sup> La *natura naturata* non è che uno dei primi passi della *sliding scale* (o *scala naturae*, *great chain of being*, *Stufenfolge*). I gradi infiniti della manifestazione, il *flux of moods*, conducono infatti a ciò che non muta, alla *First Cause*, principio energetico da cui la natura oggettiva è stata modellata nelle sue forme: la *natura naturans*.

### 3.3.6. Il Principio della manifestazione fenomenica: *natura naturans*

Emerson si appresta ad affrontare il momento cruciale della sua indagine sulla Natura: la riflessione sulla *natura naturans*, o *Efficient Nature*. La causa efficiente della *natura naturata* costituisce il motore della realtà naturale di cui si occupano le scienze: la *natura naturans* è infatti il principio interno della natura esteriore, il suo motore immobile. La definizione schellinghiana (già plotiniana) di natura si adatta perfettamente alla concezione emersoniana: "la natura è la sacra forza cosmica primordiale, eternamente creatrice, che da se stessa genera e attivamente produce tutte le cose".<sup>89</sup> Utilizzando la stessa terminologia di Karl Philipp Moritz, Emerson rinviene il principio della natura nel suo cuore creatore, nella *natura naturans*. Emerson la definisce "the

---

confronto tra il modo di trattare il paesaggio di Friedrich e la visione americana del rapporto uomo-natura, così come venne delineata dal trascendentalismo e sviluppata in seguito nell'arte, viene suggerito nella seguente ricerca: D. Melbye, *Landscapes Allegory in Cinema. From Wilderness to Wasteland*, Palgrave MacMillan, New York, 2010.

<sup>85</sup> "Se vi fossero dei buoni Sé, non ci sarebbe l'estasi della natura. Se il re è nel palazzo, nessuno guarda le pareti" (trad. mia). Ibidem.

<sup>86</sup> "Il flusso dell'ardore sfavilla di vero fuoco, e non dei raggi riflessi del sole e della luna". Ibidem. Fuoco dei filosofi è espressione alchemica, riportata in un celebre scritto di un eremita e umanista del Rinascimento, Giovanni Pontano: *Lettera sul Fuoco Filosofico* (La Vita Felice, Milano, 2011). Simile alla scintilla di un fuoco è anche il frutto del lavoro filosofico nella *VII Lettera* di Platone.

<sup>87</sup> "La natura, al pari del commercio, può essere analizzata a fini egoistici". R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., p. 546 (trad. it.: p. 80).

<sup>88</sup> "Se ho descritto la vita come un flusso di umori, devo adesso aggiungere che in noi c'è qualcosa che non muta, e che ordina tutte le sensazioni e gli stati mentali. La consapevolezza in ogni uomo è una scala mobile, che adesso lo identifica con la Prima Causa, e subito dopo con la carne del suo corpo; vita dopo vita, in gradi infiniti. Il sentimento dal quale fiorisce la dignità di ogni atto, e la domanda di sempre non è cos'hai fatto o sopportato, ma a quale comando tu hai agito o pazientato" (trad. mia). Id., *Experience*, cit., p. 485.

<sup>89</sup> F. Schelling, *Le arti figurative e la natura*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2003, pp. 34-35.

quick cause, before which all forms flee as the driven snows, itself secret, its works driven before it in flocks and multitudes, (as the ancient represented nature by Proteus, a shepherd) and in undescrivable variety”.<sup>90</sup> Questa definizione è molto interessante. La causa viva, il principio animatore delle forme, le quali si dileguano nel flusso come fiocchi di neve sospinti dal vento, opera senza sosta, e non smette di manifestare la sua copiosa attività, paragonata a greggi e moltitudini, di indescrivibile varietà. La natura naturante è l’unità nella varietà, è il fattore delle creature, l’animatore della più piccola particella che opera “transformation on trasformation to the highest symmetry”.<sup>91</sup> Come la schopenhaueriana Volontà, la natura naturante oggettiva se stessa, “publishes itself”, nel preciso ordine e nella complessità della natura naturata.

Il principio di ogni cosa resta però nascosto: mentre le opere sono palesi, visibili agli occhi di tutti, la loro origine è celata e non si svela, ma resta invisibile, è esoterica, non essoterica. Per spiegare tali concetti Emerson si richiama costantemente alla dimensione del mito e del simbolo, al regno immaginale, come è stato definito da Henry Corbin. L’immagine del pastore Proteo per esprimere l’essenza della *natura naturans* è suggestiva, ed evoca da una parte il sapere orfico, dall’altra numerosi passi biblici. Il cuore profondo della natura crea e regola al contempo le sue manifestazioni; queste non sarebbero nulla senza una guida, senza un principio gerarchicamente superiore ad organizzarle. Il pastore è il simbolo di tale guida, di tale unità. L’immagine emersoniana tuttavia è ancora più pertinente: Proteo, come la natura, è infatti il dio dalle mille forme. Nella bugonia, episodio delle *Georgiche* di Virgilio ripreso da Ovidio, in cui dalla carcassa di un bue nascono le api, Proteo è il dio che spiega ad Aristeo la sua colpa: questi è difatti la causa della morte di Euridice, morta da un serpente mentre sfuggiva ad Aristeo che la inseguiva. Alla morte di Euridice segue la celebre discesa di Orfeo agli inferi. D’altra parte la rappresentazione classica di Orfeo è quella del pastore, così come quella di Pan stesso, dio del tutto e dei boschi, oltre che della natura selvaggia.<sup>92</sup> A tal proposito è interessanti notare che Francesco Bacone dedica un paragrafo al dio-pastore Proteo, spiegando la favola come un’immagine della creazione: Proteo è la natura-materia (qui si rivela l’originario senso dell’antica *hyle*), mentre il suo gregge è “l’insieme delle specie ordinarie degli animali, delle piante, dei metalli, nelle quali cose la materia si diffonde e pare quasi consumarsi”.<sup>93</sup> L’ispirazione baconiana, come ha mostrato Laura Dassow Walls, è tutt’altro che remota: Emerson si pone coscientemente come *the interpreter of nature* sulla falsariga degli scritti di Francis Bacon.<sup>94</sup> Anche l’iconografia dei primi cristiani ritrae Gesù come pastore di anime, motivo ben presente nei Vangeli.<sup>95</sup> Inoltre, secondo la tradizione cristiana, i primi ad adorare Gesù bambino sono proprio dei pastori. Secondo il modello classico del crioforo greco, l’immagine del buon pastore è connotata dalla giovinezza. Il buon pastore, personificazione dell’*humanitas*, ordina spazio e tempo, ed è circondato da gironi cosmici di animali e stagioni. L’allusione emersoniana a tale simbolo in riferimento alla *natura naturans* è dunque emblematica. Il fanciullo-pastore ordina e cura il cosmo cui ha dato vita e cui tutto non può che rivolgersi per ritrovare il proprio centro.<sup>96</sup> Come Apollo, Hermes, Mitra, Orfeo, Adamo e Davide, Gesù è il perno

<sup>90</sup> “La causa viva dinnanzi alla quale tutte le forme svaniscono come fiocchi di neve sospinti dal vento; mentre essa rimane segreta, le sue opere vengono spinte dinnanzi a lei in greggi e schiere (per questo gli antichi rappresentavano la natura attraverso Proteo, un pastore) e in un’indescrivibile varietà”. Id., *Nature*(1844), cit., p. 546 (trad. it.: p. 81).

<sup>91</sup> “Di mutamento in mutamento fino alle più sublimi simmetrie”. Ibidem.

<sup>92</sup> Tali attributi si evincono dall’inno orfico a Pan. Cfr. G. Faggin (a cura di ), *Inni orfici*, Asram Vidya, Roma, 1992, p. 47.

<sup>93</sup> F. Bacone, *Scritti filosofici*, Utet, Torino, 2009, p. 472.

<sup>94</sup> L. Dassow Walls, *Emerson’s Life in Science*, cit., pp. 33-41.

<sup>95</sup> Cfr. Luca 15,3-7; Giovanni 10,11-16.

<sup>96</sup> L’immagine del cerchio, associata a quella della ruota, nelle più antiche tradizioni orientali è connessa all’idea della regalità, intesa soprattutto in senso spirituale: Buddha è un *chakravartin* perché la sua dottrina ha “dominato” il mondo. Ma è interessante notare che la “ruota che gira” e il cosmo circolare sono immagini che rinviano a un potente ed antichissimo archetipo, quello dell’energia solare, presente in tutte le Tradizioni della Terra.

della creazione.<sup>97</sup> Il Buon Pastore è il Logos, il fuoco eracliteo da cui tutto ha origine, il segreto della creazione, il *deus absconditus* della tradizione cristiana e cabalistica.<sup>98</sup> L'immagine del pastore come guida degli uomini caratterizza anche la parabola cosmico-teologica del *Politico* di Platone.<sup>99</sup> La *natura naturata* senza la *natura naturans* è una pecorella smarrita, per usare un'immagine evangelica, è la metà di un intero, che ha bisogno di un principio organizzatore, come specifica Emerson: "external Nature is only a half. The geology, the astronomy, the anatomy, are all good, but it is all a half, and enlarge it by astronomy never so far remains a half. It requires a will as perfectly organized, requires man".<sup>100</sup> Questo è anche il motivo per cui il paesaggio naturale sembra sempre richiedere la figura umana per essere completo. È nell'uomo realizzato, nella figura dell'eroe venturo, che potrebbe infatti trovare la sua massima espressione il principio da cui sorge la natura: "nature is vast and strong, but as soon as man knows himself as its interpreter, knows that Nature and he are from one source, and that he, when humble and obedient, is nearer to the source, then all things fly into place, then is there a rider to the horse, an organized will, then Nature has a lord".<sup>101</sup> Come l'auriga platonica, la volontà dello Spirito domina e "cavalca" la Natura. L'accostamento della *natura naturans* a Proteo indirizza a una lettura della natura come di una totalità che ha il suo principio al di là della natura oggettiva, intesa come insieme di realtà esistenti: il concetto di *natura naturans*, principio della *natura naturata*, rimanda così a quella che la scienza chiamerebbe oltre-natura. La visione analitica della scienza non va oltre la nozione della *natura naturata*. Emerson afferma invece che il cuore pulsante della natura oltrepassa la porzione della natura che può essere dominata dalla razionalità scientifica. Per questo motivo appaiono significative le brevi ma profonde affermazioni di Claudio Gorlier, che in uno studio pionieristico coglieva con forza la quintessenza della speculazione emersoniana: "del tutto inequivocabile appare la distorsione dei molti che ancora insistono nel porre alla dottrina emersoniana l'etichetta del panteismo (come l'altra, non meno inesatta e ingannevole, del misticismo). Sul terreno dell'accreditamento della '*Efficient Nature*', della proteica molteplicità della natura, Emerson s'incontra in un certo senso con Coleridge, tanto che possono per lui valere [...] le considerazioni che il Chinol riassume così trattando del Coleridge: 'sotto lo stimolo del pensiero idealistico tedesco, Coleridge aveva anch'egli rigettato la vecchia metafisica dell'essere in nome di una metafisica dinamica. La filosofia, egli affermava fichtianamente, non può cominciare con una sostanza, ma con un atto. Il *primum* assoluto non è l'essere, ma l'agire".<sup>102</sup> Le radici profonde dell'idealismo e del pragmatismo emersoniano affondano dunque nel concetto di *natura naturans*. Vi può essere azione soltanto nella dimensione che oltrepassa la natura. Da qui diviene facilmente comprensibile perché l'uomo in realtà è superiore alla stessa natura: poiché incarna l'atto che precede ogni potenza, come affermava anche Schelling trattando del rapporto tra Spirito e Natura. La terminologia atto-potenza, così come l'idea di *Efficient Nature*, pone la riflessione emersoniana

<sup>97</sup> Cfr. G. B. Ladner, *Il simbolismo paleocristiano. Dio, cosmo, uomo*, Jacabook, Milano, 2008, pp. 157-164.

<sup>98</sup> Cfr. G. Scholem, *La Cabala*, Ed. Mediterranee, Roma, 1992.

<sup>99</sup> Platone opera una netta cesura tra pastore divino e politico umano, a differenza di Omero e Senofonte, che intendono i re come pastori di popoli. Sul *Politico* cfr. le riflessioni di M. Migliori, *Arte politica e metretica assiologica. Commentario storico-filosofico al Politico di Platone*, Vita e Pensiero, Milano, 1996.

<sup>100</sup> "La natura esteriore è soltanto una metà. La geologia, l'astronomia, l'anatomia vanno tutte bene, ma sono soltanto una metà, e per quanto allargata dall'astronomia resta sempre una metà. Essa richiede una volontà perfettamente organizzata, richiede l'uomo" (trad. mia). R. W. Emerson, *Country Life*, in *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson: Natural History of Intellect and Other Paper*, vol. 12, cit., pp. 165-166.

<sup>101</sup> "La natura è vasta e forte, ma non appena l'uomo si conosce come il suo interprete, capisce che lui e la Natura hanno origine da una sola fonte, e che quando è umile e obbediente, è più vicino alla sorgente, e tutte le cose volano al loro posto, e c'è un cavaliere sul cavallo, una volontà organizzata, e la Natura ha un signore" (trad. mia). Ivi, p.167.

<sup>102</sup> C. Gorlier, *L'universo domestico. Studi sulla cultura e la società della Nuova Inghilterra nel secolo XIX*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1962, pp. 46-47.

sul solco della filosofia aristotelica.<sup>103</sup> La causa efficiente è, al pari del motore immobile, incorporea, spirituale: la *natura naturata*, che è corporea, ha infatti una causa, e poiché per definizione la causa è diversa dall'effetto, la *natura naturans* non può che essere incorporea, almeno nel senso materiale del termine. Quest'ultima precisazione è necessaria perché per Emerson non esistono soltanto i corpi materiali: "the mind is a finer body".<sup>104</sup> In *Circles* il rapporto tra causa ed effetto viene così descritto: "better than the hand, and nimbler, was the invisible thought which wrought through it; and thus ever, behind the coarse effect, is a fine cause, which, being narrowly seen, is itself the effect of a finer cause. Every thing looks permanent until its secret is known".<sup>105</sup> La natura oggettiva è l'effetto di una causa sottile, che a sua volta è l'effetto di una causa ancora più sottile. In accordo col *Timeo* e con le sue interpretazioni neoplatoniche, l'origine della natura è dunque spirituale.<sup>106</sup> Il primato dell'atto sul pensiero, sulla falsariga kantiana, è dunque principio del trascendentalismo emersoniano. Vanno però chiariti i termini del discorso, alla luce delle precedenti osservazioni sulla preminenza del momento contemplativo. L'atto non è un'azione qualunque, ma lo slancio dell'energia originaria, il bergsoniano *élan vital*, mentre il pensiero della mente, ad esso subalterno, è quello della logica, dell'intelletto analitico. Ben altro peso riveste l'intuizione intellettuale. Diversamente non sarebbe comprensibile, all'interno della prospettiva sopra descritta, la conclusione del saggio *Spiritual Laws*: "why should we be cowed by the name of Action? 'T is a trick of the senses –no more. We know that the ancestor of every action is a thought. [...] The rich mind lies in the sun and sleeps, and is Nature. To think is to act".<sup>107</sup> Lo Spirito da cui tutto origina, è mente e natura allo stesso tempo: pensiero e azione non sono separabili. La contemplazione è visione attiva, esperienza.

Emerson prosegue la sua caratterizzazione del principio causale della natura: alle immagini simboliche accosta degli interessanti riferimenti scientifici. Egli insiste sull'antico principio, adottato da Leibniz, secondo cui "natura non facit saltus":<sup>108</sup> "through transformation on

<sup>103</sup> La letteratura si è concentrata sul platonismo di Emerson, dichiarato ed evidente. Dagli scritti emersoniani trapelano però dei motivi aristotelici: tra questi, il concetto di auto-sufficienza. L'influsso aristotelico è inoltre più evidente nelle argomentazioni etiche, come si evince nel saggio sulla *Friendship*. In ogni caso si può senz'altro asserire che Emerson rimanga fondamentalmente un platonico, poiché ricerca il fondamento assoluto dell'etica, senza contentarsi dell'esperienza umana. Cfr. G. Van Cromphout, *Emerson's Ethics*, University of Missouri Press, 1999.

<sup>104</sup> "La mente è un corpo più sottile". R. W. Emerson, *Swedenborg or the Mystic*, in *Representative Men*, cit., p. 669.

<sup>105</sup> "Meglio della mano e più svelto fu il pensiero invisibile che passa attraverso di essa; e così sempre, dietro l'effetto grossolano, c'è una causa sottile che, accuratamente considerata, è essa stessa l'effetto di una causa ancor più sottile. Ogni cosa sembra permanente finché il suo segreto non è svelato" (trad. mia). Id., *Circles*, in *Essays and Lectures*, cit., p. 404.

<sup>106</sup> C. J. Windolph ha dedicato un intero capitolo, *On the Brow of Chaos*, a mostrare come al di là di alcune assonanze l'emersonismo superi ampiamente la teleologia aristotelica: C. J. Windolph, *Emerson's Non Linear Nature*, cit., pp. 143-190. Sulle lacune della causa efficiente di Aristotele per la spiegazione della creazione del mondo e sulla superiorità del modello esplicativo delle forme platoniche cfr. G. Reale, *Il concetto di "filosofia prima" e l'unità della Metafisica in Aristotele*, Vita e Pensiero, Milano, 1994<sup>6</sup>, p. 26. La centralità della "causa causans, the supernatural force" è un concetto presente sin dai primissimi discorsi e orazioni religiose di Emerson: cfr. G. Wilson Allen, *A New Look at Emerson and Science*, in R. E. Burkholder-J. Myerson (eds.), *Critical Essays on Ralph Waldo Emerson*, G. K. Hall, Boston, 1983, pp. 434-448.

<sup>107</sup> "Perché dovremmo lasciarci intimorire dalla parola Azione? È un trucco dei sensi, niente di più. Noi sappiamo che l'antenato di ogni azione è un pensiero". R. W. Emerson, *Spiritual Laws*, in *Essays and Lectures*, cit., p. 322 (trad. it.: p. 106).

<sup>108</sup> L'influenza di Leibniz su Emerson, spesso mediata da Hegel o Goethe, è stata sostenuta da svariati studiosi del trascendentalismo. L'anima leibniziana, monade che racchiude in sé l'intero universo, è stata infatti considerata una delle fonti della *Oversoul* emersoniana. Cfr. D. Van Leer, *Emerson's Epistemology: The Argument of the Essays*, Cambridge University Press, 1986; G. Van Cromphout, *Emerson's Modernity and the Example of Goethe*, cit. È interessante notare che Leibniz viene citato da Emerson nel paragrafo sul linguaggio in *Nature* del 1836, assieme a Egiziani e Bramini, Pitagora, Platone, Bacone e Swedenborg, come una delle menti più eccelse del pianeta che si siano mai interrogate sul nesso mente-mondo.

trasformation on to the highest symmetries, arriving at consummates results without a shock or leap. A little heat, that is, a little motion, is all that differences the bald, dazzling white, and deadly cold poles of the earth from the prolific tropical climates. All changes pass without violence, by reason of the two cardinal conditions of boundless space and boundless time".<sup>109</sup> In Natura dunque per Emerson non c'è discontinuità: poiché tutto è Uno, non vi sono salti, ma ordine e progressione. Tale ordine tuttavia non è lineare; la continuità va infatti ricercata nel metodo, non nell'oggetto. Oltre al problema dell'indivisibilità o meno della natura e dei suoi componenti, che rimonta a Democrito e Zenone, si tratta qui di un altro problema capitale nella storia della scienza: la natura di spazio e tempo. Emerson afferma che spazio e tempo sono *boundless*, privi di limiti. Questa definizione non può essere equiparata a quella newtoniana dei *Principia Mathematica*, secondo cui spazio e tempo sono assoluti e infiniti. Emerson infatti asserisce che è l'occhio a creare, l'uomo a proiettare il suo mondo: ma lo spazio-tempo non è puramente relazionale, come vorrebbero Leibniz e Mach, principali critici della posizione newtoniana. Per cogliere la peculiarità dell'emersonismo occorre trascendere la coppia antitetica sostanzialismo newtoniano-relazionismo leibniziano. In *Self-Reliance* egli scrive: "time and space are but physiological colors which the eye makes, but the soul is light".<sup>110</sup> Tempo e spazio sono colori proiettati dall'occhio stesso; ma i colori non sono che la rifrazione della luce, ovvero dell'anima. Tale definizione sembra ricollegarsi alla concezione agostiniana del tempo come *distensio animi*. Lo spazio-tempo in Emerson dunque è potenzialmente infinito perché infinito, eterno, è il principio creatore. In qualche modo tutto sembra accadere all'interno dell'anima cosmica, della emersoniana *Oversoul*. All'energia creatrice, che è senza limiti, non possono essere posti confini se non quelli che essa stessa si crea. Una mente limitata genera uno spazio-tempo limitato; le sue coordinate dipendono dall'occhio che le osserva, come insegna la fisica quantistica. La prospettiva emersoniana sembra in questo caso avvicinarsi al kantismo da cui prende le mosse il trascendentalismo: spazio e tempo appartengono alla manifestazione fenomenica, e come tali non sono né oggettivi né soggettivi. Kantianamente la percezione del fenomeno è frutto dell'incontro tra oggetto e soggetto; tuttavia l'uomo può cogliere solo quanto si accorda con le sue condizioni di possibilità della rappresentazione. Spazio e tempo sono condizioni *sine qua non* della nostra percezione della realtà, condizioni legate alla nostra peculiare dotazione organica. Chiaramente le prospettive idealistiche di Emerson oltrepassano il biologismo kantiano, ma la struttura del ragionamento sullo spazio-tempo è la medesima: le coordinate spazio-temporali definiscono il campo dell'esperienza e della conoscenza. Per Emerson tuttavia tali coordinate, a differenza di Kant, non sono immutabili, ma variano in base all'ampliarsi della coscienza, dell'angolo visuale della prospettiva adottata. Il riferimento scientifico cui Emerson ricorre per esemplificare tale dinamica è la geologia. Emerson studiò a fondo la nuova scienza della terra; si tratta di un interesse divenuto folgorante passione, come per molti altri pensatori europei, tra cui spicca Schelling.<sup>111</sup> Spesso tale

<sup>109</sup> "Di mutamento in mutamento, fino alle più sublimi simmetrie, arrivando infine a risultati perfetti senza scosse o salti. Una piccola quantità di calore, ovvero un minimo movimento, è tutto ciò che differenzia i poli del pianeta, spogli, di un biancore abbacinante e mortalmente freddi, dai fertili climi tropicali. Tutti i cambiamenti si verificano senza sussulti in virtù delle due cruciali condizioni dello spazio infinito e del tempo infinito". R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., p. 546 (trad. it.: p. 81).

<sup>110</sup> Id. *Self-Reliance*, in *Essays and Lectures*, cit., p. 270.

<sup>111</sup> Schelling nelle sue *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studium* paragona linguistica e geologia, sostenendo che lo stesso metodo sorregga entrambe le indagini, poiché comprendere la terra è come leggere un libro; la profondità dell'indagine geologica può essere applicata ai regni dello Spirito, come ribadisce nei primi capitoli in *Die Weltalter*. Paralelo che connota anche le ricerche sulla *Freiheitsschrift*. La medesima analogia si riscontra significativamente in Novalis. D. Whistler ha ricostruito la peculiare geo-filosofia schellinghiana sostenendo la centralità del suo metodo in una filosofia della natura che si caratterizza come esplicazione della dimensione soprannaturale: cfr. D. Whistler, *Language after Philosophy of Nature: Schelling's Geology of Divine Names*, in A. P. Smith –D.

passione si manifestò anche sotto forme poetiche, come mostra il successo delle trasfigurazioni letterarie del paesaggio montano, che da Wordsworth a Coleridge e Shelley esemplifica la straordinaria potenza simbolica dell'archetipo della montagna sacra.<sup>112</sup> Emerson ebbe modo di leggere e citare James Hutton e Charles Lyell, fondatori della geologia, e ferventi sostenitori della teoria attualista, la quale sosteneva l'idea che l'evoluzione della terra fosse, dal punto di vista geomorfico, l'effetto di continue leggi naturali sempre operanti, in contrapposizione all'opposta teoria del catastrofismo.<sup>113</sup> Le disquisizioni geologiche di Hutton e Lyell ebbero un effetto potente sulla mente emersoniana: è possibile infatti notare un parallelismo tra le descrizioni scientifiche dei mutamenti della crosta terrestre e il metodo che Emerson intravede nella natura. Se nelle opere precedenti il richiamo alla geologia era un accenno metaforico, qui diviene un saldo puntello teorico. La geologia insegna infatti la pazienza all'uomo; essa mostra che la natura non ha fretta, ma lavora con calma e senza sosta a fini imperscrutabili: "geology has initiated us into the secularity of nature, and taught us to disuse our dame-school measures, and Exchange our Mosaic and Ptolemaic schemes for large style".<sup>114</sup> La storia umana è ridicola al cospetto delle ere geologiche; l'uomo apprende che i disegni della Natura sono amplissimi, egli perde i limitati punti di riferimento dei suoi schemi per uno "stile" più ampio. L'ignoranza dell'uomo viene colmata dalla geologia, che impartisce la più grande lezione, quella della prospettiva. Lo spazio e il tempo sono dunque relativi allo sguardo e viceversa; si instaura tra i due poli un rapporto co-causale. Laddove la conoscenza, come nel caso della geologia, viene ampliata, anche la visione può infatti ridefinire i propri parametri. La geologia mostra la necessità di commisurare il proprio sguardo con una porzione temporale infinitamente più grande rispetto alla vita umana. Da tale constatazione non nasce lo smarrimento terrificante che sempre caratterizza il sublime, davanti al quale l'uomo si sente atterrito dalla propria insignificanza a cospetto della grandezza dei fenomeni naturali. Emerson intravede nelle ere geologiche la lenta e felice ascesa della coscienza. Nelle ere geologiche si stava già preparando il fertile terreno di Flora, Fauna, Cerere e Pomona. Ancora una volta, scienza e mito si intrecciano in Emerson. Come Darwin, Emerson sottolinea l'importanza delle scoperte dell'antichità del nostro pianeta. La roccia, il lichene, le zolle, gli animali e infine l'uomo sono parte di un'evoluzione che non s'interrompe; l'anima segreta della natura persegue i suoi scopi con infinita ricchezza di mezzi: "it is a long way from granite to the oyster; farther yet to Plato, and the preaching of the immortality of the soul. Yet all must come, as surely as the first atom has two sides".<sup>115</sup> La *natura naturans* non ha confini spazio-temporali; i tempi delle ere evolutive richiamano anche qui gli scenari descritti da Vernadsky e de Chardin, i quali, è interessante notare, furono entrambi esperti studiosi di geologia.

---

Whistler (eds), *After the Postsecular and the Postmodern: New Essays in Continental Philosophy of Religion*, Cambridge Scholar's Press, Newcastle, 2010, pp. 335-359. Per il contesto storico in cui emerge l'interesse di Schelling per la geologia cfr. I. H. Grant, *Kant after Geophilosophy: The Physics of Analogy and the Metaphysics of Nature*, in A. Rehberg- R. Jones (eds), *In The Matter of Critique: Readings in Kant's Philosophy*, Clinamen, Manchester, 2000, pp. 37-60.

<sup>112</sup> Cfr. Giacomoni P., *Il laboratorio della Natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Franco Angeli, Milano, 2001; C. Bonvecchio, *Il Sacro e la montagna*, in Id., *Inquietudine e verità. Saggi di simbolica e comunicazione*, Giappichelli, Torino, 2004, pp. 125-151. Lo schema della montagna è, come lo schema del cuore, un triangolo: cfr. R. Guenon, *Simboli della Scienza Sacra*, Adelphi, Milano, pp. 189-191. Interessante l'articolazione del tema nel film di Alejandro Jodorowsky, *La Montagna Sacra* del 1973.

<sup>113</sup> Cfr. L. Dassow Walls, *Emerson's Life in Science*, cit.

<sup>114</sup> "La geologia ci ha iniziato alla secolarità della natura, e ci ha insegnato a dismettere i nostri criteri di misurazione da abbecedario e a sostituire gli schemi mosaici e tolemaici con il suo vasto sistema". R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., p. 546 (trad. it.: p. 81).

<sup>115</sup> "Lungo è il cammino che dal granito conduce all'ostrica, ma ancor più lungo è quello che giunge fino a Platone e al discorso sull'immortalità dell'anima. Eppure, ogni cosa arriva, con la stessa certezza con cui il primo atomo ha due lati". R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., p. 547 (tra. it.: pp. 81-82).

### 3.3.7. Dal principio alla manifestazione: la duplice legge della natura

Precise leggi regolano il moto esplicativo della *natura naturans*. L'articolazione dell'universo contratto in Dio, la precipitazione dello Spirito nella natura oggettiva segue due principi basilari: "motion or change, and identity or rest".<sup>116</sup> L'alternanza di movimento e quiete, di cambiamento e identità è la causa efficiente dell'Universo. Essere e divenire sono i cardini della manifestazione naturale, così semplici da essere potersi scrivere su un'unghia o sul sigillo di un anello: "every shell on the beach is a key to it".<sup>117</sup> L'idraulica, la meccanica e l'astronomia trovano il loro fondamento nelle medesime leggi della Natura. Esse rammemorano all'uomo che in realtà la Natura è un tutto unico, le cui parti sono infinitesimali variazioni del medesimo materiale: "star, sand, fire, water, tree, man, it is still one stuff, and betrays the same properties".<sup>118</sup> L'identità della natura è scritta in ogni dove; l'eterno divenire del flusso è in realtà regolato da leggi ben precise che l'uomo custodisce nella propria testa. L'intera astronomia e la chimica sono condensabili in un solo pensiero, afferma Emerson. Il senso comune delle scienze di Franklin, Dalton, Davy e Black, scienze che spiegano con chiarezza le leggi della natura, è quello stesso senso comune che ha le generate, in un modo ancora misterioso per l'uomo. Il linguaggio kantiano è qui abbastanza evidente: il senso comune però non stabilisce un collegamento soltanto tra gli uomini, come in Kant, ma con l'intero universo cui, come è stato detto più volte, l'uomo è imparentato. In Emerson ogni elemento materiale è collegato, in quanto costituito della stessa energia, come diranno circa ottanta anni dopo Schrödinger ed Einstein, e in generale il principio quantistico dell'*entanglement*. A tal proposito Kerenyi ha scritto: "la *physis* è un divenire dominato dall'essere".<sup>119</sup> L'infinita variabilità della natura è riconducibile alla medesima energia. Tutto è uno: come gli infiniti attributi della sostanza spinoziana, le forme della natura sono espressioni della medesima realtà, essenzialmente collegate, separabili solo in apparenza: "things are so strictly related, that according to the skill of the eye, from any one object the parts and properties of any other may be predicted".<sup>120</sup> L'unico requisito per cogliere l'unità è "the skill of the eye": il difetto non è nelle cose ma nell'organo col quale ci si accosta alla realtà. In piena sintonia col dettato evangelico, Emerson chiede occhi per vedere: "if we had eyes to see it, a bit of stone from the city wall would certify us of the necessity that man must exist, as readily as the city".<sup>121</sup> Chi ha occhi per vedere non ha bisogno di certificati o di autorità che giustifichino o spieghino, poiché nelle forme della natura è scritta ogni cosa. Avere la capacità di vedere non significa rinnegare il visibile per cogliere l'invisibile; non tutto ciò che è invisibile è spirituale, né il visibile è meramente materiale. Il rapporto tra visibile e invisibile, spirituale e materiale in Emerson è assolutamente non lineare: è qui che l'esperienza estetica si pone come paradigmatica. Per l'occhio che sa vedere, la materialità di una pietra è più spirituale di un principio eterico. Il poeta-bambino non fugge dalla sensibilità, ma la vive appieno cogliendo tutte le sue sfumature e lasciando che tale esperienza diventi un ponte oltre i confini della propria mente, verso la totalità della Natura come espressione dello Spirito. Rabindranath Tagore ha scritto:

<sup>116</sup> "Moto o mutamento e identità o stasi". Ibidem.

<sup>117</sup> "Ogni conchiglia su una spiaggia è una chiave per entrarvi". Ibidem.

<sup>118</sup> "Stella, sabbia, fuoco, acqua, albero, uomo: è pur sempre un unico materiale che rivela le medesime proprietà. Ibidem.

<sup>119</sup> K. Kerenyi, *Miti e misteri*, Boringhieri, 1979, p. 314.

<sup>120</sup> "Le cose sono così strettamente correlate tra loro che, a seconda dell'abilità dell'occhio, a partire da un qualsiasi oggetto naturale è possibile prevedere gli elementi e le proprietà di un altro oggetto". R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., p. 548 (tra. It.: p. 83).

<sup>121</sup> "Se avessimo occhi in grado di scorgerlo, un pezzetto di pietra delle mura di una città attesterebbe la necessità dell'esistenza dell'uomo con la stessa immediatezza della città". Ibidem.

Viaggiai per giorni e notti per paesi  
lontani. Molto spesi  
per vedere alti monti, grandi mari.  
E non avevo gli occhi per vedere  
a due passi da casa  
la goccia di rugiada  
sulla spiga di grano!<sup>122</sup>

L'emersoniana estetica della natura può essere intesa negli stessi termini: il primo vero passo verso una genuina esperienza estetica non è dimenticare il dato sensibile per smarrirsi nelle fantasie partorite dalla mente, ma entrare in profondo contatto con la Realtà. Il velo di Maya in tal senso non è la forma sensibile, ma la tessitura della mente, le astrazioni, la ragnatela di concetti che avvolge e letteralmente pre-giudica l'esperienza sensibile, impedendo di vedere quanto è davanti agli occhi. L'esperienza estetica diviene panacea per la grave indifferenza verso la concretezza della vita che affligge l'uomo speculativo, l'uomo che da Cartesio in poi si è definito come uomo pensante ancor prima che esistente e senziente. L'estetica della natura appare come l'altra faccia della medaglia rispetto alla filosofia della *self-reliance*, che rigetta ogni verità precostituita. Il retaggio kantiano è qui pienamente percepibile: *sapere aude*, sembra suggerire il saggio di Concord. Affrancarsi da ogni *diktat* della mente è il primo passo per vedere e leggere il libro della natura. Il sapere kantiano diventa in Emerson percezione: una percezione super-sensibile, che nel sensibile trova una via verso l'infinito. L'uomo non ha bisogno di teodicee o filosofie astruse che spieghino il senso della vita, se apre gli occhi. L'intero universo, persino ogni singola pietra, predice l'avvento dell'uomo. Emerson delinea una scala evolutiva ben precisa, alla luce della quale le grandi distanze spazio-temporali sembrano scomparire: "plants are the young of the world, vessels of health and vigor; [...] the trees are imperfect men; [...] the animal is the novice".<sup>123</sup> In questa gerarchia decisa dalla natura stessa l'uomo è destinato a sorgere in quanto manifestazione del pensiero: "the men, though young, having tasted the first drop from the cup of thought, are already dissipated".<sup>124</sup> Il pensiero è dunque un fine della natura, ma l'uomo non sa gestirlo, e al pari di una bevanda inebriante, ne viene posseduto. L'uomo, che dovrebbe essere il fiore all'occhiello della natura, si perde nel labirinto creato dalle sue stesse capacità. Eppure la caduta dell'uomo in fondo fa parte della stessa evoluzione, non è che una tappa del percorso: infatti persino le felci, adesso incorruttibili, se giungessero dove è l'uomo, imprecherebbero e maledirebbero, scrive Emerson. Nella lettura emersoniana lo sviluppo della cultura è dunque la prosecuzione del piano evolutivo della natura stessa. In tal senso Emerson respinge ogni grossolano primitivismo, e la sua posizione anche qui va distinta radicalmente dalle teorie naturaliste à la Rousseau: chi è pienamente consapevole delle proprie radici naturali non sente il bisogno di ripudiare la cultura o la città, poiché sa che è una fase del percorso, funzionale all'evoluzione. Vivere all'aperto e mangiare radici non ci rende più naturali di quanto non faccia la stessa città: "let us be men instead of woodchucks, and the oak and the elm shall gladly serve us, though we sit in chairs of ivory on carpets of silk".<sup>125</sup> La vita artificiale è in realtà naturale. Si tratta di affermazioni di una certa importanza, che decostruiscono l'immagine stereotipata di Emerson

---

<sup>122</sup> Sulle affinità teoriche tra Emerson e Tagore cfr. S. Anwaruddin, *Reading Emerson and Tagore in The Age of Religious Intolerance*, in "Asiatic", vol. 7, n. 1, June 2013, pp. 17-38; Y. Hudson, *Emerson and Tagore: The Poet as Philosopher*, Cross Roads Books, 1988.

<sup>123</sup> "Le piante sono la gioventù del mondo, vasi di salute e di vigore [...] gli alberi sono uomini imperfetti [...] l'animale è il novizio". R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., p. 547 (trad. it.: p. 83).

<sup>124</sup> "Anche se giovani, gli uomini, avendo assaporato il primo sorso della coppa del pensiero, sono già perduti". Ibidem.

<sup>125</sup> "Proviamo a esser uomini anziché marmotte e allora la quercia e l'olmo ben volentieri si metteranno al nostro servizio, quand'anche ce ne stessimo seduti su sedie d'avorio poggiate su tappeti di seta". Ivi, p. 548 (trad. it.: p. 84).



come fautore di un non meglio precisato ritorno alla natura. Non dobbiamo tornare alla natura, siamo già immersi in essa, ma non ne siamo consapevoli. Emerson non rinnega la natura o la cultura: il problema è la comprensione di esse. La natura emersoniana non coincide con il suo aspetto oggettivo; per Emerson la natura oggettiva è soltanto l'effetto della natura nel suo senso più profondo. Se la *natura naturata* è soltanto una parte della natura, l'uomo reca dunque con sé, ovunque vada, il principio animatore, la *natura naturans*, "terrific or benefic force", quel sublime della natura di cui siamo fatti. L'uomo è re, kantiano legislatore della natura, sembra suggerire Emerson. Egli si identifica col principio causale della natura stessa.

In *The Method of Nature* Emerson suggeriva il percorso da seguire per giungere al cuore della natura, indicando l'estasi come via privilegiata; in questo secondo saggio sulla natura egli ci svela che l'estasi non conduce fuori di noi, ma nella parte più profonda e sconosciuta dell'umano stesso. Chi ha fatto il muratore, ha fatto anche la casa, asserisce Emerson. Se conosciamo noi stessi, come dice il motto delfico, conosceremo la natura, e viceversa. Per mostrare che nella natura esiste una guida intelligente, un principio che opera secondo la doppia legge dell'identità e del movimento, Emerson si dilunga nella spiegazione della differenza tra *natura naturata* e *natura naturans*. Quel *Nous* che tutto dirige e che Anassagora fu il primo ad intuire e teorizzare, secondo la breve storia della filosofia che Aristotele traccia nel primo libro della *Metafisica*, è in Emerson "guiding identity", principio animatore che unifica e guida, attraversando tutti gli apparenti contrasti del mondo e caratterizzando ogni legge; è il logos eracliteo e pitagorico, la segreta legge che ordina e informa il cosmo. Ma non è soltanto la saggezza antica a respingere una spiegazione del tutto essoterica della natura, secondo Emerson. Benché la scienza pretenda di spiegare la natura mediante le forme della *natura naturata*, la storia naturale mostra infatti che una ricostruzione del genere non può davvero cogliere il motore che organizza la natura. La spinta originaria del principio, la ricchezza e l'esagerazione della natura vengono registrate dall'osservazione empirica, anche se esorbitano dalla spiegazione scientifica. Il principio della ricchezza viene sempre ribadito da Emerson: la natura non è carente, l'abbondanza è il suo tratto peculiare, non c'è lotta per la vita, poiché quest'ultima fluisce copiosa; si potrebbe viceversa parlare di "lotta" per la coscienza, dello Spirito che combatte per risvegliarsi nella materia. In ogni atto vitale c'è un'esagerazione volta a far sì che gli scopi della natura vengano raggiunti. Di quando in quando un uomo particolarmente acuto coglie l'esagerazione, intuendo la maschera, per dirla con Nietzsche; allora la natura invia forme più giovani, che aderiscano con maggiore enfasi ai fini che essa deve raggiungere.<sup>126</sup> Così il gioco, *the game*, riprende. Come per gli indiani, la manifestazione è *lila*, gioco divino, gioco di un bambino, cui si deve aderire per potervi giocare. Al pari di una rappresentazione teatrale, o come avviene nei giochi linguistici di Wittgenstein, il gioco va preso sul serio, se si vuole che funzioni. La serietà con cui viene preso il gioco, fino a dimenticarsi del gioco stesso, fa sì che la natura raggiunga importanti e decisivi scopi, e che la vita fluisca senza sosta. La serietà dev'essere però tenuta a freno dalla leggerezza di spirito, oppure i mezzi verranno scambiati per i fini. Il mondo è in realtà una vera e propria opera d'arte, finemente modellata. Ritorna il tema platonico del demiurgo, della natura come arte. Nella posizione emersoniana è evidente una preminenza del momento artistico della natura in quanto creatrice: con Karl Solger, si può considerare "anche la natura come prodotto artistico, come il prodotto di un'arte divina".<sup>127</sup> Nell'arte umana si ripresentano le medesime caratteristiche della natura, poiché l'uomo è creatore. Lo stampo dell'uomo e della natura infatti è unico: "the craft with which

---

<sup>126</sup> B. Zavatta ha dedicato un suggestivo articolo al tema del gioco in Nietzsche: *Il mondo del gioco e il gioco di mondo* in Friedrich Nietzsche, in <http://www.uniurb.it/Filosofia/isonomia/Zavatta.pdf>

<sup>127</sup> K. Solger, *Lezioni di Estetica*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 1995, p. 31.

the world is made, runs also into the mind and character of men".<sup>128</sup> Il termine *craft* evoca un sapere concreto, artigianale, una vera e propria *techne*, nel senso greco del termine. La mano che ha fatto la natura ha fatto anche l'uomo. Interessante l'assonanza con Blake:

Tyger! Tyger! Burning bright  
In the forests of the night:  
What immortal hand or eye  
Could frame thy fearful symmetry?  
[...]  
Did He who made the Lamb make thee?<sup>129</sup>

La Tigre è la potenza naturale speculare all'Agnello, *The Lamb*, cui Blake dedicò una delle sue poesie più celebri. Rivolgendosi all'Agnello, Blake gli svela chi è il suo creatore:

He is called by thy name,  
For he calls himself a Lamb:  
He is meek & he is mild,  
He became a little child:  
I a child & thou a lamb,  
We are called by his name.<sup>130</sup>

L'immagine dell'Agnello, evidente riferimento a Gesù, richiama d'altra parte l'archetipo poc'anzi esaminato del buon pastore. L'Agnello è anche simbolo del sacrificio, presente nell'immaginario misterico: la tragedia greca, o canto del capro, prevedeva anche un sacrificio dell'animale in questione. Dioniso e Cristo vengono unificati nel simbolo dell'Agnello sacrificale. Nell'economia blakeana l'eco del sacrificio rimane sullo sfondo: all'agnello viene accostato il bambino divino, e ciò si rivela parecchio interessante per l'analisi su Emerson. Ma le assonanze non sono terminate. Come notte e giorno, caldo e freddo, maschio e femmina, tigre e agnello rappresentano infatti la duplicità della natura: madre affettuosa da una parte e basilisco beffardo dall'altro; tenerezza e semplicità per un verso, potenza e forza dall'altro. Bello e sublime, armonia e potenza, Apollo e Dioniso si intersecano e sovrappongono nella concezione della natura. La tigre rappresenta l'aspetto più selvaggio della natura, la vena di follia che giace in ogni uomo che abbia il coraggio di lasciarla emergere. Una fede esagerata e una vena di follia sono richieste da tutte le grandi opere, scrive Emerson. La fiducia in se stessi e in ciò che si sta facendo, l'impeto dionisiaco, è dunque imprescindibile quando si vuole creare.

### 3.3.8. La Natura come *trickster*: la disillusione delle attese concettuali

La vita è divino gioco in cui la natura ci sospinge; auto-creazione dello Spirito, che nella forma ritrova se stesso. Nel processo evolutivo del cosmo, la natura è suprema maestra dell'uomo, è dispensatrice di doni, è la forma sensibile e lo spirito animatore allo stesso tempo. Tuttavia la natura, che già in *The Method of Nature* correva il rischio di tramutarsi in basilisco per lo sguardo inesperto, in questo saggio mostra il suo volto canzonatorio e ingannevole: essa si prende gioco di chi vuole delimitarla, di chi presume di poter individuare i suoi scopi. La natura infatti oltrepassa i limiti della mente umana: le sue promesse in tal senso paiono sempre inesaudite: "all promise

<sup>128</sup> "L'arte con cui è fatto il mondo si riversa altresì nella mente e nel carattere degli uomini". R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., p. 550 (trad. it.: p. 87).

<sup>129</sup> "Tigre!Tigre! Che ardi lucente/nella foresta della notte/quale mano o occhio immortale/poté forgiare la tua terribile simmetria?[...] Colui che ti creò, fece anche l'Agnello?" (trad. mia). W. Blake, *Canti dell'Innocenza e dell'Esperienza*, Feltrinelli, 2009, p. 104.

<sup>130</sup> "Egli è chiamato col tuo nome/poiché definisce se stesso Agnello/egli è mansueto e gentile/e si è fatto bambino/io un bambino e tu un agnello, siamo chiamati col suo nome" (trad. mia). Ivi, p. 18.

outruns the performance".<sup>131</sup> Simili osservazioni hanno reso possibile il collegamento con la "natura matrigna" di Leopardi. Tuttavia secondo Emerson la natura tradisce l'uomo solo in apparenza, o sarebbe più corretto dire che tradisce soltanto l'uomo superficiale, l'uomo egoico. Questo non significa che l'apparente "tradimento" non costituisca un colpo severo per l'esistenza e la conoscenza umana, ed Emerson mostra di esserne consapevole in saggi come *Fate* o *Experience*. L'essenziale differenza tra Leopardi ed Emerson, praticamente contemporanei, è riconducibile alla nozione dello sguardo. La centralità della prospettiva in Emerson non sarà mai sottolineata abbastanza. Il giardino leopardiano è un giardino sofferente, in cui ogni essere vivente è condannato all'infelicità e al perpetuo dolore, come si evince da un noto passo dello *Zibaldone* del 1826. Il poeta marchigiano non vede che sofferenza: "voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno".<sup>132</sup> Egli respinge la caratterizzazione del giardino come *locus amoenus*: vede la rosa offesa dal sole, la pianta che appassisce, il tormento degli insetti, il peso del ramo, le foglie secche. In tutto il giardino non trova una sola pianta che sia in stato di sanità perfetta. Ma il difetto della natura è in realtà un difetto dell'occhio, avrebbe obiettato Emerson: Leopardi coglie soltanto il momento distruttivo del flusso, che annienta le forme, senza avvedersi che tale momento è propedeutico e necessario per la nascita di nuove forme. Nella visione dell'americano, il fiore, che sia la rosa o il rododendro, è sempre simbolo luminoso; le forme naturali custodiscono le lezioni più importanti per l'evoluzione dello Spirito, e non sono insensibili né cieche, poiché in esse opera un'Intelligenza superiore. I saggi emersoniani, così come i vastissimi *Journals*, corrispettivo dello *Zibaldone* leopardiano, costituiscono in realtà un inno alla Natura, un americano *Cantico delle Creature*. Il male è tale soltanto in una prospettiva dualistica o parziale; la Natura appare incomprensibile e crudele a chi le si accosta con occhi analitici e rapaci. Emerson spiega infatti che la causa di tanto dolore umano è la disillusione, frutto delle aspettative mentali, disattese puntualmente dall'esperienza della natura. Il dolore che attribuiamo alla natura in realtà è nella mente. Nella realtà infatti non c'è mai una corrispondenza tra le aspettative e la realizzazione dell'esperienza: la mentalità del dominio sull'evento viene frustrata dalle approssimazioni di quest'ultimo rispetto al concetto della realtà. A tal proposito in *Illusions* dirà: "our conversation with Nature is not just what it seems. [...] The senses interfere everywhere, and mix their own structure with all they report of. Once, we fancied the earth a plane, and stationary. In admiring the sunset, we do not yet deduct the rounding, coordinating, pictorial powers of the eye. The same interference from our organization creates the most of our pleasure and pain. Our first mistake is the belief that the circumstance gives the joy which we give to the circumstance. Life is an ecstasy".<sup>133</sup> Appare doveroso sottolineare che la citazione riportata è tratta da *Illusions*, saggio conclusivo di *The Conduct of Life*, famosissima opera della maturità che si apre con *Fate*. Tali osservazioni paiono perciò decisive nel cogliere il senso delle osservazioni più crude e

<sup>131</sup> "Ogni promessa travalica il suo compimento". R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., p. 552 (trad. it.: p. 89).

<sup>132</sup> G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, n. 4175, 22 Aprile 1826, Newton & Compton Editori, 1997, pp. 854-55. Anche nelle *Operette Morali* il concetto dell'infelicità connota i viventi: nel *Dialogo della Natura e di un'Anima* il destino più alto cui l'uomo possa aspirare è raggiungere la gloria pur vivendo nell'infelicità dell'esistenza. Nel celeberrimo *Dialogo della Natura e di un'Islandese* la sorte di chi crede di poter sfuggire all'infelicità è tragica: l'Islandese finisce in pasto a due leoni. La Natura come agente volto alla conservazione della specie e indifferente ai singoli viventi in tal senso pare dunque più vicino al darwinismo che all'emersonismo.

<sup>133</sup> "La nostra conversazione con la Natura non è solo ciò che appare. [...] I sensi interferiscono in ogni dove, e mescolano la loro stessa struttura con ciò che riferiscono. Una volta ci siamo figurati la terra come un velivolo fermo. Nell'ammirare il tramonto, non comprendiamo ancora i poteri pittorici coordinativi e circolari dell'occhio. La stessa interferenza della nostra organizzazione crea la maggior parte del nostro piacere e del nostro dolore. Il nostro primo errore è la credenza che le circostanze diano la gioia che noi diamo alle circostanze. La vita è un'estasi" (trad. mia). R. W. Emerson, *Illusions*, in *Essays and Lectures*, cit., p. 1116.

apparentemente pessimistiche di quel primo saggio su cui si è soffermata gran parte della letteratura, da Whicher e Bishop a Cavell, ovvero *Fate*.<sup>134</sup> Nel passaggio poc'anzi citato è interessante notare il ruolo pittorico conferito all'occhio. Emerson osserva che il peculiare miscuglio di percezione e proiezione mentale è la causa dell'illusione. In realtà il principale responsabile non è la percezione, ma la credenza, *the belief*, che attribuiamo alla percezione, alla circostanza. Quest'ultima infatti è neutra nella sua essenza; è l'uomo ad attribuire le proprie speranze o disillusioni agli eventi esterni. Nessuna percezione della forma si presenta libera da sovrastrutture mentali, ma è ricoperta dalle nostre attese, ed è ciò che determina il piacere o il dolore nell'esperienza. Ogni scopo e ogni risultato in questa prospettiva appaiono sempre inevitabilmente come temporanei, ribadisce Emerson nel secondo *Nature*. La maschile appropriazione del corso della natura, sfuggibile per definizione, è destinata a rimanere insoddisfatta, poiché ogni fine della natura è sempre in vista di un altro fine, come Emerson ha spiegato negli scritti precedenti. "We are encamped in nature, not domesticated".<sup>135</sup> Siamo accampati nella natura, ma non siamo addomesticati. Il nostro bivacco nella natura è momentaneo, poiché l'uomo si sente un estraneo a casa sua: in tale frase riecheggia l'alienazione gnostica dell'anima perduta in una terra straniera, in un mondo che non conosce. Tale alienazione discende tuttavia dall'ignoranza dell'unità con la Natura e del potere creativo dell'umanità. La domanda sui fini mette in evidenza la tremenda angoscia dell'uomo di fronte alla natura e ai suoi scopi: "what is the end sought?"<sup>136</sup> L'eterna ricerca di un senso da parte dell'uomo non può infatti essere appagata dalla natura, per motivi strutturali, intrinseci alla natura stessa. Emerson chiarisce tale dislivello tra bisogni umani e doni naturali mediante una concreta descrizione della vita umana e delle sue necessità, che difatti a molti studiosi ha ricordato la famosa piramide dei bisogni di Abraham Maslow. La fame e la sete in Emerson divengono potenti simboli, accostabili all'eros. Gli istinti sensibili infatti per loro naturale costituzione esigono un continuo soddisfacimento: non si fa in tempo a saziarli, poiché all'appagamento segue un nuovo desiderio di pienezza. Anche la musica, la poesia, il linguaggio presentano tali caratteristiche, e sono connotate da un insaziabile anelito erotico. Ma "the hunger for wealth, which reduces the planet to a garden, fools the eager pursuer".<sup>137</sup> Alla *wealth* Emerson ha dedicato numerose riflessioni: un capitolo degli *English Traits* e uno della *Conduct of Life*. L'idea di ricchezza è fondamentale nel pensiero emersoniano, ma va chiarita e precisata per non ricadere in luoghi comuni, al pari dell'idea di *power*: tutta la ricchezza della natura non può mai soddisfare l'umano, poiché egli travalica la dimensione del regno naturale. Nel regno naturale il desiderio erotico deve permanere. Il continuo ciclo di vita e morte, di pulsione istintiva e suo soddisfacimento, di vuoto e pieno, è l'esplicazione della duplice legge che innerva il creato: la polarità tra movimento e quiete. Essa è il fondamento della manifestazione cosmica. L'intelletto, l'intuizione suprema dello Spirito è invece sovranaturale: ad essa, che oltrepassa la dimensione della Natura, aspira l'uomo. Appare dunque comprensibile perché il materialismo pessimistico di Leopardi conduca inevitabilmente l'uomo all'infelicità: il fine della Natura, se ricercato nella Natura stessa, ama nascondersi, come si può ben dire parafrasando un antico detto eracliteo.

La ricchezza di cui parla Emerson è quella che ha origine nella *natura naturans*, nel principio invisibile della manifestazione, e non nei suoi effetti. L'uomo che attinge alla fonte anziché ai rivoli secondari non vivrà più dell'elemosina del flusso incostante. Allo stato attuale in realtà l'uomo non vive la ricchezza che gli spetta ma la povertà, come un re smemorato convinto di essere un mendicante, e tramuta la natura selvaggia in un giardino. Egli infatti fa sì che la

<sup>134</sup> Cfr. S. Whicher, *Freedom and Fate*, cit.; J. Bishop, *Emerson on the Soul*, cit.; S. Cavell, *Thinking of Emerson*, cit.

<sup>135</sup> "Siamo accampati nella natura, non ambientati in essa". R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., p. 552 (trad. it.: p. 89).

<sup>136</sup> "Qual è lo scopo che si persegue?". Ibidem.

<sup>137</sup> "La fame di ricchezza, che riduce il pianeta a un orto, inganna colui che la persegue con troppa avidità". Ibidem.

natura assolve al più materiale dei suoi bisogni, degradandola ad un uso meramente utilitaristico, quella di sostenerlo e rifocillarlo sul piano fisico. Il selvaggio diviene domestico, il caos *kosmos*. Tale passaggio può avere una duplice interpretazione: esso infatti non è necessariamente negativo o positivo, purché l'origine venga costantemente rammentata. L'uso utilitaristico della natura è soltanto il primissimo livello dei molteplici servizi che essa può rendere all'uomo ai fini dell'evoluzione dello spirito e della sua auto-coscienza.<sup>138</sup> La natura avrebbe speso vanamente le sue risorse se il suo scopo fosse soltanto quello di saziare gli appetiti umani e di garantirne la sopravvivenza. Non bisogna mai scambiare i mezzi per i fini. La cultura non è lo scopo ma il mezzo della natura. L'arte, i beni, la ricchezza naturale non costituiscono il fine ultimo: "thought, virtue, beauty were the ends"<sup>139</sup>. Ma nel rimuovere gli ostacoli che ne impediscono il raggiungimento, l'uomo dimentica i fini e si crogiola nei mezzi: la ricchezza materiale diviene lo scopo di nazioni e società ormai senza meta, che hanno obliato il vero scopo. L'inganno della ricchezza materiale è uno dei tranelli della visione utilitaristica della natura, basilisco seduttore: la bellezza diviene tranello per la mente, sirena ammaliante che conduce al naufragio, promessa eternamente insoddisfatta: "nature is still elsewhere".<sup>140</sup> La natura non si lascia catturare; essa scorre, si nasconde, il suo segreto resta nascosto allo sguardo avido della mente. Gli oggetti e le forme sono "reflection", "echo" di un trionfo che è appena passato, di una luce che lascia dietro di sé il suo splendore, come una traccia, senza tuttavia essere presente. L'estetica della *natura naturata* è l'estetica della "splendid distance", della ineffabile pompa lasciata dal divino corteo della *natura naturans* sulle forme della natura oggettiva, vestigia del cuore sacro della realtà. L'uomo riverisce e ammira i dipinti del castello, poiché non ha visto il re. Emerson si chiede se sia possibile raggiungere l'origine della bellezza della forma: se piede o mano umana possano entrare nei boschetti sacri o nei campi elisi in cui la natura è passata. Ma tale origine è al di là dello spazio e del tempo, al di fuori del mondo. Il naturalismo emersoniano è sovranaturale poiché il principio della natura risiede al di là della natura.

La bellezza esperita dall'uomo nelle forme naturali è così vissuta nell'attesa, nell'assenza: è esperienza differita, è rimando, e non ancora "presence and satisfaction". Ma allora "is it, that beauty can never be grasped? In persons and in landscape is equally inaccessible?"<sup>141</sup> Come la donna amata, la bellezza non vuol concedersi, poiché essa è consapevole di perdere il suo fascino più selvaggio nel momento in cui si dona all'amante, come insegna il codice dell'amor cortese. In una squisita immagine dal sapore stilnovista, la bellezza-donna, stella del cielo per l'uomo che la ricerca, cessa di essere paradiso nel momento in cui si china sino a lui. L'immagine del cielo stellato, che apriva il primo capitolo di *Nature* del 1836, si ripropone come potente simbolo dello spirito.<sup>142</sup> La bellezza è femmina, fluida e mobile essenza che guida l'uomo verso le alte vette

<sup>138</sup> Il fatto che la natura venga ridotta al giardino testimonia la significativa differenza tra la visione europea e quella americana: per l'europeo il giardino è la massima esperienza estetica della natura, laddove per l'americano questa è la *wilderness*.

<sup>139</sup> "Il pensiero, la virtù e la bellezza erano i veri fini". R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., p. 552 (trad. it.: p. 90).

<sup>140</sup> "La natura è sempre altrove". Ivi, p. 553 (trad. it.: p. 91).

<sup>141</sup> "La bellezza si può forse mai afferrare? È dunque inaccessibile nelle persone come nel paesaggio?" Ibidem.

<sup>142</sup> L'immagine della "farthest star" è ricorrente in Emerson. Cfr. *Self-Reliance*, in *Essays*, passim; *Result*, in *English Traits*, p. 930; *Beauty*, in *The Conduct of Life*, p. 1099; *Wealth*, in *The Conduct of Life*, passim; *Goethe or the Writer*, in *Representative Men*, p. 750; *Europe and European Books*, in *Natural History of the Intellect*, p. 188; *Thoughts on Modern Literature*, in *Natural History of Intellect*, passim; *Natural History of the Intellect*, in *Natural History of Intellect*, passim. La stella, come la rosa, è sia un simbolo dell'alchimia che un archetipo antichissimo della psiche: cfr. C. Jung, *Psicologia e Alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, p. 269; Id., *Mysterium Coniunctionis*, in Id., *Opere*, vol. 14, Bollati Boringhieri, Torino, 1991. Un classico esempio degli studi alchemici è quello della stella polare dei Magi: cfr. E. Canseliet, *L'Alchimia spiegata sui suoi testi classici*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1985, pp. 125-138. Così Dante scrisse: "se tu segui tua stella, non puoi fallir a glorioso porto", *Inferno*, XV, vv. 55-56.

dell'umano. Ma cosa si può dire di una natura che da un lato promette e dall'altro delude? Che affascina e lusinga per deridere e mantenere nell'insoddisfazione? Come si concilia la "omnipresent appearance of that first projectile impulse",<sup>143</sup> il primo motore di una varietà di creature belle e buone con il basilisco che soggioga e tradisce la fiducia riposta in lei? Come possono sedersi accanto i simboli blakeani della tigre e dell'agnello, pascolando assieme come nelle rivelazioni giovanee? Siamo zimbelli della natura, figli di un dio che gioca a dadi con l'umanità? Sembrerebbero così confermati i più biechi pregiudizi sul femminile come sulla natura, sostanzialmente incostante e inaffidabile. La Natura indossa la maschera del *trickster*, il divino briccone.<sup>144</sup> Nella letteratura etnologica, antropologica e storico-religiosa *trickster* è termine tecnico che designa una multiforme varietà di esseri mitici caratterizzati dall'essere operatori e talvolta anche oggetto di *tricks*, tiri mancini. Tale figura, spesso connotata da follia, vicende insensate o comiche, oscenità, astuzie e furti vari, allude all'assoluta incommensurabilità della vita. Il metro della razionalità è difatti del tutto inutile per la comprensione della vicenda cosmica. Significativamente tratto tipico del *trickster* è l'ironia, che non a caso connota la filosofia socratico-platonica: l'ironia destabilizza le certezze della "saggezza" comune, inquieta e travolge dalle fondamenta con la propria follia e irrazionalità. Un "briccone" peculiare è Prometeo, che sfida gli dei, e che in questo contesto merita una citazione articolare essendo classicamente raffigurato come "portatore del Fuoco" agli uomini; non a caso diviene protagonista di uno dei più celebri componimenti di P. Shelley.<sup>145</sup>

Secondo un'interpretazione opposta, il briccone divino sarebbe invece il demiurgo, che perde così la bontà della descrizione platonica per assumere le fattezze tragiche del dio minore degli gnostici, falso e ingannevole. Il mondo diviene trappola, labirinto in cui l'uomo si smarrisce. In *Experience* Emerson scrive: "where do we find ourselves? In a series of which we do not know the extremes, and believe that it has none. We wake and find ourselves on a stair; there are stairs below us, which we seem to have ascended; there are stairs above us, many a one, which go upward and out of sight. But the Genius which, according to the old belief, stands at the door by which we enter, and gives us the lethe to drink, that we may tell no tales, mixed the cup too strongly, and we cannot shake off the lethargy now at noonday. Sleep lingers all our lifetime about

<sup>143</sup> "Onnipresente presenza di quel primo impulso propulsivo". R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., p. 552 (trad. it.: p. 90).

<sup>144</sup> La presenza di tale figura nelle più disparate culture evidenzia il carattere archetipico del *trickster*, cui in ambito occidentale sono associabili sia Dioniso che Hermes, ma anche Prometeo. Cfr. P. Radin- C. G. Jung -K.. Kerenyi, *Il briccone divino*, Bompiani, Milano, 1979; S. Miceli, *Il demiurgo trasgressivo. Studio sul trickster*, Sellerio, Palermo, 2000. Per l'incrocio fecondo tra la via dell'eccesso e la spiritualità cfr. A. Grosseto, *Le vie spirituali dei briganti*, Edizioni Medusa, Milano, 2006.

<sup>145</sup> Esiodo narra di Prometeo nella sua *Teogonia*; Eschilo ha dedicato a Prometeo una nota trilogia: *Prometeo incatenato Prometeo liberato, Prometeo portatore del fuoco*. Soltanto la prima opera ci è pervenuta. Percy B. Shelley redasse il suo *Prometheus Unbound* in onore al perduto componimento del drammaturgo greco. *Frankestein o il moderno Prometeo* di Mary Shelley, moglie di Percy B., sviluppa la tematica dell'uomo che scopre di avere poteri simili agli dei, come quello di donare la vita. Da Bacone e Campanella a Nietzsche, passando per Goethe ed Herder, il mito di Prometeo si consolida come immagine dell'uomo che oltrepassa se stesso verso nuovi orizzonti della conoscenza e della volontà. Una menzione particolare va data all'interpretazione platonica del mito di Prometeo, che si discosta dalle altre varianti: nel *Protagora* (320c-322d) Prometeo diviene infatti il creatore degli uomini, cui dona fuoco e saggezza, endiadi che potrebbe benissimo essere resa come: il fuoco della saggezza, che lo rende affine agli dei. L'immagine del fuoco, centrale anche nell'allegoria della caverna della *Repubblica*, è in definitiva centrale per ogni il filone platonico, all'interno del quale Emerson si pose coscientemente. "Sono venuto a portare il fuoco sulla Terra": questa frase evangelica (*Luca*, 12, 49), che ben si addice anche a Prometeo, ci ricorda che Prometeo è stato anche considerato simbolo dell'energia cristica: come Gesù, egli infatti scende dal cielo per salvare gli uomini, e subisce una "crocefissione" per aver portato il fuoco che illumina nel mondo. Amore e Sapienza si fondono dunque nel simbolo prometeico. Anche Thoreau manifesta il suo interesse per il mito di Prometeo: nel 1839 traduce infatti il dramma eschileo.

our eyes, as night hovers all day in the boughs of the fir-tree. All things swim and glitter. Our life is not so much threatened as our perception. Ghostlike we glide through nature, and should not know our place again".<sup>146</sup> L'uomo è smarrito tra i suoi sogni, si aggira come un fantasma nella natura; si sente uno straniero, poiché in realtà la sua casa è celeste, non terrena, il suo mondo è spirituale, non materiale. Riecheggia lo spirito del primo cristianesimo: "dimorano nella *Terra* ma hanno la loro cittadinanza nel Cielo".<sup>147</sup> Come scrive Platone nel *Timeo*: "noi siamo piante non terrestri ma celesti".<sup>148</sup> La citazione platonica è alquanto significativa in questo frangente e ben si presta a riflettere l'ambiguità del rapporto uomo-natura in Emerson. Per un verso l'uomo è celeste, non terrestre, e come tale appare altro dalla terrena natura. D'altro canto egli però è pur sempre pianta: la via analogica che grandi filosofi, a partire da Tommaso d'Aquino, hanno utilizzato per congiungere Cielo e Terra, uomo e Dio, viene qui declinata morfologicamente con la stessa funzione pontificale. L'alienazione, l'insensatezza della natura e della vita umana infatti è in realtà un'illusione, un sogno nel sogno, è "lethargy". La coscienza umana è dormiente, e non riesce a risvegliarsi dal suo sonno, poiché non riesce a cogliere la trama super-razionale tessuta dallo Spirito. Emerson ne parla chiaramente nel già citato saggio dedicato alle *Illusions*. Vale la pena citarne la significativa conclusione, anche perché ciò consente di rimarcare l'unità del pensiero emersoniano nelle sue diverse fasi. Gli scritti della natura, che condensano le idee giovanili del nostro autore, trovano infatti numerosi riscontri nella maturità e nella vecchiaia. Così recita la chiusa di *Illusions*: "the intellect is stimulated by the statement of truth in a trope, and the will by clothing the laws of life in illusions. But the unities of Truth and of Right are not broken by the disguise. [...] There is no chance, and no anarchy, in the universe. All is system and gradation. Every god is there sitting in his sphere. The young mortal enters the hall of the firmament: there is he alone with them alone, they pouring on him benedictions and gifts, and beckoning him up to their thrones. On the instant, and incessantly, fall snow-storms of illusions. [...] What is he that he should resist their will, and think or act for himself? Every moment, new changes, and new showers of deceptions, to baffle and distract him. And when, by and by, for an instant, the air clears, and the cloud lifts a little, there are the gods still sitting around him on their thrones, they alone with him alone".<sup>149</sup> L'ultima frase del saggio è un calco letterale delle *Enneadi*. L'uomo non

<sup>146</sup> "Dove troviamo noi stessi? In una serie di cui non conosciamo gli estremi, e crediamo che non esistano. Ci svegliamo e ci ritroviamo su una scala; vi sono altre scale sotto di noi, che sembriamo aver risalito; ci sono delle scale sopra di noi, molte delle quali vanno in alto e fuori dalla nostra vista. Ma il Genio che, secondo la tradizione, sta alla porta dalla quale entriamo, e ci dà il Lete da bere, in modo tale che non possiamo raccontare nulla, ha riempito troppo la coppa, e così non riusciamo a scuoterci dalla nostra letargia a mezzogiorno. Il sonno permane per tutta la nostra vita davanti ai nostri occhi, come sonnambuli tutto il giorno tra i rami dell'abete. Tutte le cose nuotano e scintillano. La nostra vita non è così minacciata come la nostra percezione. Come fantasmi scivoliamo attraverso la natura, e ancora non sappiamo qual è il nostro posto" (trad. mia). R. W. Emerson, *Experience*, cit., p. 471.

<sup>147</sup> *Lettera a Diogneto*, in *Didachè-Prima Lettera di Clemente ai Corinzi-Diogneto*, Città Nuova, Roma, 2008, p. 83.

<sup>148</sup> Platone, *Timeo*, 90a2-b1. L'omologia morfologica tra uomini e piante è radicata nella notte dei tempi ed è il fulcro dell'archetipo dell'albero capovolto, che intesse le tradizioni più disparate, dalle *Upanisad* alla Cabala ebraica, dal platonismo all'alchimia, dalla medicina moderna all'arte. In questo contesto tale motivo accredita la visione emersoniana della fratellanza tra uomo e natura, figli del medesimo Padre-Spirito. Filone di Alessandria congiungerà nei suoi scritti il motivo platonico della pianta celeste a quello alchemico delle stelle: l'uomo ha infatti le proprie radici nel cielo delle stelle fisse, o iperuranio. Cfr. F. Alesse, *La "radice della mente"*, in *Phil. Alex. Quod. deter.* 84-85. *Breve analisi di una metafora astrologica*, in "MHNH", vol. XI, 2011, pp. 218-228.

<sup>149</sup> "L'intelletto è stimolato dall'affermazione della verità in un tropo, e la volontà dal vestire le leggi della vita nelle illusioni. Ma l'unità di Verità e Giustizia non è rotta dalla maschera. [...] Non c'è caso né anarchia nell'Universo. Tutto è sistema o gradazione. Ogni Dio è seduto sulla sua sfera. Il giovane mortale si affaccia sul vestibolo del firmamento: è da solo con loro, essi riversano su di lui doni e benedizioni, e lo chiamano ai loro troni. In quell'attimo, e incessantemente, cade una tempesta di neve di illusioni. [...] Cos'è lui per resistere alla loro volontà, pensare o agire per se stesso? Ogni momento, nuove occasioni, e nuove docce di delusioni, per confonderlo e distrarlo. E quando,

può che confrontarsi faccia a faccia con il divino, in un viaggio “da solo a solo”. La tempesta delle illusioni, simili a evanescenti fiocchi di neve, confondono l’umano, che teme e pensa di essere povero, orfano e insignificante. La resa alle illusioni è tuttavia la vera follia. Le distrazioni del *trickster* non possono occultare la verità: l’uomo è un essere divino che può assurgere alla chiarezza cristallina dei cieli, non appena avrà rischiarato la propria vista. Il carattere beffardo della natura è dunque un gioco cosmico, sfida cui l’uomo deve rispondere eroicamente, al pari dei *Representative Men*. In un’intervista a proposito del Dio-giocatore, Jodorowsky ha detto: “mi piace l’idea che giochi, ma credo che non sia lui a giocare. È l’essere umano che gioca: è l’umanità che gioca”.<sup>150</sup> Emerson sarebbe sicuramente d’accordo, ma con la seguente precisazione: l’umanità che gioca non è che una manifestazione del divino. Nel gioco cosmico della vita, la Natura agisce come *trickster* al fine di purificare la mente umana dalle sue sterili astrazioni. L’ironia, che riunisce comico e tragico, riso e pianto, è il metodo attraverso il quale l’uomo supera la contraddizione, giungendo a conclusioni più sagge sulla natura. La scienza emersoniana, come si è visto, è gioiosa, non mesta.<sup>151</sup> L’ironia è lo strumento che mostra le limitazioni dell’intelletto. La condotta illogica e incoerente del *trickster* destruttura convinzioni e ideologie, spingendo la mente umana a superare se stessa e a entrare in un *mood* differente, come direbbe Cavell. Il *trickster* invita ad uscire dai luoghi comuni e dalle proprie certezze, a purificarsi mediante la confutazione di quel che si reputa di sapere, in accordo con lo stile educativo di platonica memoria, abbandonando la falsa serietà dell’adulto, in accordo con le profezie evangeliche, secondo cui chi non diverrà simile a un bambino non entrerà nel Regno dei Cieli. La serietà, le teorie, le idee, tutto quel che pensiamo di sapere è infatti divenuto un ostacolo per la Visione, per l’esperienza della Realtà: “we have little control over our thoughts. We are the prisoners of ideas [...] Every thought is a prison also”.<sup>152</sup> L’esperienza estetica della natura, nella sua altalenante contraddittorietà, è benefica per l’uomo e consente l’uscita dalla “circolarità diabolica” di cui ha parlato Odo Marquard, consentendo l’abbandono dei falsi schemi dello studio e dell’attesa che impediscono il contatto con la realtà.<sup>153</sup> Staccarsi dai propri schemi è doloroso ma, come si è visto, è proprio tale distacco a originare il dolore e la sofferenza che l’uomo addebita alla natura-*trickster*. Lo scopo di Emerson è palese: egli intende destabilizzare, “unsettle”, e in *Circles* scrive: “do not set the least value on what I do, or the least discredit on what I do not, as if I pretended to settle any thing as true or false. I unsettle all things. No facts are to me sacred; none are profane; I simply experiment, an endless seeker, with no Past at my back”.<sup>154</sup> Il divenire rende impossibile solidificare le astrazioni concettuali: “thus there is no sleep, no pause, no preservation, but all things renew, germinate, and spring. Why should we import rags and relics into the new hour? Nature abhors the old, and old age seems the only disease; all others run into this one. We call it by many names, -- fever,

---

poco a poco, l’aria si schiarisce, e le nuvole si diradano, vi sono ancora gli dei che ancora lo circondano sui loro troni, loro da soli con lui da solo”. (trad. mia) R. W. Emerson, *Illusions*, cit., p. 1123.

<sup>150</sup> A. Jodorowsky, *Psicomagia. Una terapia panica. Conversazioni con Gilles Farcet*, Feltrinelli, Milano, 1999. Regista e scrittore cileno, Jodorowsky ha elaborato la psicomagia, peculiare terapia che fonde surrealismo e sciamanesimo messicano. Sul gioco come caratteristica dell’umano cfr. J. Huizinga, *Homo Ludens*, Einaudi, Torino, 1972, cui si ricollega lo stesso Jodorowsky.

<sup>151</sup> La filosofia come triste scienza viene criticata da Odo Marquard, il quale mette in guardia dal pensiero critico, inteso come giudizio ipertribunalizzante che costituisce in realtà una fuga dalla coscienza e dalla realtà: cfr. O. Marquard, *Esili della serenità*, in Id., *Estetica e Anestetica*, Il Mulino, Bologna, 1994, pp. 99-126.

<sup>152</sup> “Abbiamo poco controllo sui nostri pensieri. Siamo i prigionieri delle idee [...] Ogni pensiero è anche una prigione” (trad. mia). R. W. Emerson, *Intellect*, in *Essays and Lectures*, cit., p. 419; p. 424.

<sup>153</sup> Cfr. O. Marquard, *Compensazioni: antropologia ed estetica*, Roma, 2007.

<sup>154</sup> “Non dare il minimo valore a ciò che faccio, o il minimo discredito a ciò che non faccio, come se pretendessi di stabilire la verità o la falsità di ogni cosa. Io destabilizzo tutte le cose. Nessun fatto è sacro per me; nessuno è profano; io semplicemente sperimento, cercatore senza fine, senza passato alle mie spalle” (trad. mia). R. W. Emerson, *Circles*, in *Essays and Lectures*, cit., p. 412.



intemperance, insanity, stupidity, and crime; they are all forms of old age; they are rest, conservatism, appropriation, inertia, not newness, not the way onward".<sup>155</sup> Quelli che a noi appaiono crudeli scherzi della natura, o indifferenza al destino umano, sono in realtà sacre lezioni, da cui occorre imparare a non prenderci troppo sul serio e a lasciar fluire il divino spirito: "nothing is secure but life, transition, the energizing spirit. No love can be bound by oath or covenant to secure it against a higher love. No truth so sublime but it may be trivial to-morrow in the light of new thoughts. People wish to be settled; only as far as they are unsettled is there any hope for them".<sup>156</sup> La vita è un'insieme di sorprese, di nascosti e incalcolabili movimenti dell'anima. L'ironia diviene così la via per una intelligenza profonda del cosmo, un'intelligenza che scalfisce la superficie delle opinioni razionali e si esprime come intuizione, contatto diretto con quanto è nascosto: "to the intelligent, nature converts itself into a vast promise, and will not be rashly explained. Her secret is untold. Many and many an Edipus arrives: he has the whole mystery teeming in his brain".<sup>157</sup> La terra promessa, le speranze della natura vengono mantenute dall'intelligenza intuitiva, purificate dalle scorie delle credenze razionali. I segreti della natura non possono essere spiegati discorsivamente ma, come il mito, mantengono un fondo indicibile, il cui mistero è inesplicabile. Al pari di Edipo, l'uomo custodisce il segreto dentro se stesso. La visione emersoniana oltrepassa la miseria della condanna e della sofferenza. Nonostante la sua ignoranza, che lo conduce sui tristi e sofferente sentieri della tragedia, il destino dell'uomo è luminoso: "we are escorted on every hand through life by spiritual agents, and a beneficent purpose lies in wait for us".<sup>158</sup> La differenza tra carattere e talento, tra conquistatore ed eroe giace proprio nel modo di affrontare le difficoltà: "true conquest is the causing the calamity to fade and disappear, as an early cloud of insignificant result in a history so large and advancing".<sup>159</sup> L'eroe non si sofferma sulle disillusioni, sulle sofferenze, poiché la sua prospettiva è vasta. Egli non litiga con la natura, non si sente una vittima schiacciata da un destino insormontabile. Viceversa, l'uomo che considera la natura nel suo aspetto formale e materiale, come oggetto finito, e si attende che questa risponda alle sue aspettative, sente sopra di sé il giogo di una sorte tiranna. La *natura naturans* è dentro ogni uomo, e questi se cambia prospettiva può finalmente riscoprirsi creatore, artigiano, demiurgo che plasma la realtà. Tale rivoluzione, o platonica conversione dello sguardo, è la dimensione estetica. Occorre esperire, sentire il flusso dello spirito creatore che scorre dentro di noi: "but if, instead of identifying ourselves with the work, we feel that the soul of the workman streams through us we shall find the peace of the morning dwelling first in our hearts, and the fathomless powers of gravity and chemistry, and over them, of life, preexisting within us in the their highest form".<sup>160</sup> Non si tratta di una mera descrizione poetica: l'esperire esteticamente lo

<sup>155</sup> "Così non c'è sonno, pausa, conservazione, ma tutte le cose rinascono, germinano e fioriscono. Perché dovremmo portare stracci o relitti nel nostro nuovo momento? La natura aborre il vecchio, e la vecchia epoca sembra l'unica malattia; tutto il resto si muove verso quest'unico. Lo chiamiamo con molti nomi, febbre, intemperanza, malattia, stupidità e crimine; sono tutte forme del vecchio; sono inerzia, appropriazione, non novità, non la via verso l'avanti" (trad. mia). Ibidem.

<sup>156</sup> "Niente è sicuro se non la vita, il mutamento, lo spirito energizzante. Nessun amore può essere legato da un giuramento o da un accordo contro un amore più grande. Nessuna verità è così sublime da non poter essere domani triviale, alla luce di nuovi pensieri. Le persone vogliono stabilità; ma è soltanto quando vengono destabilizzate che vi è speranza per loro" (trad. mia). Ivi, p. 413.

<sup>157</sup> "Per l'individuo perspicace la natura si trasforma in un'enorme promessa e non può essere spiegata in modo avventato. Tanti e tanti Edipo arrivano: ciascuno ha l'intero mistero che gli pullula nella mente". R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., p. 554 (trad. it.: p. 92).

<sup>158</sup> "Siamo scortati da ogni lato lungo la vita da agenti spirituali, e ad attenderci vi è un fine benevolo". Ibidem.

<sup>159</sup> "La vera conquista è far scomparire la causa della calamità, come una nuvola inizialmente di poco conto in una storia grande e avvincente" (trad. mia). R. W. Emerson, *Circles*, in *Essays and Lectures*, cit., p. 413.

<sup>160</sup> "Ma se, anziché identificarci con l'opera, avvertiamo che l'anima di colui che ha fatto l'opera scorre attraverso di noi, allora scopriremo che la pace del mattino dimora innanzitutto nei nostri cuori e che le forze imperscrutabili della

spirito profondo della natura nella bellezza delle sue forme conduce ad una vera e propria riattivazione del cuore, del quarto chakra della tradizione induista. Dal cuore si accede a quelle forze della vita che sono sempre esistite in noi, sopite e dormienti, forze che hanno formato il regno minerale, vegetale e animale. Tali energie si rivelano nell'umano nella loro forma più alta: nel destino dell'uomo giace la realizzazione dell'intero universo. Come scrive Bronson Alcott, un altro trascendentalista, in *Orphic Sayings*: "every soul feels at times her own possibility of becoming a God; she cannot rest in the human, she aspires after the Godlike. This instinctive tendency is an autentic augury of its own fulfillment. Men shall become Gods".<sup>161</sup>

### **3.3.9. L'emersoniana trasfigurazione della natura nell'arte: il potere creativo dell'immaginazione**

L'analisi emersoniana sul duplice aspetto della natura nei suoi aspetti di *naturata* e *naturans* consente di individuare la causa dell'angoscia dell'uomo di fronte alla natura, che consta nell'identificazione con una delle due leggi della natura, quella del moto. La dimenticanza della legge dell'identità e della sua coesistenza col moto induce l'uomo a ritenersi inane di fronte alla potenza delle cause naturali. Egli si considera come una forma tra le forme, dimenticando che ne è anche il creatore. L'uomo è quella creatura che crea se stessa, è al contempo *natura naturata* e *natura naturans*, che racchiude in sé il principio di ogni cosa, eppure non è consapevole. Filosofia della natura e antropologia rappresentano i due poli della visione estetica emersoniana.

Il compimento dell'umanità ancora dormiente ha luogo nell'esperienza estetica della natura. Il passaggio dalla *natura naturata* alla *natura naturans* costituisce un fattore di risveglio. Tale passaggio tuttavia è sia esterno, nella natura, che interno, nella coscienza umana. Emerson scrive: "the drag is never taken from the wheel".<sup>162</sup> Come la biga alata di Platone, la macchina della natura è dotata di un centro di comando, e le ruote, simbolo per eccellenza del mutamento, hanno una direzione e un senso che le guida e le oltrepassa. Nel centro di comando e non nelle ruote l'uomo deve ricercare il potere, compensando il moto con l'identità. La natura incarna l'eterno equilibrio tra le due leggi, sebbene queste in realtà siano idee archetipiche della nostra psiche. Laddove la follia dell'uomo diviene impetuosa, la sanità della natura interviene, ridimensionando e curando la smemoratezza degli uomini. Dediti ai particolari, devoti alla molteplice varietà, gli uomini hanno infatti dimenticato che tutto è uno, nonostante le leggi universali siano da sempre nella sua testa, e come Edipo vaga ignaro della sua tragedia. I particolari assorbono interamente la nostra attenzione, asserisce Emerson, e di essi ci ubriachiamo, vaneggiando senza sosta. Preconizziamo l'evento di una nuova era ogni qualvolta che ha luogo un'invenzione tecnica, come la mongolfiera e la ferrovia (come avviene ancora oggi con i numerosi apparecchi tecnologici dell'attuale momento storico). Ma tali ruote, ovvero l'attaccamento al molteplice della natura, hanno dei freni naturali, poiché il particolare separato dal resto non conduce che al particolare. Per occhi che non sanno vedere, il mondo resta opaco. I concetti di identificazione e distacco sono fondamentali in questo risveglio delle umane facoltà: l'uomo secondo Emerson tende ad identificarsi con una realtà parziale, obliando l'intero da cui proviene. Dimenticare la dimensione dell'*Impersonal* significa essere smemorati, dormienti, come morti. A dire il vero, la morte viene celebrata da Emerson, in ossequio a numerose tradizioni

---

gravità e della chimica e, al di sopra di queste, le forze della vita preesistono dentro di noi nella loro forma più elevata". R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., p. 554 (trad. it.: p. 92).

<sup>161</sup> "Ogni anima sente, a volte, la sua stessa possibilità di divenire un Dio; essa non può riposare nell'umano, ambisce alla divinità. La tendenza istintiva è un autentico augurio del suo stesso compimento. Gli uomini diverranno dei" (trad. mia). A. Bronson Alcott, *Orphic Sayings*, in "The Dial", Boston, 1841, vol. 1, p. 87.

<sup>162</sup> "Ma il freno non è mai tirato dalle ruote". R. W. Emerson, *Nature*(1844), cit., p. 554 (trad. it.: p. 92).

filosofiche e religiose, come svelamento dell'immortalità dell'anima, come preludio a nuove forme. Si tratta della morte dei filosofi, preludio alla seconda nascita, quella dallo spirito. La poesia introduttiva di *Illusions* recita:

Sleep is not, death is not;  
Who seems to die, live.<sup>163</sup>

In *Compensation* la morte è apertura di un nuovo ciclo, preludio del fiorire della vita, persino nei suoi aspetti concreti e dolorosi, quali la perdita di una persona cara: "the death of a dear friend, wife, brother, lover, which seemed nothing but privation, somewhat later assumes the aspect of a guide or genius; for it commonly operates revolutions in our way of life, terminates an epoch of infancy or of youth which was waiting to be closed, breaks up a wonted occupation, or a household, or style of living, and allows the formation of new ones more friendly to the growth of character. [...] and the man or woman who would have remained a sunny garden-flower [...] is made the banian of the forest, yielding shade and fruit to wide neighbourhoods of men".<sup>164</sup> L'uomo di tale descrizione è come un fiore che si auto-coltiva: egli è pianta e giardiniere al tempo stesso. Tale agricoltura celeste (poiché in accordo col *Timeo* siamo piante celesti) avrà come risultato un essere con le radici nel cielo, come il banyano cui allude Emerson: una pianta sempreverde della foresta indiana, caratterizzata da radici aeree.

A dispetto del fato e della dura esperienza, la realtà è dunque migliore di quanto possa mai immaginare la ristretta mente umana: "the reality is more excellent than the report".<sup>165</sup> Nonostante gli inganni, le illusioni, le limitazioni, l'uomo sarà sempre vittorioso: egli attraversa l'intera *scale of being*, dal centro ai poli della natura, e può manifestare ogni possibilità. Non c'è rovina nella natura, non ci sono salti o discontinuità, l'evoluzione prosegue vittoriosa, non come le magnifiche sorti e progressive di leopardiana memoria; l'evoluzione emersoniana, occorre ricordare, segue la spirale e non la linea. Il divino non smette di circolare, mettendo in biunivoco rapporto uomo e natura: "nature is the incarnation of a thought, and turns to a thought again, as ice becomes water and gas".<sup>166</sup> Come in Vico, l'evoluzione conosce corsi e ricorsi. Emerson non si stanca di ripetere che "the world is mind precipitated",<sup>167</sup> che la natura è la concrezione della mente umana. L'essenza della realtà è leggera e sottile, simile all'aria di Anassimene, allo stato gassoso della materia, e a questa tenta sempre di ritornare nella sua forma principe, quella del libero pensiero. Da qui l'influenza degli oggetti naturali sulla mente umana: poiché essi non sono altro che forme del pensiero divenute solide, la loro essenza si ricollega a ciò da cui provengono, che trova nell'uomo la sua massima espressione. La natura è l'uomo nelle sue fasi precedenti, condensazione dei suoi pensieri: "man imprisoned, man crystallized, man vegetative, speaks to man impersonated".<sup>168</sup> La natura di Emerson è la schellinghiana coscienza ancora addormentata. Non c'è soltanto la natura antropizzata, ma l'uomo naturalizzato, come avverrà anche in *Walden* di Thoreau. L'uomo che c'è nel cristallo e nella vegetazione parlano all'uomo incarnato come essere

<sup>163</sup> "Il sonno non è, la morte non è/ chi sembra morire, vive" (trad. mia). Id., *Illusions*, cit., p. 1111.

<sup>164</sup> "La morte di un caro amico, di una moglie, di un fratello, di una persona che amiamo, che all'inizio non sembrava altro che privazione, più tardi assume l'aspetto di una guida o buon genio; poiché tali eventi operano solitamente delle rivoluzioni nel nostro modo di vivere, terminano un'epoca di infanzia o di giovinezza che aspettava solo di essere chiusa, mandano all'aria un'occupazione abituale, o l'unità della famiglia, o uno stile di vita, e ne permettono la formazione di nuovi, più adatti alla crescita del carattere [...] e l'uomo e la donna che altrimenti sarebbe rimasto simile a un soleggiato fiore da serra [...] diventa come il fico banyano della foresta, che sparge ombra e stende i suoi frutti sopra vaste comunità di uomini". R. W. Emerson, *Compensation*, cit., p. 302 (trad. it.: p. 75).

<sup>165</sup> "La realtà è più eccelsa di quanto se ne possa riferire". Id., *Nature*(1844), p. 555 (trad. it.: p. 93).

<sup>166</sup> "La natura è l'incarnazione di un pensiero che poi torna a farsi pensiero, come il ghiaccio ridiventa acqua e gas". Ibidem (trad. it.: pp. 93-94).

<sup>167</sup> "Il mondo è un precipitato della mente". Ibidem (trad. it.: p. 94).

<sup>168</sup> "L'uomo imprigionato, l'uomo cristallizzato, l'uomo vegetativo parla all'uomo incarnato". Ibidem.

umano. In tal senso in Emerson c'è un vero e proprio Rinascimento all'insegna dell'Umanesimo. Il termine Umanesimo è insidioso, poiché è legato al significato che viene attribuito all'umanità in quanto tale; nel caso di Emerson indica il recupero della dimensione spirituale, che dall'uomo s'irradia in tutto il creato. L'uomo incarna e testimonia l'auto-coscienza dello Spirito da cui promana ogni cosa. Viceversa, come si è visto, Emerson potrebbe infatti essere definito anti-umanista, poiché egli respinge l'identificazione con la mente razionale e in generale con tutte quelle caratteristiche solitamente accettate come distintive, specifiche dell'umano. Ma secondo Emerson invece il destino dell'umanità è quello di superare e integrare la fase intellettuale-analitica della coscienza.

Natura e uomo divengono due aspetti della medesima realtà, differenti espressioni dell'Uno, da cui promana la vera ricchezza e il vero potere cui ogni uomo possa aspirare. La ricchezza della vita è il potere della natura, che si dispiega senza riserve in ogni cosa, che dona il suo sorriso al mattino e che si manifesta in ogni singola goccia di pioggia. Ogni parte della natura può divenire opera d'arte grazie all'esperienza estetica: oggetto ed esperienza non sono separati, ma intimamente uniti dall'espressione continua del *flux*, che nelle forme manifesta la bellezza. Natura e cultura in Emerson non sono statiche e ideologiche definizioni, come avviene in certa letteratura ambientalista che pure a lui sembra richiamarsi, ma l'espressione della fluida e mobile polarità insita nella manifestazione dello Spirito. Ogni oggetto è in realtà un'esperienza: non vi è niente di fisso e statico nell'universo emersoniano delle forme naturali. Se la scienza, kantianamente, non era in grado di spiegare un solo filo d'erba, la prosa emersoniana ritrova l'insegnamento racchiuso in ogni momento ed articolazione della natura: "every moment instructs, and every object: for wisdom is infused into every form".<sup>169</sup> Le lezioni della forma non sono moniti da ripetere a memoria, ma esperienze da vivere in maniera integrale, con il cuore.

La saggezza, conclude Emerson, è nel nostro sangue, è nel piacere, è nel dolore, nel tedio e nella malinconia, così come nelle giornate di allegro lavoro; ma l'uomo ne comprende le lezioni solo dopo lungo tempo. Come aveva messo in rilievo nel saggio del 1836, lo Spirito Universale non agisce in noi dall'esterno ma dall'interno: esso è connaturato all'uomo, fiorisce dall'interno. Il riferimento al sangue, al dolore, al tedio e alla malinconia paiono un richiamo al binomio piacere-dolore, che sempre procedono accompagnate, come ricorda Socrate poco prima della sua morte, descritta nel *Critone*. Nella tradizione pitagorica, l'estrema *ratio* della saggezza è proprio il dolore. L'uomo deve impararne le lezioni, ma non è capace di farlo immediatamente, poiché osserva con la mente obnubilata dall'attaccamento a determinate forme staccate dalla totalità.

Come Platone, che nelle *Leggi* adatta il pensiero politico della *Repubblica* a una società ancora spiritualmente acerba, nel secondo *Nature* Emerson cala l'ideale nel materiale. Nonostante la sua visione ottimistica, la chiusura del saggio pare dunque meno esaltata di quella del 1836, fondata sull'osservazione degli uomini più che sul loro ideale. Più che a Dioniso, gli uomini somigliano a Penteo, sofferente a causa della sua ignoranza della verità. L'uomo è destinato a mirabile sorte, ma la sua identificazione con gli alterni momenti della varietà della natura non gli consente di cogliere l'unità della saggezza che sottende il molteplice. L'eroe deve ancora sorgere, e intanto l'uomo si esercita ad osservare, a cogliere in ogni istante e in ogni oggetto le sagge lezioni della natura.

Occorre dunque ascoltare il monito conclusivo di *Experience*: "never mind the ridicule, never mind the defeat: up again, old heart! it seems to say, there is victory yet for all justice; and the true romance which the world exists to realize, will be the transformation of genius into

---

<sup>169</sup> "Ogni momento, così come ogni oggetto, porta in sé un insegnamento, dacché la saggezza è infusa in ogni forma". Ibidem.

practical power".<sup>170</sup> La trasfigurazione della natura nell'arte e non la trasfigurazione del banale è il fine dell'esperienza estetica.<sup>171</sup> Al di là di ogni presunto pessimismo cosmico, di ogni nichilismo possibile, dal quale pure l'uomo deve necessariamente passare nel suo confronto col mondo, l'uomo emersoniano si slancia verso orizzonti sovrumani. Come aveva scritto nel 1836, "Build therefore your own world".<sup>172</sup> Lo strumento per costruire il nuovo mondo è l'immaginazione, strumento del vero potere che fluisce copiosamente nel cuore degli uomini che hanno fiducia in se stessi: "abide in the simple and noble regions of thy life, obey thy heart, and thou shalt reproduce the Foreworld again".<sup>173</sup> L'idea di fantasia creatrice, tipica di Bergson, da Milton a Yeats, da Blake a Tolkien, è in ultima istanza l'espressione di una visione spirituale dell'esistenza: esistenza che può essere trafigurata quando l'uomo diviene regista, pittore, artefice della propria Realtà.

### 3.3.10. Geometria, psicobiologia e frattali nel naturalismo antropologico di Emerson

La letteratura sul secondo *Nature* è davvero esigua, a differenza di quella sul primo, ricca e sterminata; pare perciò il caso di esaminare le poche voci che hanno espresso un parere sul saggio. Il contributo più recente è quello di un interessante articolo dello Smithsonian Institut, insigne istituzione americana con sede a Washington, che gestisce numerosi centri di ricerca e il complesso di musei più grande esistente al mondo. Tale articolo si sofferma sulle osservazioni empiriche e scientifiche presenti nel saggio, in netta antitesi con i luoghi comuni sulla sua superficialità, ed evidenziando altresì il carattere visionario e futuristico della speculazione emersoniana.<sup>174</sup> Un'analisi più classica e con parecchi anni sulle spalle è invece quella di Kenneth M. Harris, il quale si è soffermato sulla concezione filosofica della natura che sottende lo sviluppo argomentativo del saggio.<sup>175</sup>

Nell'articolo dello *Smithsonian Magazine* viene sottolineato un carattere fondamentale della natura in Emerson: l'armonia, derivante dalla sua costituzione matematico-geometrica. Tale concezione rimonta ovviamente a Platone ma anche alla moderna scienza secentesca: da Galileo in poi è abbastanza consolidata l'opinione secondo cui la natura è un libro scritto in lingua matematica. La distinzione tra qualità primarie e qualità secondarie, ovvero tra struttura matematica e connotati sensibili, è un corollario di tale assunto, che si sposa perfettamente con l'altra assunzione tipica del platonismo e della filosofia orientale, secondo la quale la realtà è illusione. Emerson mostra una profonda consapevolezza su tale argomento: "moon, plant, gas, crystal, are concrete geometry and numbers".<sup>176</sup> Tali osservazioni, rimarca l'autore dell'articolo, d'altra parte hanno rivelato la loro profondità al cospetto della scienza contemporanea. La fisica quantistica è difatti ancora più sconvolgente della meccanica classica rispetto alle idee del senso

<sup>170</sup> "Non preoccuparti del ridicolo e della sconfitta; rialzati ancora, vecchio cuore! Sembra dire, c'è ancora vittoria per ogni giustizia! E il vero romanzo da realizzare per cui il mondo esiste, sarà la trasformazione del genio in potere pratico" (trad. mia). R. W. Emerson, *Experience*, cit., p. 492.

<sup>171</sup> Viene qui sottinteso il riferimento alle opere del saggista indiano Coomaraswamy, secondo cui la funzione dell'arte è risvegliare la facoltà creativa dell'uomo, e a quelle del filosofo americano Danto, teorico dell'arte contemporanea: A. Coomaraswamy, *La trasfigurazione della natura nell'arte*, cit.; A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale*, cit.

<sup>172</sup> "Costruisci dunque il tuo mondo" (trad. mia). R. W. Emerson, *Nature(1836)*, cit., p. 48.

<sup>173</sup> "Confida in te stesso: ogni cuore vibra a questa corda d'acciaio [...] Dimora nelle semplici e nobili regioni della tua vita, obbedisci al tuo cuore, e potrai nuovamente riprodurre il Mondo Originario". R. W. Emerson, *Self-Reliance*, p. 279 (trad. it.: p. 5; p. 39).

<sup>174</sup> F. Turner, *Still ahead of his Time*, in "Smithsonian.com", Maggio 2003, <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/still-ahead-of-his-time-82186396/?no-ist=>, 12 maggio 2005.

<sup>175</sup> K. M. Harris, *Emerson's Second Nature*, in J. Porte (ed.), *Emerson: Prospect and Retrospect*, Harvard University Press, Cambridge-London, 1982, pp. 33-48.

<sup>176</sup> "La luna, la pianta, il gas, il cristallo, sono geometria reale e numeri". R. W. Emerson, *Nature(1844)*, cit., p. 549 (trad. it.: p. 84).

comune sulla realtà, in quanto oppone radicalmente percezione sensibile e struttura matematica del mondo. L'autore non procede oltre nell'analisi di tale aspetto; tuttavia occorre ricordare che Emerson non reputa le percezioni mera apparenza: egli riesce a coniugare il platonismo scientifico delle qualità primarie con l'idea blakeana della percezione come via verso l'infinito.<sup>177</sup> Lo "aboriginal push" di cui parla Emerson sembra precorrere, secondo lo Smithsonian, l'idea novecentesca di un evento primordiale che origina l'universo, la grande deflagrazione, oggi descritta all'interno della teoria del Big Bang.

L'attenzione al livello prettamente animale, biologico dell'essere umano ricorda inoltre le osservazioni sul comportamento di Freud e della sociobiologia: la dimensione istintiva influenza in modo potente la psicologia umana. Emerson però non si sofferma al livello puramente biologico: le sue affermazioni sui bisogni richiamano infatti le fini osservazioni di Abraham Maslow, osserva l'autore dell'articolo. Questo riferimento, per quanto laconico, è tuttavia denso di sviluppi. Emerson può senza alcun dubbio essere annoverato tra i pensatori che più hanno influito su Maslow, il quale ha svolto un ruolo notevole nella storia della psicologia: egli è infatti il padre della psicologia umanistica, rifondata negli anni Sessanta come psicologia transpersonale.<sup>178</sup> Un altro interessante risvolto del secondo saggio di Emerson sulla natura è quello che discende dalla visione unitaria di natura e cultura. Smussare le differenze tra naturale e artificiale avrebbe potuto evitare alla cultura occidentale la formazione della ormai classica dicotomia tra scienze umane e naturali, oltre a dare un contributo notevole al dibattito ambientalista. Nella prospettiva emersoniana l'uomo infatti innalza la natura stessa, se diviene consapevole, e non rappresenta un elemento disturbante o distruttivo, come avviene in molte vulgate ambientaliste. A tale analisi si può aggiungere che l'interesse per la teoria baconiana della tecnica, apparentemente distante dall'interesse per la natura originaria, rappresenta invece l'altra faccia della questione. Il principio emersoniano del microcosmo, presente già nel primo *Nature*, secondo il quale "from any one object the parts and properties of any other may be predicted", anticipa le idee novecentesche del fisico David Bohm su "the implicate order": la realtà fisica non sarebbe altro che una proiezione olografica, o come direbbe Emerson, un precipitato della Mente. D'altra parte tale concetto si sposa perfettamente con l'idea cusana della realtà come *explicatio*, o proiezione-articolazione di quanto è contenuto nella mente divina. Secondo Stephen Wolfram, che nel 2002 ha pubblicato *A New Kind of Science*, la cosmologia non è altro che il dispiegamento di un semplice algoritmo. Allo stesso modo Emerson ha suggerito che il mondo non è altro che il risultato di un semplice processo computazionale, ripetuto più e più volte, come nella geometria frattale: in *Nature* del 1844 tale processo è basato sui due principi di quiete e movimento, e codifica la più semplice creazione della natura e la più complessa. La grande sfida di Emerson al pensiero contemporaneo, conclude l'autore, resta quella dell'evoluzione concepita come un processo naturale che persegue uno scopo, come mezzo per la manifestazione dello spirito divino: idea fermamente rigettata dalla scienza ufficiale, ma che in compenso ha trovato numerosi sostenitori in studiosi e pensatori di vari estrazione, i quali appoggiano l'idea di uno sviluppo cosmico orientato in maniera intelligente anziché casuale.

---

<sup>177</sup> D'altra parte andrebbe approfondita l'analisi dei nessi tra la dimensione sensibile e quella scientifica. La conoscenza sensibile, lungi dal profilarsi come guazzabuglio caotico di sensazioni, presenta infatti, come mostrano gli studi più aggiornati sulla percezione, un ordine preciso.

<sup>178</sup> In questa prospettiva viene superato la polarizzazione etnocentrica e cognitivocentrica della psicopatologia e psichiatria, e ci si avvale degli apporti della filosofia antica, della saggezza orientale, della meditazione. Le scoperte più recenti della coeva ricerca scientifica ha affiancato molte delle intuizioni della psicologia transpersonale: dalle implicazioni filosofiche della fisica quantistica alle teorie pioneristiche di Capra, Sheldrake, Bohm, Bateson, ecc. In Italia tale orientamento è stato sviluppato da Roberto Assagioli, e viene oggi portato avanti da Laura Boggio Gilot. Un notevole contributo teorico è quello di Ervin Laszlo, originale pensatore che unifica in una medesima visione i risultati di scienze umane e scienze naturali, dalla teoria quantistica alla psicologia transpersonale.

Lo scritto di Harris si sofferma invece sulla definizione emersoniana di Natura. Lo studioso reputa che tale saggio sia filosoficamente più maturo del primo lavoro emersoniano sul medesimo argomento. Egli analizza le definizioni fornite nel 1836: la prima è quella fichtiana del *not-me*, che contrappone la natura all'Anima, ed è anche la più ampia; la seconda, tipica del senso comune, consiste in ciò che non è stato mutato dall'uomo, e dunque si comprende in antitesi all'Arte, o all'artificiale. Emerson in realtà preferisce sovrapporre le due accezioni: come osserva Harris, ciò avviene poiché egli mescola letteratura e filosofia, ritenendo che il vero filosofo e il vero poeta si identifichino. Secondo lo studioso ciò però costituisce una grave perdita per un discorso filosofico rigoroso sulla natura; perdita che a suo avviso non ha invece luogo in *Nature* del 1844.

Occorre premettere che Harris effettua le sue analisi a partire dagli strumenti teorici di G. E. Moore e delle sue osservazioni sulla natura. Con Moore, Harris postula che il significato sotteso a qualunque accezione del termine natura sia quello di realtà oggettiva o materiale. Tale premessa, occorre anticipare, inficia notevolmente l'esito dello studio di Harris. Egli reputa infatti che la prima metà del saggio del 1836 riesca a mostrare la materialità dello Spirito, laddove la seconda metà, che intende svelare lo spirito della Materia, fallisca miseramente. Il naturalismo in tale prospettiva appare come teoria antitetica rispetto all'idealismo, il quale invece contraddistingue, sia pure in una versione particolare, le posizioni emersoniane. Sulla base di tali argomentazioni Harris analizza il secondo *Nature*. Le descrizioni della *natura naturata* e della consanguineità con essa secondo lo studioso rappresentano un mero espediente retorico volto a distrarre l'attenzione del lettore dalla domanda principale: in che modo i processi mentali appartengono alla natura, se la natura è inaccessibile e beffarda? La risposta giace nel naturalismo, ovvero nella negazione della differenza tra naturale e artificiale, che per Harris compare soltanto nel 1844, segnando la maturità filosofica del saggio di Concord. In realtà, si potrebbe immediatamente rispondere a Moore, la definizione del 1836 della natura come *not-me* non esclude la dimensione artificiale poiché non nega la possibilità d'azione dell'anima creatrice. In accordo con l'ispirazione fichtiana di tale ispirazione, l'io oppone a sé un non-io soltanto dopo aver posto se stesso: ciò significa che il dualismo presuppone un'unità precedente. Natura e non natura, io e non-io sono pensabili come opposizioni sullo sfondo di una cornice unitaria: tale visione olistica è d'altra parte il fattore che accomuna Emerson a Schelling. Le due definizioni del 1836 inoltre non separano così superficialmente natura e cultura come lo studioso vorrebbe far intendere;<sup>179</sup> tra l'altro Emerson nel paragrafo sul Linguaggio chiarisce la coappartenenza dei due concetti. Harris invece giudica ingenua le due definizioni del 1836 e preferisce la distinzione tra *natura naturata* e *natura naturans*, che effettivamente hanno il pregio di rendere più immediata la comprensione della differenza filosofica tra dimensione oggettiva e dimensione creativa. Il secondo *Nature* tenta di rispondere alla domanda sul fine della Natura ponendo un'altra coppia concettuale: *change* e *identity*. Ma questi sono soltanto i mezzi per un fine. Harris respinge l'idea che la Natura emersoniana usi l'inconsapevole umanità per raggiungere scopi spirituali: la sua impostazione naturalista lo spinge infatti a sostenere che il fine più alto della natura sia biologico. Credere in qualcosa di super-naturale è soltanto un altro espediente che la natura utilizza per ottenere i risultati materiali, istintivi, darwiniani che essa si prefigge: "human beings are so constituted that to fulfill our function within nature we need to believe that we are serving a

---

<sup>179</sup> La comunicabilità tra natura e cultura nelle due definizioni introduttive di *Nature* del 1836 è stata ribadita, in contrapposizione a Harris, in un recente studio sul rapporto tra natura e anima: cfr. B. J. Stiles, *Emerson's Contemporaries and Kerouac's Crowd. A Problem of Self-Location*, Rosemont Publishing & Printing Corp., 2003, p. 139, n. 6.

purpose which somehow transcends nature".<sup>180</sup> Emerson con il suo scritto intenderebbe invece mostrare all'uomo tale cruda verità, facendolo identificare volontariamente con gli scopi materiali della natura; in tal senso viene interpretato l'accento posto sul momento dell'Identità, o fondo comune della multiforme natura: "we must learn not merely to accept but to celebrate the fact of our complete immersion in materialness".<sup>181</sup> Le menti umane sarebbero perciò naturali nel senso di corporali. Non ci allontaniamo mai dalla natura perché siamo materiali, secondo tale lettura. L'autore rinnega così la seconda vista e la dimensione spirituale della natura, che invece si trovano al centro della visione emersoniana. Egli inoltre fraintende completamente il senso della *Identity*, connesso all'idea della natura naturante: quel che permane non è materiale, ed è ciò che testimonia a favore della nostra appartenenza alla natura, il cui principio è super-naturale. Espungendo a forza la visione idealista di Emerson, Harris si ritrova a dover risolvere i momenti di conflittualità o estraneità tra anima e natura in maniera paradossale, sostenendo che il senso di alienazione dalla natura è naturale. Per Emerson invece il naturalismo è via verso il sovrannaturale, nel quadro di un generale olismo o monismo metafisico, come spiega in *The American Scholar*: "nature is the opposite of the soul. [...] One is seal, and one is print. Its beauty is the beauty of his own mind. Its laws are the laws of his own mind. Nature then becomes to him the measure of his attainments. So much of nature as he is ignorant of, so much of his own mind does he not yet possess. And, in fine, the ancient precept, 'Know thyself,' and the modern precept, 'Study nature,' become at last one maxim".<sup>182</sup> Filosofia della natura e antropologia ancora una volta s'incontrano sul territorio della bellezza, confermando la centralità della dimensione estetica nel pensiero emersoniano.

---

<sup>180</sup> "Gli esseri umani sono costituiti in modo tale che per adempiere alla nostra funzione nella natura abbiamo bisogno di credere che stiamo servendo uno scopo che in qualche modo trascende la natura" (trad. mia). K. M. Harris, *Emerson's Second Nature*, cit., pp. 46-47.

<sup>181</sup> "Dobbiamo imparare non soltanto ad accettare ma a celebrare il fatto della nostra completa immersione nella materialità" (trad. mia). Ibidem.

<sup>182</sup> "La natura è l'opposto dell'anima. [...] Unico è il sigillo, unica l'impronta. La sua bellezza è la bellezza della sua mente. Le sue leggi sono le leggi della sua stessa mente. La Natura diviene dunque per lui la misura dei suoi risultati. Egli è così ignorante di buona parte della natura che non possiede ancora buona parte della sua stessa mente. E infine, l'antico precetto 'conosci te stesso' e il moderno precetto 'studia la natura' diventano alla fine una sola massima" (trad. mia). R. W. Emerson, *The American Scholar*, cit., p. 56.



## 4. La Natura Selvaggia di Thoreau come precipua esperienza estetica

“What we call wildness is a civilization other than our own”.

*Walden*

### 4.1. Thoreau: il figlio ribelle del trascendentalismo

“Parlare di Thoreau vuol dire parlare delle contraddizioni della sua visione dell’America. E della sua ricchezza”.<sup>1</sup> Se Emerson è stato il padre fondatore del trascendentalismo, Thoreau ne ha rappresentato invece l’anima più inquieta e ribelle, rivendicando la libertà di vivere e sperimentare a suo modo i principi animatori del movimento.

Thoreau fu senz’altro una mente geniale: di origini modeste, ebbe tuttavia modo di frequentare il college, laureandosi in filosofia ad Harvard e venendo a contatto con gli intellettuali più influenti e profondi della sua epoca, tra i quali primeggiava Emerson, più vecchio di poche decine d’anni. Emerson intravide subito nel giovane Thoreau una tempra eccezionale, pronosticandone la fama. Durante i suoi viaggi in Europa, Emerson affidò a Thoreau la cura della sua famiglia e dei suoi possedimenti, nominandolo tutore, educatore, agrimensore. Quando Thoreau decise di sperimentare la vita nella natura selvaggia, fu proprio un terreno di Emerson ad ospitarlo, col consenso del suo proprietario. Il rapporto che si instaurò tra i due pensatori fu dunque saldo ma non per questo privo di ombre. Emerson ad esempio non condivise la scelta dell’allievo di non pagare le tasse statali come segno di protesta per la politica aggressiva degli Stati Uniti, gesto che non mancò di suscitare scalpore nella comunità di Boston. La ragione del dissenso emersoniano non è politica: Emerson non era certamente un conservatore. Entrambi i pensatori si scagliarono sempre contro le convenzioni sterili della società, della cultura, della mente; individuaron nella Natura la loro musa ispiratrice; protestarono contro lo schiavismo e l’industrializzazione scriteriata di quegli anni; rifiutarono di unirsi agli esperimenti sociali e collettivistici della Brook Farm, preferendo l’esperienza individuale e la ricerca interiore. Emerson però sostanzialmente a livello esteriore si integrò nella società, cercando un equilibrio tra i propri ideali e la temperie culturale e sociale dell’epoca. Il cambiamento per Emerson fu sempre interiore: egli con le orazioni si riproponeva di accendere una scintilla nel cuore degli interlocutori per spingerli all’evoluzione della coscienza. Pur condividendo tali assunti, Thoreau invece sviluppò lo spirito americano dell’indipendenza e della ricerca personale con straordinaria audacia e, mediante l’applicazione empirica dei principi teorici proclamati dal proprio maestro, compì atti simbolici di grande rilevanza, fino all’episodio culminante della breve prigionia per il mancato pagamento delle tasse.<sup>2</sup> La differenza tra i due autori va ricercata nell’uomo, più che nel suo

---

<sup>1</sup> S. Proietti, *Prefazione*, in H. D. Thoreau, *Walden. Vita nel bosco*, Donzelli Editore, Roma, p. XIX.

<sup>2</sup> Cfr. M. Sperber, *Henry David Thoreau’s Alter Egos: Ralph Waldo Emerson and John Thoreau Jr.*, in Id., *Dostoyevskiy’s Stalker and other Essays on Psychopathology and the Arts*, University Press of America, 2010, p. 25-26. Per un’approfondita analisi del complesso rapporto tra Emerson e Thoreau cfr. R. Sattelmeyer, *Thoreau and Emerson*, in J. Myerson (ed.), *The Cambridge Companion to Henry David Thoreau*, Cambridge University Press, 1995, pp. 25-39; R. Sattelmeyer, “When he Became my Enemy”: Emerson-Thoreau 1848-49, in “The New England Quarterly”, vol. 62 n. 2, 1989, pp. 187-204; J. Porte, *Emerson and Thoreau, Transcendentalist in Conflict*, Wesleyan University Press, 1966; R. D. Richardson Jr., *Henry David Thoreau: A Life of The Mind*, University of California Press, Berkeley, 1986. Porte enfatizza il luogo comune dell’antitesi tra il conservatore Emerson e il rivoluzionario Thoreau; Richardson è invece più equilibrato. La relazione di amicizia tra i due pensatori fu in ogni caso centrale per Thoreau, più che per Emerson, in quanto dall’ispirazione che il maestro gli fornì Thoreau dedusse i suoi principi filosofici.

pensiero, in maniera analoga a quanto asseriva Fichte a proposito della scelta tra idealismo e realismo, ovvero tra filosofia critica e filosofia dogmatica: “la scelta di una filosofia dipende da quello che si è come uomo, perché un sistema filosofico non è un’inerte suppellettile che si può lasciare o prendere a piacere, ma è animato dallo spirito dell’uomo che l’ha”.<sup>3</sup> Il riferimento a Fichte indica la via per la comprensione del pensiero thoreuviano: la dimensione esistenziale dell’esperienza, al di là di ogni concetto precostituito, è cifra essenziale dell’estetica di Thoreau.

Mentre Emerson verrà accusato di essere un ingenuo idealista, Thoreau diverrà l’antesignano degli anarchici, degli anticonformisti. In realtà le definizioni utilizzate per circoscrivere il pensiero selvaggio del ribelle Thoreau, come tutte le etichette, mal si adattano al nostro filosofo. L’epitaffio emersoniano a Thoreau, che precedette il suo maestro nel lasciare questo mondo a causa di una grave tisi che lo condusse alla morte a soli 44 anni, illustra bene la natura inquieta del nostro autore, ma anche i fraintendimenti in cui egli incorse.<sup>4</sup> Emerson descrive Thoreau come un giovane coraggioso. Dotato di una robusta salute e di un’ottima educazione nonostante le origini modeste, mentre i suoi compagni di percorso sceglievano una professione redditizia, Thoreau seguì le proprie intime intuizioni prendendo una decisione tanto rara quanto profonda: “a rare decision to refuse all the accustomed paths and keep his solitary freedom at the cost of disappointing the natural expectations of his family and friends”.<sup>5</sup> Egli scartò le lusinghe della carriera, della conoscenza e dell’azione per ascoltare un richiamo interiore: “aiming at a much more comprehensive calling, the art of living well. If he slighted and defied the opinions of others, it was only that he was more intent to reconcile his practice with his own belief”.<sup>6</sup> Per ricercare l’arte del vivere bene Thoreau decise di abbandonare ogni cosa, poiché la sua scelta fu “to be the bachelor of thought and Nature”. La ricerca della natura appare dunque come una sacra vocazione,<sup>7</sup> e difatti come un religioso, ligio e devoto, da vero “protestant”, Thoreau rifuggì sempre da ogni mondanità: “he chose to be rich by making his wants few, and supplying them himself”.<sup>8</sup> Per questo Thoreau si meriterà l’appellativo di moderno Diogene. Lo scritto emersoniano sottolinea l’asprezza della scelta, reputando che il suo allievo abbia sempre avuto nel suo carattere eremita e stoico un’indole quasi militare, poco tenera, temperata dalla simpatia per gli amici. Nel suo diario Emerson annoterà il ricordo di una passeggiata con l’amico: “Henry is military. He seems stubborn and implacable; always manly and wise but rarely sweet. One would say that, as Webster could never speak without an antagonist, so Henry does not feel himself except in opposition. He wants a fallacy to expose, a blunder to pillory, requires a little sense of victory, a roll of the drum, to call his powers into full exercise”.<sup>9</sup> La scelta di passare due anni nella natura selvaggia di Walden in tal senso dovette apparire ad Emerson e a tutti i suoi

---

<sup>3</sup> J. G. Fichte, *Prima e seconda introduzione alla Dottrina della Scienza*, Laterza, Roma-Bari, 1999. La scelta tra le due opzioni filosofiche, pur essendo presentata in questo passaggio come atto di volontà, non è teoricamente immotivata: le opere di Fichte difatti sono volte a dimostrare la superiorità dell’idealismo.

<sup>4</sup> Cfr. R. W. Emerson, *Thoreau*, in Id., *Lectures and Biographical Sketches, Emerson’s Complete Works*, vol. X, cit.

<sup>5</sup> “La rara decisione di rifiutare tutti i sentieri abituali e mantenere la sua libertà solitaria a costo di deludere le attese naturali della famiglia e degli amici” (trad. mia). Ivi, p. 422.

<sup>6</sup> “Mirando a una chiamata omnicomprensiva, l’arte del vivere bene. Se disdegnò e provocò le opinioni altrui, fu soltanto perché egli era più intento a riconciliare la vita pratica con le sue stesse credenze” (trad. mia). Ivi, p. 423.

<sup>7</sup> Cfr. R. Milder, *An ‘Errand to Mankind’: Thoreau’s Problem of Vocation*, in *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, vol. 37, 1991, pp. 91-139.

<sup>8</sup> “Scelse di essere ricco diminuendo i propri desideri, e provvedendo da solo ad essi” (trad. mia). R. W. Emerson, *Thoreau*, cit., p. 425.

<sup>9</sup> “Henry è militare. Sembra caparbio e implacabile; sempre coraggioso e saggio ma raramente dolce. Si potrebbe dire che, come Webster non avrebbe mai potuto parlare senza un antagonista, così Henry non si percepisce che nell’opposizione. Egli vuole un errore da esporre, un abbaglio da mettere alla berlina, ha bisogno di un piccolo senso di vittoria, del rullo dei tamburi, per chiamare i suoi poteri al pieno esercizio” (trad. mia). R. W. Emerson, *Journals*, cit., p. 375.

contemporanei come “quite native and fit for him”.<sup>10</sup> Alla durezza dei costumi e alla forza delle sue scelte corrispondeva un’etica straordinariamente cristallina: “Thoreau was sincerity itself, and might fortify the convictions of prophets in the ethical laws by his holy living. [...] A truth-speaker he, capable of the most deep and strict conversation; a physician to the wounds of any soul; a friend, knowing not only the secret of friendship, but almost worshipped by those few persons who reported to him as their confessor and prophet, and knew the deep value of his mind and great heart”.<sup>11</sup> Le sue virtù nel racconto emersoniano paiono talvolta tramutarsi in eccessi: “austerity which made this willing hermit more solitary even than he wished. Himself of a perfect probity, he required not less of others. He had a disgust at crime, and no worldly success could cover it. [...] Such dangerous frankness was in his dealing that his admirers called him ‘that terrible Thoreau’ [...] I think the severity of his ideal interfered to deprive him of a healthy sufficiency of human society”.<sup>12</sup> In Thoreau coesistono dunque due aspetti forse inseparabili: il rigore dell’ideale filosofico e l’applicazione empirica di esso. Per tale motivo Emerson lo paragona ai ricercatori all’*edelweiss*, la stella alpina, rara e preziosissima: non pochi alpinisti hanno perso la vita nel tentativo di coglierla su dirupi scoscesi e inaccessibili. Secondo Emerson la nobile purezza dell’*edelweiss* appartiene di diritto a Thoreau, poiché “his soul was made for the noblest society; he had in a short life exhausted the capabilities of this world; wherever there is knowledge, wherever there is virtue, wherever there is beauty, he will find a home”.<sup>13</sup> Il mondo celeste, più di quello terreno, sembrerebbe la patria congeniale a un uomo della tempra di Thoreau.

Emerson e Thoreau segnano così in modo diverso e originale la storia del trascendentalismo e della filosofia americana. Molti studi si sono concentrati sui tratti comuni ai due pensatori: entrambi sono stati definiti *outsider*, solitari eccentrici che si scagliarono contro la società, oppure come inconsapevoli profeti del capitalismo americano e della nascente potenza democratica degli Stati Uniti. Joel Porte ha contestato la tradizionale idea della critica secondo la quale il rapporto tra i due grandi del trascendentalismo è inscrivibile all’interno della dinamica maestro-allievo, ma anche l’idea speculare che li identifica come espressioni antitetiche del trascendentalismo: in realtà Emerson e Thoreau costituiscono due aspetti complementari della filosofia americana, al di là di ogni tentativo de-trascendentalizzante rivolto verso il pensiero di Thoreau.<sup>14</sup> Difatti anche per Thoreau la dimensione trascendentale, la “higher law” di Emerson, è fondamentale, sebbene egli abbia un orientamento più empirico e rivolto all’osservazione dell’esperienza ordinaria, come ha messo in luce Cavell. Appare significativo che spesso il confronto tra i due autori abbia avuto nefasti effetti soprattutto sul maestro Emerson, considerato frivolo e conservatore. Viceversa il ribelle Thoreau, ritenuto mediocre durante la sua vita, *post-mortem* è stato riconosciuto come l’incarnazione del pragmatico spirito americano, il cantore

<sup>10</sup> “Abbastanza congeniale e fatto per lui” (trad. mia). R. W. Emerson, *Thoreau*, cit., p. 427.

<sup>11</sup> “Thoreau era la sincerità stessa, e potrebbe rafforzare le convinzioni dei profeti nelle leggi etiche con la sua vita santa [...] Proclamatore della verità, capace della conversazione più profonda e rigorosa medico per le ferite di ogni anima; un amico, che non conosceva soltanto il segreto dell’amicizia, ma quasi adorato da quelle poche persone che si relazionavano a lui come loro confessore e profeta, e conoscevano il profondo valore della sua mente e del suo gran cuore” (trad. mia). Ivi, p. 445.

<sup>12</sup> “L’austerità che fece questo eremita volontario lo rese più solitario di quanto egli non volesse. Egli stesso perfettamente probo, non richiedeva meno dagli altri. Provava disgusto per il crimine, e nessun successo mondano poteva surclassarlo. [...] Una franchezza così estrema caratterizzava il suo comportamento che gli ammiratori lo chiamavano ‘il terribile Thoreau’ [...] Penso che la severità dei suoi ideali concorse a privarlo di una sana integrazione nella società umana” (trad. mia). Ivi, p. 446.

<sup>13</sup> “La sua anima era fatta per la più nobile delle società; aveva esaurito in una breve vita le capacità del suo mondo; ovunque ci sia conoscenza, virtù e bellezza, egli troverà casa” (trad. mia). Ivi, p. 452.

<sup>14</sup> J. Porte, *Consciousness and Culture: Emerson and Thoreau Reviewed*, Yale University Press, 2004. In quest’opera Porte rivede l’interpretazione presentata nel precedente volume *Emerson and Thoreau, Transcendentalist in Conflict*, cit., sconfessando così l’eredità del suo maestro, Perry Miller, fondatore degli *American Studies*.

dell'era *yankee*. Egli è il filosofo della disobbedienza civile, del naturalismo selvaggio, del pacifismo, dell'ecologismo. *Walden* è stata celebrata come la bibbia del movimento ambientalista americano, mentre con *Walking* si è diffusa la fondamentale asserzione ecologista secondo cui bisogna preservare e conservare la natura in quanto tale:<sup>15</sup> "in wildness is the preservation of the world" è divenuto infatti lo slogan dell'influente Sierra Club.<sup>16</sup>

Max Oelschlaeger in *The Idea of Wilderness* sostiene che "the most recent readings of Thoreau find him to be a thinker who discovers the essential and creative affinity between wild nature and *Homo Sapiens* [...] and questions the presumed ontological dichotomy between the primitive and civilized".<sup>17</sup> Una visione del genere mantiene inalterati i pregiudizi sull'opposizione tra natura e cultura che sussisterebbe secondo la vulgata sia in Emerson che in Thoreau.

Tutti i grandi luoghi comuni sulla cultura americana e sull'ecologismo si radunano e si condensano sull'immagine di Thoreau, suo malgrado. Andare oltre l'immagine stereotipata del nostro autore attraverso una preliminare *pars destruens* è imprescindibile per accostarsi al pensiero di Thoreau.

#### 4.1.2. Paesaggio, Ecologia ed Estetica: la *wilderness* in Thoreau

Nonostante lo scetticismo dei suoi contemporanei, Thoreau è ormai un nome piuttosto noto persino presso il grande pubblico. Sicuramente buona parte della sua fama è dovuta al fatto che lo scrittore è ritenuto il padre del moderno ecologismo, fautore della salvaguardia della *wilderness*. Come ha scritto Buell, "Thoreau is the Patron Saint of American Environmental Writing".<sup>18</sup> Tuttavia pare che egli appartenga a quel genere di pensatori che vengono elogiati con più zelo di quanto non vengano letti, come asseriva Gertrude Bing, collaboratrice di un altro illustre "selvaggio", Aby Warburg.<sup>19</sup>

Il tema dell'ambiente, *the environment* è da tempo ampiamente indagato e dibattuto, sia in Europa che in America. Negli Stati Uniti esso ha conosciuto una declinazione particolare: quella della natura selvaggia. Da John Muir ad Arne Næss, fondatore della *Deep Ecology*,<sup>20</sup> il concetto di

---

<sup>15</sup> Cfr. K. Whitford- P. Whitford, *Thoreau; Pioneer Ecologist and Conservationist*, in "Scientific Monthly", 1951, pp. 291-296. Negli anni Novanta l'immagine di Thoreau come ecologista diverrà quella più accreditata. Per una generale panoramica sulle alterne fortune e sulla fama di Thoreau cfr. lo scritto di W. Harding, uno degli autori che ha contribuito maggiormente alla sua notorietà fondando, nel 1941, la *Thoreau Society* e il *Thoreau Society Bulletin*: W. Harding, *Thoreau's Reputation*, in *The Cambridge Companion to Henry David Thoreau*, cit., pp. 1-11. Per un'affascinante disamina della formazione del culto della figura di Thoreau cfr. L. Buell, *The Thoreauvian Pilgrimage: the Structure of an American Cult*, in "American Literature", vol. 61, 1989, pp. 175-199.

<sup>16</sup> Il *Sierra Club* è la più antica organizzazione ecologista degli Stati Uniti; fu fondata dal John Muir nel 1892 a San Francisco. John Muir, che rappresenta un caposaldo del pensiero americano sull'*environment*, si ispirò a Emerson e Thoreau. Muir si batté per il preservazionismo, in antitesi al conservatorismo di Gifford Pinchot: la differenza tra le due posizioni consta nell'inclusione o meno dello sfruttamento economico della salvaguardia della natura, decisamente negato da Muir. Sul rapporto tra Thoreau e Muir cfr. R. F. Fleck, *Henry Thoreau and John Muir among the Indians*, Archon Book, Hamden, 1985; sulle differenze stilistiche e sulla diversità di ricezione delle rispettive opere cfr. R. Nash, *Wilderness and the American Mind*, Yale University Press, 1967.

<sup>17</sup> "Le più recenti interpretazioni di Thoreau lo identificano come un pensatore che trova l'affinità essenziale e creativa tra la natura selvaggia e l'*Homo Sapiens* [...] e si interroga sulla presunta dicotomia ontologica tra il primitivo e il civilizzato" (trad. mia). M. Oelschlaeger, *The Idea of Wilderness. From Prehistory to the Age of Ecology*, Yale University Press, 1991, p. 134.

<sup>18</sup> "Thoreau è il Santo Patrono della scrittura ambientalista americana" (trad. mia). L. Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and The Formation of American Culture*, cit., p. 115.

<sup>19</sup> Cfr. M. Ferrari, *Il tempo e la memoria. Warburg, Cassirer e Panofsky in una recente interpretazione*, in "Rivista di storia della filosofia", XLII, 1987.

<sup>20</sup> Arne Næss, studioso e alpinista norvegese, è il fondatore dell'ecologia profonda. L'articolo che ha introdotto la differenza tra ecologia superficiale e profonda è il seguente: *The shallow and the deep, long-range ecology*

ambiente inteso come *wilderness* è divenuto la pietra angolare di una visione innovativa della Natura, incentrata su una considerazione alternativa all'antropocentrismo, ritenuto cifra intrinseca del tradizionale ambientalismo utilitaristico.<sup>21</sup> La nozione di selvaggio ha invece introdotto l'idea di una natura slegata dall'uomo, indipendente da ogni presunta gerarchia cosmica. Contro ogni creazionismo in cui l'uomo pretende di essere il centro dell'universo, la nuova ecologia si batte per l'eguaglianza della vita biosferica, trovando dei saldi puntelli nelle scienze naturali.<sup>22</sup> Il dibattito su tali questioni è molto articolato ed esula dagli scopi della ricerca, ma per certi versi si sovrappone alle tematiche qui indagate e pare dunque il caso di chiarire alcuni punti.

Ernst Haeckel utilizzò per la prima volta il termine ecologia nella *Morfologia generale degli organismi* (1866), in riferimento all'etimologia greca del termine, ovvero all'ambiente proprio o alla casa (*oikos*) di ogni specie animale. Il suo neologismo verrà ripreso, tra gli altri, del biologo Vernadsky, il cui pensiero si sofferma sulle nozioni di biosfera e di noosfera. Ma la vera fioritura degli studi ecologici avrà luogo solo negli anni Sessanta. Negli Stati Uniti l'opera che animò il primo vero movimento ecologista di massa è *Silent Spring* (1962) di Rachel Carson. L'impronta ambientalista del libro è abbastanza evidente, in quanto l'autrice affronta il problema del proliferare dei fitofarmaci e dei danni causati dall'uomo alla vita animale e vegetale. Con la crisi petrolifera del 1973 il concetto di limite entrò di prepotenza nel dibattito internazionale, e il movimento ecologista conobbe un enorme sviluppo, una differenziazione interna notevole e un feroce dibattito sui suoi scopi e strumenti teorici. Alla tradizionale concezione strumentale ed utilitaristica dell'ecologia, volta alla mera conciliazione tra produttività e preoccupazioni ambientali, definita da Næss "shallow ecology", si affiancò l'idea di una ecologia profonda, tesa alla ridefinizione del rapporto tra uomo e natura. Per uscire dal circolo vizioso del modello ecologico superficiale già nel 1949 Aldo Leopold criticava l'antropocentrismo della religione del mercato, proponendo di ripensare *ex novo* il rapporto tra natura e cultura. Il pensiero di Leopold, assieme a quello di Thoreau e Muir, viene difatti considerato tra le pietre miliari dell'ambientalismo. La critica ecologica dell'antropocentrismo è senz'altro significativa ma la sua estremizzazione non è affatto peregrina e merita una riflessione; ripudiare il ruolo dell'uomo nel cosmo significa infatti livellare le naturali differenze della vita organica. A dire il vero, il profilo tracciato dall'ecologia profonda pare andare verso la direzione di una comprensione olistica e intuitiva della realtà piuttosto che verso una svalutazione dell'umano in quanto tale. Anche Thoreau si distacca radicalmente dalla prospettiva utilitaristica; ma il rapporto con l'ecologia profonda, data la sua ambiguità interpretativa, non è altrettanto chiaro. Se il ripudio dell'antropocentrismo viene inteso come biocentrismo e negazione della qualità proprie dell'umano, Thoreau, come Emerson, non può essere annoverato tra i suoi fautori. Favorire la vita vegetale e animale per deprecare quella umana non può certamente rientrare tra le corde di questi orgogliosi umanisti. Il versante antropologico riveste un'importanza fondamentale per i trascendentalisti. Se invece l'ecologia profonda viene intesa come una rivoluzione dello sguardo

---

*movements. A summary*, in "Inquiry", n. 16, 1973, pp. 95-100. La nozione di ecosofia verrà ripresa, in contesti differenti ma col medesimo intento anti-anthropocentrico, anche da Felix Guattari e Raimon Panikkar.

<sup>21</sup> Per una panoramica sul dibattito intorno alla *wilderness*, da J. Edwards, Emerson e Thoreau a Gary Snyder, cfr. J. Baird Callicott- M. P. Ielson (eds), *The Great New Wilderness Debate*, The University of Georgia Press, Athens, 1998.

<sup>22</sup> L'uguaglianza biosferica della *Deep Ecology* è stata molto criticata perché non tiene conto dell'alterità dell'uomo. Qualche pensatore di sinistra ha parlato addirittura di "ecofascismo", in riferimento alla presunta preferenza accordata alle necessità naturali rispetto a quelle umane. Lo stesso Næss tuttavia è intervenuto nell'aspro dibattito per precisare che il suo pensiero è stato frainteso, e che le sue intenzioni teoriche rifuggono dalle chiusure teoriche legate alla politica. Cfr. M. Bookchin, *The Crisis in the Ecology Movement*, in "Green Perspectives", n° 6, 1988, pp. 1-6; P. Pagano, *Filosofia ambientale*, Mattioli1885, Fidenza 2002, pag. 264. Per approfondire la conoscenza dell'ecologia profonda cfr. G. Della Casa, *L'ecologia profonda. Lineamenti per una nuova visione del mondo*, Mimesis, Milano, 2011.

verso il rapporto uomo-natura, allora il Thoreau ecologista acquisisce un altro significato. Scardinare l'antropocentrismo dell'ecologia superficiale equivale infatti a liberarsi dai dogmi della razionalità e a conoscere meglio se stessi nel confronto con la natura. A dispetto di buona parte degli ecologisti occorre sottolineare che, a differenza di Carson e Leopold, il movente primario di Thoreau non è l'istanza ecologista. Sebbene Thoreau con grande preveggenza abbia scritto acutamente sui rischi della tecnologia e della distruzione ambientale in un'epoca ancora lontana dall'industrializzazione diffusa dell'evo odierno, la sua visione della natura non discende da tali considerazioni. La riflessione thoreuviana sulla natura discende infatti dall'attenzione rivolta all'uomo. Thoreau, sulla scia di Emerson, non parte dal dato empirico dei danni che l'antropizzazione elevata comporta per la biosfera, o dalla scienza, come l'ecologia, ma dall'osservazione dell'esperienza umana. L'uomo infatti si rifugia nella natura per comprendere se stesso. Come ha scritto Rebecca Solnit, non si può separare il Thoreau ribelle e individualista, musa di Gandhi e Tolstoj, dal Thoreau naturalista, amante dei laghi e delle passeggiate: la comprensione di Thoreau deve perciò rendere conto del profondo umanesimo insito nella sua "ecologia", e non limitarsi a depredarlo per appoggiare la propria visione ambientalista. Chi nega il nesso tra natura e cultura, tra paesaggio e politica ha perso di vista il cuore della filosofia thoreauviana.<sup>23</sup> Un altro corollario dell'ecologismo che Thoreau probabilmente non accetterebbe è quello che implica il rifiuto della civiltà occidentale in quanto tale: se i disastri ambientali sono frutto di una determinata cultura, connotata da tecnocrazia e volontà di dominio, allora tale cultura va rigettata. Si tratta chiaramente di una forzatura, poiché lo spessore della cultura occidentale non può essere appiattito sulle conseguenze di alcuni sviluppi contemporanei. Anche se la questione ecologica impone una riflessione sul modo in cui è stato utilizzato il sapere, la cultura occidentale può fornire anche delle soluzioni. Thoreau, come Emerson, non rigetterebbe *tout court* una tradizione che ha contribuito notevolmente, pur con le sue storture e deviazioni, allo sviluppo della coscienza umana: Thoreau leggeva i classici, coltivava la letteratura, ammirava gli uomini saggi e colti, traeva grande gioia dalla civiltà come dalla natura.<sup>24</sup>

Il tema della biunivocità tra natura e cultura si ricollega a un'altra serie di considerazioni, quelle sul rapporto tra ecologia ed estetica, tra ambiente e paesaggio. In Italia tale tematica è stata affrontata con grande completezza da Paolo D'Angelo, nei volumi dedicati all'*Estetica della natura* e alla *Filosofia del paesaggio*.<sup>25</sup> Nell'opera sull'Estetica della Natura lo studioso sottolinea come la riflessione sul Bello naturale, ricca e alquanto variegata nell'antichità, sia stata ritenuta sorpassata e antiquata negli ultimi due secoli. Se a livello accademico si è assistito al decadere della ricerca sul tema, nella società civile si è invece registrata una crescita esponenziale del desiderio di un rapporto con la bellezza naturale, sovente intriso di una certa nostalgia. D'altra parte la ricerca della natura è l'effetto di una vita sempre più artificiale o de-naturalizzata, in cui il contatto con la vita organica, nelle odierne città metropolitane, è pressoché pari a zero. La ricaduta nella tecnologia ha causato un contraccolpo che spinge alla ricerca dell'equilibrio nel binomio natura-cultura. L'enorme sviluppo del pensiero ecologico e ambientalista è senz'altro il sintomo della ricerca di tale equilibrio. Tuttavia tali istanze non hanno ancora soddisfatto l'aspetto teorico della ricerca, soprattutto in Italia. Il principale modello teorico è quello della *Environmental Aesthetics* o *Aesthetik der Natur* (*Ökologische Aesthetik*). Sviluppatisi prevalentemente negli Stati

<sup>23</sup> Cfr. R. Solnit, *The Thoreau Problem*, in "Orion Magazine", vol. 26, n. 3, Maggio 2007, <http://www.orionmagazine.org/index.php/articles/article/277/>

<sup>24</sup> Al recupero della tradizione occidentale in ecologia è ispirato il lavoro di Daniel Botkin, che utilizza la figura di Thoreau come musa per proporre una visione che armonizzi natura e civiltà. Cfr. D. Botkin, *No Man's Garden: Thoreau and A New Vision for Civilization and Nature*, Island Press, 2001.

<sup>25</sup> P. D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari, 2001; Id., *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2010.

Uniti e in Germania, tale elaborazione teorica sconta la propria dipendenza, come sottolinea D'Angelo, dal pensiero ecologico: si sofferma sull'idea della salvaguardia della natura senza indagare il problema della bellezza naturale e dell'esperienza estetica della natura. In questa prospettiva l'estetica della natura è divenuta una parte dell'etica; svalutata in se stessa, è stata utilizzata come una delle tante argomentazioni etiche. Quando ciò non è avvenuto, è stata invece appiattita sulla dimensione scientifica. Ma lo sguardo estetico non è lo sguardo del naturalista.<sup>26</sup> Il paesaggio non è l'ambiente, definito da nozioni tecnico-scientifiche. La visione estetica del paesaggio, come ha sottolineato D'Angelo, implica, al pari dell'ecologia, la conservazione, ma in una prospettiva radicalmente diversa, che contempla la storia e la progettualità, ovvero l'operare nella natura. Il paesaggio non è meramente panorama, veduta soggettivistica o stato d'animo, come fin troppo a lungo ha suggerito il confronto con la pittura di paesaggi; esso è peculiare miscuglio tra natura, arte e storia, e come tale richiede delle categorie estetiche più che naturalistiche: "natura e arte sono un dio bifronte; [...] l'arte come esperienza della natura".<sup>27</sup> La definizione del paesaggio passa attraverso il ripudio della visione ecologica della natura, intesa come Eden incontaminato dall'uomo: la storia del pensiero mostra infatti come la bellezza naturale, considerata la bellezza per eccellenza, fosse già nel pensiero antico quella della natura vicina all'uomo, amichevole, frammista al lavoro umano. La bellezza come tale è infatti la caratteristica peculiare del *kosmos*, che implica ordine e ornamento. L'influsso pitagorico e platonico in tale visione è alquanto evidente. Alla bellezza del cosmo e alle sue proporzioni si legava la bellezza del corpo umano e quella delle arti; basti pensare al canone di Policleto, a Vitruvio, al Rinascimento e così via. Giustamente D'Angelo definisce "teologica" la visione antica della bellezza naturale, considerata espressione di misure divine: lo studioso reputa che per certi versi tale considerazione sia inconsciamente presente negli assunti ecologici, che ritengono la natura sacra e intoccabile. In realtà la visione antica e quella ecologica non potrebbero partire da presupposti metafisici più diversi: la prima è sempre ancorata alla dimensione ontologica, la seconda rifiuta qualsiasi valore esterno all'idea della salvaguardia o conservazione; salvaguardia che è rivolta alla dimensione materiale della natura, la quale invece ne costituisce la dimensione più transeunte e illusoria, distante dalla sua fonte primigenia, come sostiene Emerson a proposito della distinzione tra *natura naturata* e *natura naturante*.

D'Angelo sottolinea il carattere non naturale ma storico del concetto di natura, che evolve col passare dei secoli: i confini della natura si spostano a seconda di cosa le viene contrapposto: la cultura, la tecnica, la storia, l'arte; quest'ultima col Romanticismo giungerà a scardinare il primato della bellezza naturale. Appare significativa la differenza tra la concezione della bellezza naturale come epifania della platonica bellezza ultrasensibile e la fruizione estetica, in termini sensibili, di tale bellezza. D'Angelo mostra efficacemente che anche antichi e medievali possedevano la nozione dell'esperienza estetica, nonostante i diffusi pareri contrari. La differenza tra l'esperienza estetica della natura dell'antichità e quella dell'era moderna è probabilmente comparabile al rapporto tra poesia ingenua e sentimentale descritto da Schiller. Gli antichi erano ingenui nel loro rapporto con la natura in quanto non conoscevano il moderno dissidio tra spirito e materia, né, soprattutto, quello contemporaneo tra natura e tecnologia. La progressiva matematizzazione della natura, conseguente alla rivoluzione scientifica, ha infatti reso sempre più astratta e oggettiva la natura, distaccandola dall'antico rapporto con la dimensione metafisica: essa è dunque spesso scivolata nel soggettivismo, dando luogo non di rado a sfrenate frivolezze, pesantemente rimbrottate da Emerson nel saggio *Nature* del 1844. La filosofia romantica, che tenta di

<sup>26</sup> Cfr. in particolare *Nota sui cattivi rapporti tra Estetica ed Ecologia*, in P. D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, cit., pp. 121-132.

<sup>27</sup> P. D'Angelo, *Estetica della natura*, cit., p. XIV.

compensare l'aspetto arido della considerazione che la natura subisce presso le scienze, recupera in un certo senso la visione antica, ribadendo la divinità insita nella natura. Le categorie del pittoresco e del sublime introducono nuovi strumenti di comprensione della bellezza naturale. D'Angelo reca come esempio il passaggio dal giardino all'italiana al giardino all'inglese. Occorre tuttavia sottolineare che tali mutamenti sono sempre interni alla mentalità tipicamente europea: pur nel mutamento, sempre di giardino si tratta. In ogni caso, la sensibilità romantica sfocia non di rado nel *Kitsch* paesaggistico, decretando infine l'espulsione dall'estetica del bello naturale, da Hegel a Croce e per tutto il Novecento, con le uniche eccezioni di Theodor Adorno e Rosario Assunto. L'anti-naturalismo diverrà un tratto tipico delle avanguardie e in generale dell'arte moderna. L'interesse per la bellezza naturale rinascerà invece nell'ambito sociale e civile, restando tagliato fuori dal discorso teorico dell'estetica; ciò contribuisce a chiarire le ragioni delle condizioni in cui versa attualmente l'estetica della natura. D'Angelo critica per varie ragioni sia l'estetica atmosferica tedesca di Gernot Böhme che le teorie americane legate alla nozione di *Environment*. Egli ritiene infatti che l'estetica ambientale sia ancillare rispetto all'etica ambientale, tradendo di fatto la dimensione estetica. Con l'eccezione di Leopold e Bateson, il discorso ambientale-ecologico non pone al centro la questione della bellezza, ma quello della salvaguardia. Il termine paesaggio viene definitivamente marginalizzato a vantaggio della nozione di ambiente, ritenuta più scientifica. La motivazione estetica diviene dunque soltanto una freccia in più nell'arco degli ecologisti. Viene definitivamente consumata la *reductio* dell'estetica all'ecologia, contro cui si scagliava Rosario Assunto, secondo il quale la dimensione contemplativa del paesaggio era il fondamento dell'ambiente di cui si occupa l'ecologia e non viceversa.<sup>28</sup> D'Angelo rigetta anche l'oggettivismo a suo parere insito nella *Deep Ecology*: voler difendere la natura per la natura stessa anziché per l'uomo tradisce un'impostazione razionalistica che astrae dalla dimensione percettiva dell'uomo, cui invece è sempre legata l'esperienza estetica. Ma in realtà si tratta di un'estremizzazione dell'ecologia profonda, pertinente più che al suo fondatore a certi suoi epigoni. Anche la versione cognitivista del modello ambientale data da Allen Carlson viene ferocemente criticata dallo studioso, poiché dissolve l'estetica nella scienza.<sup>29</sup> Bisognerebbe infine riconoscere che l'ecologia, la quale si è fatta carico di problematiche complesse, non possiede gli opportuni strumenti teorici per la comprensione della bellezza naturale e della sua esperienza estetica. L'ecologia nasce in fin dei conti come appendice delle scienze naturali, e si è man mano espansa sino ad occupare territori non suoi. Il tema della bellezza, del paesaggio, della storia sono temi ad essa estranei *ab origine*. La pretesa purezza ambientale cui essa si appella in termini ecologici non ha molto da dire; soltanto l'estetica possiede la metodologia capace di rileggere la bellezza naturale in termini significativi, ma non antropocentrici, per l'esperienza umana. In tal senso il trascendentalismo, con la sua ispirazione kantiana, fornisce un valido sostegno teorico per la distinzione tra valutazione estetica e valutazione ecologica della natura.

In ultima analisi, per D'Angelo la via d'uscita dalle derive biologistiche ed etiche delle teorie ambientaliste è il paesaggio, inteso come "identità estetica dei luoghi".<sup>30</sup> Il termine paesaggio, rigettato dagli ambientalisti per l'abuso che di esso si è fatto, va invece recuperato nella sua dignità estetica e non meramente geografica, sulla falsariga di Humboldt, che nel 1808 in *Ansichten der Natur* sostenne il nesso inscindibile tra la dimensione contemplativa e quella scientifica. Come ha scritto Alan Roger, il paesaggio è opera umana e artistica.<sup>31</sup> Joachim Ritter,

<sup>28</sup> Cfr. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Napoli, 1973.

<sup>29</sup> Le principali opere al riguardo sono le seguenti: A. Carlson, *Nature, Aesthetic Judgement, and Objectivity*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. XL, 1981, pp. 15-27; Id., *Nature and positive Aesthetics*, in "Environmental Ethics", vol. VI, n. 1, 1984, pp. 5-34.

<sup>30</sup> Cfr. P. D'Angelo, *Estetica della Natura*, cap. III, cit., pp. 115-168.

<sup>31</sup> A. Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, Sellerio Editore, Palermo, 2009.



influenzato dalle osservazioni di Jacob Burckhardt, individua la nascita del paesaggio nella scalata di Petrarca al monte Ventoso. Nella lettura ritteriana, il paesaggio si fonda sul sentimento estetico dell'unità cosmica: "paesaggio è natura che si rivela esteticamente a chi la osserva e la contempla con sentimento".<sup>32</sup> Come per Simmel ed Emerson, il coglimento del paesaggio in Ritter è legato all'unificazione dei molteplici elementi da parte dell'occhio umano in una unità superiore: esso è quindi strumento di espressione per lo spirito, poiché unifica oggetto e soggetto. Tale unificazione estetica consente di superare il disincanto scienziato dell'evo moderno: come la poesia sentimentale, la nozione di paesaggio svela in realtà l'abisso pauroso che ha separato l'uomo dalla natura. Il paesaggio è il tentativo di colmare un simile divario, di attingere la dimensione ingenua degli antichi, collegati da sempre con la natura, senza saperlo. La nostalgia nasce dalla separazione: come ha notato D'Angelo, in mancanza dello sfondo teologico, l'uomo trova nello sguardo estetico un metodo per riunire i due poli dello spirito. Ecco perché simmelianamente il paesaggio è nello *Stimmung*, nell'atto spirituale o stato d'animo, e non nella natura stessa, connotandolo come precipuamente estetico. La ricerca dell'unità, che per Platone connota la dimensione artistica come erotica, caratterizza esteticamente l'uomo contemporaneo.

Recenti studi in campo antropologico hanno aperto la ricerca alla prospettiva che il paesaggio in realtà nasca addirittura in epoca preistorica, molto prima delle indicazioni fornite da Ritter, come forma simbolica e cognitiva innata alla modalità percettiva dell'uomo: l'elaborazione del paesaggio, funzionale all'orientamento nel mondo, costituirebbe così l'intreccio tra dimensione sensoriale e costruzione mentale, abolendo così la differenza tra natura e cultura, ovvero tra realtà trasformata e realtà non trasformata dall'uomo.<sup>33</sup> Senza entrare ulteriormente nel merito della questione, e senza bisogno di scomodare l'antropologia dell'uomo preistorico, l'estetica possiede già gli strumenti teorici per la comprensione della commistione tra uomo e natura: kantianamente l'uomo ritrova nella natura quanto egli stesso vi ha posto. Il paesaggio come identità estetica dei luoghi, ma anche l'idea europea del giardino, coglie la felice commistione tra natura e cultura. Se le osservazioni di D'Angelo sono assolutamente calzanti per la realtà europea, forse lasciano qualche dubbio sulla concezione americana della bellezza naturale. Non si intende qui negare che le associazioni ambientaliste abbiano il carattere scienziato e/o velatamente etico finora sottolineato; si vuole invece rimarcare che il rapporto con la natura negli Stati Uniti non corrisponde a quello europeo. *In primis* basterà citare la relazione natura-storia, centrale nella definizione di paesaggio che giustamente D'Angelo pone in primo piano; assolutamente decisiva per il paesaggio europeo, ma forse meno calzante per quello americano. Se è vero che la nozione di *wilderness* è storicamente e culturalmente determinata, è anche vero che la civiltà americana, data la sua brevità, non ha fatto in tempo a modellare su di sé quelle aree naturali prontamente salvaguardate dall'antropizzazione, che corrispondono ai grandi parchi naturali degli Stati Uniti, veri e propri monumenti alla concezione della salvaguardia.<sup>34</sup> Il concetto americano del selvaggio non corrisponde alla mera realtà fisico-scientifica dei dati ambientali, come molti ecologisti e lo stesso D'Angelo vorrebbero lasciar intendere. Ha ragione tuttavia D'Angelo quando, appoggiandosi ai mutamenti concettuali del bello naturale, sostiene che il paesaggio è storico anche quando non è antropizzato. Il selvaggio americano interagisce costantemente con la civiltà in cui è collocato: esso viene concepito e preservato come tale

<sup>32</sup> J. Ritter, *Paesaggio, uomo e natura nell'età moderna*, Guerini e associati, Milano, 1994, p. 46.

<sup>33</sup> Cfr. M. Meschiari, *Terra sapiens. Per una preistoria del paesaggio*, in "Quaderni di semantica", n. 1, 2008, pp. 149-162; Id., *Sistemi selvaggi. Antropologia del Paesaggio Scritto*, Sellerio Editore, Palermo, 2008.

<sup>34</sup> Con il *Wilderness Act* del 1964, che istituisce il *National Wilderness Preservation System*, la *wilderness* diviene retaggio ufficiale della cultura americana. Il primo parco nazionale in assoluto fu quello di Yellowstone, nel 1864. Cfr. l'interessante *case study* dei Monti Adirondack: P. G. Terrie, *Forever Wild: A Cultural History of Wilderness in the Adirondacks*, Syracuse University Press, 1994.

proprio perché concettualizzato in un certo modo. Tuttavia il suo significato travalica tale concettualizzazione.

Il selvaggio ci appare selvaggio perché il nostro pensiero è addomesticato; il suo valore è dunque relativo e non assoluto. In tal senso è interessante riprendere l'idea di "pensiero selvaggio" di Levi-Strauss. Il "pensiero selvaggio" non è il pensiero dei selvaggi, dell'umanità allo stato primordiale o primitivo, distinto dal pensiero educato o civilizzato. Esso infatti continua a prosperare in alcuni punti del globo e coesiste con l'altra modalità di pensiero. Il selvaggio è analisi e sintesi nello stesso momento; è una forma del pensiero umano latente in tutte le culture, ma che non sempre trova espressione. Nelle culture occidentali la sua manifestazione storicamente è stata ostacolata per varie ragioni. La logica del pensiero selvaggio non è fondata sull'analisi astratta della mente, ma sul coglimento delle qualità sensibili del reale. La dimensione percettiva diviene un immenso campo di segni, che produce simboli e significati tra loro interconnessi. Il "pensiero selvaggio" è il mare simbolico in cui il pensiero umano è sempre immerso, pensiero che, secondo Levi-Strauss, trova la sua forma principe nel mito.<sup>35</sup> Il romanzo di Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, cui si ispira il celeberrimo *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola ha magistralmente raffigurato il carattere del selvaggio, che è tale per l'europeo che ha represso certe dimensioni, e che in tale repressione ha perverso se stesso. Tale discorso genera evidenti ricadute antropologiche e sociologiche sulle barbarie della civiltà che non è certo il caso di esaminare in questa sede; tale passaggio evidenzia tuttavia la complessità della nozione di selvaggio e la sua interrelazione con la sfera culturale.

Sintetizzando, l'indefinito e forse indefinibile selvaggio è ravvisabile nella dimensione simbolica, analogica, atemporale, che collega spirito e natura, celando e al contempo rivelando i segreti più reconditi del pensiero umano. Appare significativo che anche Aby Warburg abbia nutrito un singolare interesse per il selvaggio al punto da essere egli stesso definito come tale.<sup>36</sup> Il selvaggio denota una peculiare attinenza con la dimensione figurale e simbolica della coscienza umana. Esso rivela un'estetica energetica, come Warburg definì il pensiero bruniano: un'estetica capace di dischiudere nuovi significati, suggestioni, aperture dello spirito.<sup>37</sup> Veramente selvaggia non è dunque la dimensione esotica, arcaica o antica dell'evoluzione umana, ma l'eroico furore o entusiasmo di platonica memoria, che apre a universi sconosciuti dalla logica del concetto, al pari dell'esperienza estetica.

Ma cos'è il selvaggio per l'estetica trascendentalista? Ha senso per il selvaggio quanto viene detto del paesaggio, ovvero "pas de paysage sans personnage"?<sup>38</sup> In Emerson si è visto che il paesaggio è funzione dell'occhio, dunque trova conferma l'indissolubilità del nesso uomo-natura. Similmente i pittori della Hudson River School ritrarranno nei loro selvaggi scorci naturalistici sempre una figura umana, come per dare la misura della relazione.<sup>39</sup> Thoreau declinerà in modo originale tale rapporto, mostrando che l'uomo trova se stesso oltre se stesso, nel dialogo con il selvaggio, in cui riconosce una parte di sé, kantianamente non riconducibile ad un concetto. Il

<sup>35</sup> C. Levi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano, 2010, in particolare pp. 240 e sgg.; pp. 284-285.

<sup>36</sup> G. Didi Hubermann definisce Warburg "iconologo selvaggio": cfr. G. Didi-Hubermann, *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002. Sul viaggio presso gli indiani Pueblo del New Mexico cfr. F. Saxl, *Warburg's Visit to New Mexico*, in *Lectures*, I, The Warburg Institute, London, 1957, pp. 325-330; A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 1998.

<sup>37</sup> L'espressione "estetica energetica" si trova in uno degli ultimi scritti: A. Warburg, 1926-1929: *Tagebebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, Akademie Verlag, Berlino, 2001, p. 555. Cfr. anche il carteggio Warburg-Cassirer: M. Ghelardi (a cura di), *Il mondo di ieri*, Nino Aragno Editore, 2003.

<sup>38</sup> "Non c'è paesaggio senza personaggio" (trad. mia). Tale locuzione viene riportata da P. D'Angelo: *Filosofia del paesaggio*, cit., p. 53.

<sup>39</sup> Le opere della Hudson River School mostrano inoltre come sia possibile la convivenza teorica tra selvaggio e paesaggio, poiché nei loro quadri scorci di natura selvaggia vengono spesso ritratti come paesaggi.

pensiero di Thoreau è propriamente estetico poiché implicitamente kantiano: i quattro momenti del giudizio estetico della terza *Critica* kantiana sono infatti applicabili alle osservazioni di Thoreau. Non si tratta di una poetica soggettivistica, né di una scienza astratta, come propone l'ecologia: Thoreau propone, come Emerson, un pensiero estetico compiuto, una peculiare conoscenza del sentire, discutibile e perfezionabile, ma argomentata e riproponibile a ogni uomo.

Sin da *Nature* del 1836 viene delineata dai trascendentalisti una visione del mondo naturale come di uno specchio per l'uomo: che sia il paesaggio o il selvaggio a mostrargli se stesso, quel che conta è che l'uomo sappia trarre dalle forme naturali le lezioni della Suprema Educatrice. L'alterità della Natura, i dualismi della Manifestazione, sono gli strumenti dell'Unità per sviluppare la coscienza: così la varietà nell'unità, e l'esperienza estetica. Se nel paesaggio l'uomo si scopre civilizzato, nel selvaggio thoreuviano egli ritrova la parte più antica e primordiale del Sé. L'esperienza estetico-simbolica del Selvaggio risveglia bruscamente l'uomo alla Realtà. Il Selvaggio in Thoreau più che storico è archetipico. Per questo è più che *paesaggio*. Il suo carattere archetipico lo rende profondamente attraente per l'uomo. Per tali ragioni le numerose accuse che potrebbero esser mosse alla *wilderness* non sono applicabili a Thoreau. La *wilderness* venne inizialmente utilizzata come strumento di dominio sugli indigeni di ogni continente extra-europeo, come mezzo teorico di colonizzazione. Per gli indigeni infatti la terra non era un possesso, ma ciò non significa che non la abitassero: il nuovo Mondo non era terra vergine, disabitata, da conquistare, come riteneva John Locke.<sup>40</sup> La *wilderness* sembra così legittimare la violenza colonialista e il tentativo di cancellare il passato precolombiano del continente americano. Storicamente tali accuse sono più che fondate: l'annientamento degli amerindi è la conseguenza della visione puritana dell'America e dei suoi padri fondatori, decisi a fondare una nuova nazione a discapito delle popolazioni e delle culture preesistenti. Thoreau, come già Giordano Bruno, è profondamente consapevole di tale realtà.<sup>41</sup> Ma per lo scrittore la *wilderness* non è storica o materiale: essa è una dimensione dello spirito che promana dalla natura, che permette all'uomo di sintonizzarsi su una precisa vibrazione energetica e percettiva. Anche la dimensione del selvaggio, come la natura, potrebbe essere distinta in *naturata* e *naturans*: i luoghi selvaggi rappresentano l'aspetto estrinseco di essa, mentre la fonte primigenia di ogni selvaggio non è formalmente localizzabile, in quanto rappresenta una qualità potenzialmente presente anche in ciò che è addomesticato. In tal senso occorre ricordare la differenza tra *wildness* e *wilderness*: la *wildness* è il selvaggio in sé e per sé, la qualità del selvaggio che può assumere diverse forme, tra cui spicca quella della natura, ovvero la *wilderness*.<sup>42</sup> L'ecologia tenta di preservare la *wildness* della *wilderness*, dimenticando che essa è potenzialmente presente anche nella civiltà. Viceversa, spesso ci si batte per una natura che è tutto fuorché che selvaggia: i giardini addomesticati o le moderne aiuole colorate, per quanto belli, non potrebbero essere più distanti dall'euforia divina che provoca la vera *wildness*. È la modalità del rapporto con il territorio a denotare il selvaggio, più che il territorio stesso: "a week in the Amazon, the high Arctic or the northern side of the western

---

<sup>40</sup> Cfr. M. Schmidt di Friedberg, "Indians Walks Softly". *Il mito della wilderness e dei suoi abitanti*, in S. Rosso (a cura di), *Le frontiere del Far West: forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake Edizioni, Milano, 2008, p. 108.

<sup>41</sup> Secondo Giordano Bruno la colonizzazione dell'America e la sottomissione ignominiosa dei nativi americani costituisce un atto violento nel quale si manifesta la decadenza europea: cfr. G. Bruno, *La Cena delle Ceneri*, dial. I, in Id., *Dialoghi filosofici italiani*, Mondadori, Milano, 2000, pp. 27-28. Per un resoconto della complessa e significativa opinione di Thoreau sugli Indiani d'America cfr. un classico della critica: R. F. Sayre, *Thoreau and the American Indians*, Princeton University Press, 1977.

<sup>42</sup> Cfr. L. Dassow Walls, *Believing in Nature. Wilderness and Wildness in Thoreauvian Science*, in R. J. Schneider (ed.), *Thoreau's Sense of Place. Essays in American Environmental Writing*, University of Iowa Press, 2000, pp. 15-27.

Himalayas would suggest that what counts as wildness and wilderness is determined not by the absence of people, but by the relationship between people and place".<sup>43</sup>

A dispetto della differenza principale tra ecologia ed estetica poc'anzi esaminata numerosi studiosi inscrivono il nostro autore tra i grandi dell'ecologismo. Tra questi occorre certamente citare un insigne studioso di letteratura ambientalista e soprattutto di trascendentalismo: Lawrence Buell, autore di un'indimenticata e premiata monografia su Emerson. Nel celebre *The Environmental Imagination* Thoreau viene messo a capo di una nutrita schiera di scrittori che hanno difeso la causa della natura.<sup>44</sup> La riflessione su Thoreau ha certamente plasmato la cultura americana, la formazione dei parchi nazionali, la letteratura e le arti, oltre all'associazionismo ambientalista. Buell sicuramente coglie nel segno quando rintraccia in Thoreau la musa ispiratrice degli Stati Uniti; egli è d'altra parte interessato agli effetti dell'opera thoreuviana più che a Thoreau *per se*. Ma gli epigoni di Thoreau, da William Bartram a John Muir, da Aldo Leopold a Rachel Carson, e tutti i principali scrittori americani della natura scrivono e si relazionano con essa in maniera diversa dal loro preteso maestro, con buona pace di Buell, il quale ammette in tutta franchezza di non volersi pronunciare sullo status della visione thoreauviana. Se Thoreau ha educato una nazione, indirizzandola ad una visione ecologica, ciò è avvenuto in un certo senso suo malgrado. Già Leo Marx negli anni Sessanta con il celebre studio *The Machine in the Garden* era d'altronde consapevole che Thoreau non era interessato alla natura in se stessa, poiché il valore delle forme naturali così come delle istituzioni sociali è quello della *consciousness*, ovvero della "imaginative perception, of the analogy-perceiving, metaphor making, mythpoetic power of the human mind".<sup>45</sup> La tesi che Thoreau sia stato un involontario fondatore dell'ecologia e che quest'ultima sia dunque non-thoreauviana è stata sviluppata da Karl Kroeber. Non solo l'ecologia come movimento, ma persino la letteratura ecologista, ambientalista, ecocriticista è non-thoreuviana.<sup>46</sup> Kroeber collega la letteratura ambientalista alla *Deep Ecology*, brutalmente riassunta dallo slogan: "Save The Planet. Kill Yourself". Tale formula evidentemente distorce e strumentalizza l'equilibrio insito nell'ecologia profonda. Un simile atteggiamento non può essere ascritto *tout court* alla *Deep Ecology*, che propone una visione olistica, unitaria, e dunque non escludente rispetto all'umano. Kroeber tuttavia coglie l'esito possibile di un'ecologia estrema: la preferenza accordata alla natura, con l'effetto di screditare l'uomo. A maggior ragione un orientamento ecologico del genere oppone la letteratura ambientalista al suo ispiratore, Thoreau. Nell'ecosistema degli ambientalisti non c'è posto per un uomo che organizza, dirige, neppure in positivo, l'ordine della Natura. Kroeber imputa tale caratteristica a un latente darwinismo dell'ecologia: l'uomo viene detronizzato dall'evoluzione della specie più che da ogni copernicanesimo e freudiana teoria dell'inconscio. Ma sminuire il ruolo e la potenza umana non è affatto uno degli scopi che si prefigge Thoreau, il cantore del selvaggio. Kroeber fa inoltre osservare che nell'estetica thoreauviana, come nella moderna fisica quantistica, l'esperienza non può essere separata da chi esperisce; di conseguenza il mito del dato, ovvero l'oggettività come dimensione che prescinde dall'umano soggetto della relazione conoscitiva, rivela delle pretese alquanto superficiali epistemologicamente. Le risonanze politiche di una ecologia non-

<sup>43</sup> "Una settimana in Amazonia, nell'alto Artico o nel lato a nord dell'Himalaya occidentale suggerirebbe che ciò che conta come selvaggio e natura selvaggia non è determinato dall'assenza delle persone, ma dalla relazione tra le persone e il luogo" (trad. mia). J. Turner, *The Abstract Wild*, The University of Arizona Press, 1996, p. 112.

<sup>44</sup> L. Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and The Formation of American Culture*, cit.; cfr. anche L. Buell, *Thoreau and the Natural Environment*, in J. Myerson (ed.), *The Cambridge Companion to Henry David Thoreau*, Cambridge University Press, 1995, pp. 171-193.

<sup>45</sup> "Percezione immaginativa, della percezione analogica, produttrice di metafore, potere mitopoietico della mente umana" (trad. mia). L. Marx, *The Machine in The Garden*, Oxford University Press, 1967, p. 264.

<sup>46</sup> Cfr. K. Kroeber, *Ecology and American Literature: Thoreau and Un-Thoreau*, in "American Literary History", vol. 9, n. 2, 1997, pp. 309-328.

thoreauviana sono ancora più intricate e finanche paradossali. Kroeber sottolinea infatti che il primo governo a emanare leggi rispettose dell'ambiente fu quello del partito nazista del 1935, che sotto questo punto di vista si ispirò a Haeckel, coniatore del termine. I nazisti si ponevano così in antitesi a capitalisti e comunisti, entrambi accusati di sfruttare e depredare la natura. Il rapporto tra ecologia e politica evidentemente è molto delicato; qui interessa ribadire che nessuna delle possibili soluzioni ecologico-politiche della letteratura ambientalista può essere imputata a Thoreau, il quale su natura e politica ebbe delle idee specialissime e assolutamente non ideologiche. Con Leopold invece, fautore del conservazionismo, l'attenzione slitta dalla coscienza e dall'anima immortale della natura, su cui si era soffermato Thoreau, alla natura in quanto tale o nel suo rapporto con la società. Emerson direbbe che l'attenzione per la *natura naturata* ha avuto il sopravvento su quella per la *natura naturans*, tradendo infine l'eredità del trascendentalismo. La scrittura ecologica ha riprodotto così il dualismo che i trascendentalisti intendevano abolire: la natura è stata separata dall'uomo, preservata come totalmente altro, anziché considerata come il luogo sacro nel quale riscoprire se stessi.

La deriva ecologista ha dunque assunto un'impronta anti-umanista. Tra le interpretazioni più recenti spicca quella di Timothy Morton, deciso sostenitore di una "ecology without nature".<sup>47</sup> Tale posizione asserisce che il concetto di natura non è naturale, ma discende dall'ideologia romantica, e come tale va abolito in quanto imprigiona la realtà in uno schema: "invoking Nature always measures the distance we have yet to travel to achieve real progress on environmental issues. This is because Nature is an ideological construct".<sup>48</sup> Sebbene si possa discutere del concetto di Natura, la posizione di Morton, alquanto famosa, è segnata da grossolane imprecisioni, laddove ad esempio sostiene che i medievali ritenevano la natura il dominio del male. Appare evidente l'impropria e semplicistica assimilazione tra natura, materia e negativo, ingenua sovrapposizione aliena ai trascendentalisti e ovviamente anche ai medievali. Il concetto di natura sarebbe però romantico più che medievale, secondo Morton: si tratterebbe dell'estrema *ratio* escogitata dagli intellettuali per difendere l'ambiente dagli attacchi del capitalismo. In tal senso, le indagini di Timothy Morton ricalcano per quest'aspetto quelle di Paolo D'Angelo: la natura del Romanticismo è una concettualizzazione reattiva rispetto al progressivo processo di astrazione della scienza, la quale ha reso la natura un inerte meccanismo, depauperandola dei suoi significati estetici ed etici. L'intento decostruttivo, esplicitamente derridiano, distanzia però Morton dallo studioso italiano: a differenza di quest'ultimo, che ripercorre la storia delle idee dei principali concetti estetici legati alla natura recuperandone il valore euristico, Morton svuota dall'interno non soltanto l'estetica, ma la nozione stessa di teoria. Per Morton tutto è relativo, non vi sono essenze o concetti stabili, tutto è plurivoco e in quanto tale indefinibile. L'istanza antimetafisica è divenuta iconoclastia pura. I suoi fautori sembrano non rendersi conto che tali elucubrazioni sono sull'orlo di un abisso in cui perfino il linguaggio, plurivoco per definizione, è contestabile, e con esso la possibilità stessa dell'espressione. In realtà la plurivocità della dimensione linguistica, come quella dell'estetica, si basa sulla possibilità di dare forma al diveniente: negare la forma, e con essa la delimitazione concettuale dei significati, originariamente interconnessi, significa occludere la possibilità del significato. Tutto è connesso, come diceva Platone, ma tutto possiede ordine e misura. Nel saggio *Natura* del 1836 Emerson sottolineava che la Natura è la suprema maestra e che essa ci impartisce numerose lezioni al fine di renderci capaci di riconoscere l'ordine e le differenze interne dello Spirito. La Natura, come la nozione di Altro, è un concetto

<sup>47</sup> "Ecologia senza natura". Cfr. i seguenti testi di T. Morton: *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, 2007; Idem, *Ecological Thought*, Harvard University Press, 2010.

<sup>48</sup> "Invocare la Natura misura sempre la distanza che dobbiamo ancora percorrere per raggiungere un progresso reale sulle questioni ambientali. Perché la Natura è un costrutto ideologico". (trad. mia). T. Morton, *Ecology after Capitalism*, in "Polygraph", n.22, 2010, p. 47.

metodologicamente funzionale per la ricerca, e negarla significa amputare la Realtà. Il mezzo più complesso che Morton escogita per salvaguardare l'ambiente è quello di negare il primato della coscienza per difendere le forme di vita che ne sono prive. Si tratta di un livellamento verso il basso che difficilmente sarebbe accettabile da Emerson e Thoreau, per i quali le differenze interne *alla scala naturae* rappresentano una grande ricchezza e non un fardello. Svalutare la coscienza umana per salvare l'ambiente, negando la diversità della manifestazione cosmica, significa cancellare d'un colpo l'eredità trascendentalista. La *Dark Ecology* o *paradoxical aesthetics* di Morton ignora inoltre la differenza tra considerazione naturalistica e considerazione estetica della natura, scivolando in una poetica che si appoggia surrettiziamente a dati scientifici piuttosto che a una vera e propria disciplina con strumenti specifici e la dignità scientifica che ciò comporta, come invece accade in una ricerca squisitamente estetica. Riconoscere il fondo non concettuale ed indicibile da cui sgorgano linguaggio, arte ed esperienza estetica non comporta infatti la negazione delle forme espressive che essi assumono, come sostiene Morton. Ribadire che tutte le forme viventi e non viventi sono collegate tra loro non significa postulare l'esistenza di un'entità superflua, la Natura, ma riconoscere come un tutto organico tale insieme di relazioni. Movimento e quiete: sono i due principi emersoniani che l'ecologia americana spesso pare ignorare. Siamo immersi nella Natura, ma per trascenderla come esseri consapevoli. Significativamente l'ecologia senza natura è anche un'ecologia senza presente:<sup>49</sup> in accordo con Derrida ed Heidegger, non c'è niente fuori dal testo, non c'è niente al di là delle relazioni, delle tracce. Niente potrebbe essere più distante dalla pienezza dell'esperienza estetica in Emerson e Thoreau, dal coglimento intuitivo e istantaneo del momento presente. Thoreau a tal proposito afferma: "men esteem truth remote, in the outskirts of the system, behind the farthest star, before Adam and after the last man. In eternity there is indeed something true and sublime. But all these times and places and occasions are now and here. God himself culminates in the present moment".<sup>50</sup>

Una netta opposizione al paradigma scienziato dell'ecologia è giunta anche da parte della geofilosofia. Tale termine, introdotto da Deleuze e Guattari per indicare il legame esistente tra il pensiero filosofico e il luogo in cui esso nasce, ha inizialmente designato un paradigma geografico, destinato a soppiantare o affiancare le ideologie storicistiche.<sup>51</sup> La geofilosofia si è in seguito delineata anche come una variante della geopolitica, e ispirandosi a Schmitt, Heidegger e Jünger si è incrociata con la problematica del radicamento del territorio, che esteticamente si è tradotta come una rinnovata attenzione per la nozione di paesaggio. Recuperando la filosofia romantica della Natura, la geofilosofia ha portato nuovamente alla ribalta i concetti della patria, della comunità, del nesso tra luogo e pensiero, della terra natia, dell'appartenza e dell'identità, e infine della *Heimat*, che si pone dunque come alternativa teorica all'ambiente. La sacralità della terra, dei boschi, della selva primigenia di Ernst Jünger, nella quale rifugiarsi e ritrovare se stessi lontano dai luoghi civilizzati o dai famosi non-luoghi teorizzati da Marc Augé, in qualche modo richiama l'esperienza thoreuviana della *wilderness*: l'anarca del romanzo *Eumeswil* di Jünger parrebbe ispirato, per alcuni tratti, alla figura eroica del ricercatore selvaggio incarnato da Thoreau; così lo spirito libero per antonomasia è colui che si rifugia nel bosco, il *Waldgänger*.<sup>52</sup> La foresta diviene

<sup>49</sup> T. Morton, *Ecology without the Present*, in "Oxford Literary Review", vol. 34, n. 2, 2012, pp. 229-238.

<sup>50</sup> "Gli uomini credono che la verità sia remota, ai confini del sistema solare, dietro la stella più lontana, prima di Adamo e dopo l'ultimo uomo. Nell'eternità c'è effettivamente qualcosa di vero e sublime. Ma tutti questi tempi, luoghi e condizioni esistono ora e qui. Dio stesso culmina nel momento presente". H. D. Thoreau, *Walden*, in Id., *Walden, The Maine Woods, And Collected Essays & Poems*, The Library of America College Editions, New York, 2007, p. 79 (trad. it.: *Walden*, a cura di P. Sanavio, Bur, Milano, 2010<sup>20</sup>, p. 159).

<sup>51</sup> Cfr. G. Deleuze-F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino, 1996.

<sup>52</sup> Cfr. E. Jünger, *Eumeswil*, Guanda, Milano, 2001; Id., *Trattato del ribelle*, Adelphi, Milano, 1990. In realtà a Thoreau mancano certe asprezze jüngeriane o evoliane nel criticare la modernità; egli, nonostante la sua fama di critico burbero, forse dovute all'epitaffio del suo maestro, manifesta in *Walden* numerosi momenti di tenerezza e

simbolo di una ricerca soggettiva che si apre verso l'universale; simbolo di una dimensione inesplorata, dell'Ombra di junghiana memoria. In Italia la geofilosofia ha conosciuto particolare fortuna grazie alle ricerche di Luisa Bonesio, che si è concentrata sui paesaggi alpini, sulla falsariga dei pensatori romantici che nelle montagne intravedevano una nuova musa.<sup>53</sup>

Tali ricerche contribuiscono ad evidenziare il fatto che la *wilderness* non è comprensibile all'interno di un paradigma ambientalista o naturalista, poiché la natura richiama metafisicamente l'uomo, e viceversa. Le due polarità non sono separabili. L'uso del selvaggio è mitico-simbolico, non storico-materialistico. Come ha detto Ernesto De Martino, illustre etnologo e antropologo italiano, lo sguardo rivolto verso la civiltà primitiva è sempre uno sguardo che ritorna al punto di partenza, alla cultura del ricercatore.<sup>54</sup> Allo stesso modo, nella *wilderness* della natura l'uomo ricerca la *wildness* che appartiene al suo spirito. Nella natura, egli non può che incontrare il proprio sguardo. La natura e l'uomo sono un *continuum*, e la natura ha una sua anima, come ha ben espresso il Romanticismo europeo, anima che è intraducibile nei concetti della scienza e della tecnica. Ed è proprio quest'anima a costituire il vero limite allo strapotere dell'arroganza umana, più di ogni astrusa teoria elaborata da ecologismi decostruzionisti e/o materialisti. L'esplorazione estetica della *wilderness*, luogo al contempo fisico e simbolico, diviene dunque il tentativo di appagare un bisogno spirituale, *the spiritual need*, come ha scritto Sigurd Olson, scrittore della *singing wilderness*.<sup>55</sup> Il nesso che unisce uomo e natura collega ugualmente ricerca spirituale e amore per la bellezza delle forme naturali: lungi dal rappresentare il mero sfondo da cartolina per l'esperienza umana, la natura selvaggia, le sue montagne sublimi, i suoi boschi oscuri divengono il simbolo di un'iniziazione al Sé più profondo.<sup>56</sup> L'esperienza della bellezza sensibile e della natura costituiscono il ponte per la conoscenza interiore. Il radicamento nella vita concreta rende possibile il passaggio a significati più estesi. Come recitava una poesia di Cesare Pavese, emblematicamente intitolata *Paesaggio*:

Per coprire le case e le pietre di verde  
- sì che il cielo abbia un senso - bisogna affondare  
dentro il buio radici ben nere.

#### 4.1.3. Natura, politica e stile di vita: la semplicità come metodo

In quanto padre dell'ecologismo, Thoreau viene considerato anche il tenace propugnatore di un anarchismo metodico nell'osservazione della Natura, ma anche di una sorta di ostinata indifferenza o viceversa di rivolta verso la dimensione politica. Francesco Meli afferma: "sulla base di analisi piuttosto affrettate, i primi biografi di Thoreau hanno sostenuto che il suo interesse fosse più indirizzato al mondo naturale che a quello sociale e questo ha certamente contribuito alla formazione di un'immagine che lo vuole rivolto a una vita solitaria, lontana dal consorzio civile. Se è indubbio che Thoreau abbia trascorso gran parte della sua vita all'aperto, per lo più in solitudine, è altrettanto vero che nella sua personalità così poliedrica e contraddittoria, si manifesta anche una tendenza per la critica sociale: tutte le sue opere, sia le principali che le minori, testimoniano

---

comprensione per coloro che sono imbrigliati nella rete del mondo moderno e delle sue trappole. I due autori paiono tuttavia accomunati dall'incessante anelito verso la libertà spirituale.

<sup>53</sup> Su Jünger cfr. L. Bonesio-C. Resta, *Passaggi al bosco. E. Jünger nell'era dei Titani*, Mimesis Edizioni, Milano, 2000. Sulla geofilosofia cfr. L. Bonesio, *Geofilosofia del paesaggio*, Mimesis Edizioni, Milano, 1997.

<sup>54</sup> Cfr. E. De Martino, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Bari, 1941; Id., *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, 1948.

<sup>55</sup> Sigurd Olson è un interessante scrittore americano pressoché sconosciuto in Italia; la sua opera più importante è sicuramente *The Singing Wilderness*, pubblicata nel 1956.

<sup>56</sup> Cfr. a tal proposito L. Bonesio, *L'ultima vetta: Evola e le montagne della Tradizione*, in J. Evola, *Meditazioni delle Vette*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2003, pp. 25-33.

questo aspetto”.<sup>57</sup> Thoreau naturalista e Thoreau politico: si tratta di due aspetti profondamente collegati, che tuttavia hanno spesso condotto a numerosi fraintendimenti. Il Thoreau ambientalista viene infatti inteso in maniera ideologica: anarchico, iconoclasta, anticapitalista, e addirittura primitivista o misantropo. Tutte definizioni che mal descrivono l’eredità di questo pensatore decisamente *sui generis*. L’accostamento tra ambientalismo e politica ha contribuito inoltre a obliare la prospettiva estetica del nostro autore. Thoreau viene solitamente considerato più pragmatico di Emerson nelle sue osservazioni dei fenomeni naturali e politici; il presunto realismo oggettivo di Thoreau consentirebbe la discesa del trascendentalismo dai fumi dell’idealismo estetico alla concretezza sociale e politica. Riccardo Ianniciello, che pure definisce la filosofia thoreuviana come “filosofia dell’essere”, reputa che Thoreau si differenzi da Emerson e dagli altri trascendentalisti per “una maggiore aderenza al vero, rispetto alle vaghe risonanze intorno alla natura in Emerson, che assumono valenza di fine speculazione filosofica”.<sup>58</sup> Davanti a Thoreau, il maestro Emerson, spesso bistrattato dalla critica, diviene improvvisamente filosofo, mentre il discepolo diventa l’incarnazione della scienza empirica! Ianniciello ha dedicato a Thoreau un *Elogio della semplicità* che tuttavia sembra cogliere soltanto la superficie del dirompente messaggio thoreauviano.<sup>59</sup> La semplicità di Thoreau in Ianniciello viene interpretata come una fuga dai beni materiali, dalla ricchezza, dalla città, dal capitalismo. Sembra che tale semplicità si traduca in un rigido moralismo, divenendo il mesto bacchettare di un brontolone sempre intento a criticare i suoi vicini, che inquinano, sporcano, e preferiscono il lavoro remunerato. Ma la critica pedante e rancorosa è molto lontana dalla “gaia” ricerca di Thoreau. La “divina indifferenza”, la pace tipica dell’amante della natura è aliena dai giudizi implacabili e impietosi di coloro che Nietzsche ha definito “i deboli”. Per questo le letture ambientaliste e politiche di Thoreau sembrano mancare il cuore del suo pensiero: il profondo interesse per i misteri umani oltre che naturali. L’amante della natura, il solitario di Walden è troppo immerso nella contemplazione del felice spettacolo del cosmo, degli uccelli, degli uomini, del lago, finanche del villaggio e del treno, che lo riconducono a se stesso, da non avere tempo per perdersi nella lamentela, nel giudizio, nel confronto spocchioso tra il proprio edificante stile di vita e la miseria di chi non segue i suoi passi. Le numerose critiche di Thoreau ai suoi concittadini sono sceve da odio e superbia, sono pungoli polemici volti a risvegliare il lettore ma rifuggono da ogni intento persuasorio: egli non ha mai smesso di ripetere che non intende spronarli a seguire le sue scelte, ma a trovare la propria strada. Thoreau non giungerebbe mai, con Ianniciello, a sostenere che la realtà è misera: poiché la bellezza è invisibile per chi non è capace di vedere. Si comprende così perché occultare le radici estetiche del trascendentalismo significa stravolgerne inevitabilmente l’essenza. La ricerca nella natura è al contempo ricerca dell’uomo e delle sue profondità: è esperienza del sé, e come tale presenta un versante costruttivo e non meramente decostruttivo. Ciò non significa seguire dei percorsi già tracciati e non si traduce in una lode sperticata della vita agreste, selvaggia o agricola *tout court*; l’uomo è anche cittadino di una comunità. Il sogno americano si è trasformato in incubo perché le sue radici sono state tradite, non perché troppo utopico o irrealizzabile. L’uomo ha diviso natura e cultura; chi ha scelto l’industrializzazione tagliando i ponti con la natura da cui proviene si è sbilanciato in un verso, ma altrettanto accade a chi si rifugia nella torre dell’ecologismo ad oltranza, nella vita solitaria da marmotta che mangia le radici, fuggendo dalla naturale evoluzione comunitaria e urbana che la stessa natura ha previsto. In tal senso il celeberrimo film *Into the Wild*, diretto da Sean Penn e basato su una storia realmente accaduta,

<sup>57</sup> F. Meli, *Fare quel che nessun altro può fare per te, ovvero la disobbedienza civile di H.D.Thoreau*, in H. D.Thoreau, *Disobbedienza civile*, SE, Milano 1992, p. 94.

<sup>58</sup> Cfr. R. Ianniciello, *H. D. Thoreau: La Natura come Musa Ispiratrice*, in Id., *Elogio della Semplicità*, Galzerano Editore, 2008, p. 75. Cfr. R. Ianniciello, *Henry David Thoreau: La filosofia dell’Essere*, Arianna Editrice, Bologna, 2009.

<sup>59</sup> Id., *Elogio della Semplicità*, cit.



mostra chiaramente il travisamento più diffuso dell'idea thoreuviana di natura. Vivere nella natura selvaggia non significa tradire il consorzio umano; per questo l'impresa di Alexander Supertramp, il protagonista della pellicola, che pure dice di ispirarsi a Thoreau, è destinata alla disfatta. Fuggito dalla civiltà e rifugiandosi in Alaska alla ricerca di se stesso, il giovane evita ogni contatto con i propri simili, adattandosi ad uno stile di vita primitivo, nel quale emerge comunque una notevole dose di bellezza, nel contatto a lungo agognato con la natura. Tuttavia il livello della sua esperienza estetica non può oltrepassare una certa soglia; il suo eremitaggio infatti non scaturisce soltanto da ideali puri, ma anche dalla sua repulsione per la società, e ciò gli preclude numerosi aspetti della bellezza. Infine il ragazzo, seppure con grave e fatale ritardo, comprenderà il suo errore, come si evince dall'incisione rinvenuta nel posto in cui venne ritrovato: poiché la bellezza dev'essere condivisa. La dimensione sociale e comunitaria della percezione della Bellezza richiama lo sfondo kantiano del trascendentalismo; ma, platonicamente, per i trascendentalisti la bellezza non è storicamente o culturalmente determinata. Si tratta di un richiamo all'umanità latente nella bellezza naturale: la natura è lo spirito dell'uomo sotto un'altra forma. La semplicità di Thoreau è ben diversa dalla rigidità cui sembrano pervenire molti dei suoi sedicenti seguaci: il filosofo ad esempio non respinse mai la compagnia umana, e fu sempre capace di apprezzare i vari aspetti della civiltà, come è evidente persino dall'opera teoricamente più "ecologista", *Walden*, in cui un capitolo fondamentale è dedicato ai "visitors", ovvero a tutti gli uomini che in vario modo contribuirono con la loro presenza all'esperienza della vita nei boschi. Esperienza che, occorre ribadire con Thoreau, è pur sempre un esperimento, ovvero un attimo, sia pure importante. Per raggiungere quello stato di grazia in cui ci riporta la natura non occorre dunque abbandonare i propri simili e con essi la propria umanità. Se Thoreau si ribella contro l'industria non lo fa in nome di un ritorno all'era agricola, ma per esortare a un'evoluzione ulteriore della coscienza umana.

La natura è così preziosa perché l'uomo è decaduto; ma egli potenzialmente supera la natura stessa, la corona. Thoreau non dimentica la lezione emersoniana, a differenza dell'opinione di Ianniciello e Meli.<sup>60</sup> La natura non viene idealizzata, è piuttosto vissuta nella sua concretezza. Thoreau non gode soltanto del fiorire della primavera, ma anche del gelo dell'inverno. Tutto ciò non significa dover soffrire stoicamente, rifiutando un riparo o una stufa. Ogni teoria di presunta ispirazione thoreuviana che non ne adotti l'essenziale semplicità del metodo più che dei contenuti manca dunque il punto essenziale della sua dottrina filosofica.<sup>61</sup> La semplicità è in realtà uno stato della mente, una disposizione dell'occhio: è la libertà dello sguardo più che una specifica forma di vita o di uomo, e come tale può esprimersi in vario modo.<sup>62</sup> Semplicità dello sguardo che, ancora

---

<sup>60</sup> Secondo l'interpretazione dei due studiosi occorre infatti divorziare dalla società, allontanarsi dagli uomini e dalla civiltà per ritrovarsi nella natura. Ma in Emerson e Thoreau tale distacco è momentaneo e costituisce il preludio di una futura integrazione tra i due poli. Cfr. R. Ianniciello, *H. D. Thoreau: la Natura come Musa ispiratrice*, cit., p. 78-79; F. Meli, *La letteratura del luogo*, Arcipelago Edizioni, Milano, 2007, p. 128.

<sup>61</sup> Numerosi studi hanno ricondotto l'idea della semplicità al contesto economico, soprattutto in riferimento allo scritto *Life without principle*. Il dibattito su tale aspetto è ricco e complesso: cfr. L. Stoller, *Thoreau's Doctrine of Simplicity*, in "New England Quarterly", n. 29, 1956, pp. 443-461; Leo Marx, *The Machine Into the Garden*, cit.; D. E. Shi, *Transcendental Simplicity*, in Id., *The Simple Life. Plain living and high thinking in American Culture*, University of Georgia Press, Athens, 1985, pp. 125-153. In tale frangente tuttavia l'aspetto economico del termine rappresenta soltanto un aspetto della semplicità thoreuviana.

<sup>62</sup> Tale semplicità è divenuta anche un tratto stilistico delle opere dell'autore: come ha scritto S. E. Hyman: "he rewrote endlessly, not only, like James, for greater precision, but unlike James, for greater simplicity. 'Simplify, Simplify, Simplify', he gave as the three cardinal principles of both life and art. Emerson had said of Montaigne: 'cut these words and they would bleed' and Thoreau's is perhaps the only American style in his century of which this is true. Criticizing De Quincey, he stated his own prose aesthetic, 'the art of writing,' demanding sentences that are concentrated and nutty, that suggest far more than they say, that are kinked and knotted into something hard and significant, to be swallowed like a diamond without digesting" ("egli riscriveva senza fine, non soltanto, come James, per ottenere una precisione maggiore, ma, diversamente da James, per una semplicità più grande. 'Semplificare,

una volta, è più estetica che mentale: semplicità dell'apprensione, del sentire, ma anche dell'intuizione sensibile e intellettuale. La semplicità non esclude la complessità: l'articolazione del pensiero trascendentalista su più livelli ne è la migliore dimostrazione. Semplicità è saper cogliere la variegata molteplicità di tali livelli in un colpo d'occhio, vedere il filo rosso che collega ogni cosa: emersonianamente significa divenire quell'occhio trasparente che vede tutto senza essere nulla. Thoreau, in parole povere, non è Diogene il cinico; non è edonista né meramente eudemonista, ma neppure sensista e immanentista, o libertario ed anarchico, come vorrebbe lasciar intendere Michel Onfray in uno dei poderosi volumi della sua *Controstoria della filosofia*.<sup>63</sup> Onfray incarna perfettamente gli stereotipi ideologici che hanno costretti il trascendentalismo in stantii schemi interpretativi. Thoreau non ricerca il piacere o la felicità fine a se stessa nella natura, né rinnega il valore delle esperienze negative: per i trascendentalisti il dolore, il fato e l'esperienza sono potenti "farmaci" in senso greco, come si è visto in Emerson. L'individualismo estremo che Onfray vorrebbe addebitare a Thoreau è in realtà la proiezione del suo pensiero, materialista ed epicureo, che tenta di manipolare un autore i cui agganci filosofici, dal platonismo all'induismo, impediscono la riconduzione al paradigma post-anarchico della *French Theory*. A differenza di Onfray, Thoreau non è un autore "contro", ma "per": definirsi in contrapposizione a qualcosa ha come inevitabile ricaduta il modellamento del proprio pensiero proprio su quanto si intende respingere. La libertà dalla critica ad ogni costo consente invece di divincolarsi da quei legacci aprioristici che forzano l'espressione in canali precostituiti, mostrando formule genuinamente originali, libere dalle pastoie dei "sepolcri dei padri". Thoreau non intende recriminare, o rattristare con le sue critiche, ma rallegrare: "do not propose to write an ode to dejection, but to brag as lustily as chanticleer in the morning, standing on his roost, if only to wake my neighbors up".<sup>64</sup> Il tema del mattino, del canto e del risvegliare i vicini in realtà preludono a una precisa dimensione simbolica che l'analisi del testo lascerà emergere nella sua ampiezza.

Un metodo e addirittura un'epistemologia materialista sono stati attribuiti a Thoreau durante una sessione del *Thoreau Annual Gathering 2014*, denominata *Thoreau Studies and the Material Turn*.<sup>65</sup> Cristin Ellis ha interpretato i dettagli poetici come espressione di uno spirito analitico, teorizzando che l'aspetto poetico sia in realtà poco più che un residuo romantico in Thoreau. Secondo tale lettura lo scrittore avrebbe sempre tentato, con le sue opere, di distaccarsi da ogni Romanticismo e di raggiungere un metodo assolutamente ligio al materialismo.<sup>66</sup> Simili interpretazioni discendono dall'enfasi posta sul momento pragmatico nel metodo di scrittura e di ricerca del filosofo di Walden. Sicuramente Thoreau fu un pensatore estremamente concreto, che basò la sua vita sulla messa in azione dei principi teorici. Ma tale lettura non tiene conto della cifra

---

Semplificare, Semplificare', egli diede questi come tre principi cardinali sia della vita che dell'arte. Emerson aveva detto di Montaigne: 'taglia quelle parole e sanguineranno' e quello di Thoreau forse è l'unico stile americano di questo secolo di cui ciò è vero. Criticando De Quincey, egli stabilì la sua stessa estetica prosastica, 'l'arte di scrivere', chiedendo frasi concentrate ed eccentriche, che suggeriscono più di quanto dicono, attorcigliate e aggrovigliate attorno a qualcosa di forte e significativo, per essere inghiottite come un diamante, senza digestione" trad. mia) in S. E. Hyman, *The Promised End*, The World Publishing Company, Cleveland and New York, 1963, p. 37.

<sup>63</sup> M. Onfray, *Schopenhauer, Thoreau, Stirner. Le radicalità esistenziali*, in Id., *Controstoria della filosofia*, vol. 6, Ponte alle Grazie, Milano, 2013.

<sup>64</sup> H. D. Thoreau, *Walden*, in Id., *Walden, The Maine Woods, And Collected Essays & Poems*, cit., p. 69.

<sup>65</sup> Non si tratta di una linea di lettura originale: cfr. L. Newman, *Thoreau's Materialism. From Walden to Wild Fruits*, in S. Harbert Petrulionis- L. Dassow Walls (eds), *More Day to Dawn: Thoreau's Walden for the Twenty-first Century*, University of Massachusetts Press, 2007, pp. 100-126.

<sup>66</sup> C. Ellis, *Feeling What You See: Objectivity and Reflexivity in Thoreau's Lively Science*, in <http://thoreaumatters.blogspot.it/2014/07/feeling-what-you-see-objectivity-and.html>, Il presunto materialismo di Thoreau è stato anche sfruttato per sottolineare la possibile radicalità del suo orientamento politico: cfr. L. Newman, *Nature, Politics and Thoreau's Materialism*, in Id., *Our Common Dwelling. Henry Thoreau, Transcendentalism, and the Class Politics of Nature*, Palgrave MacMillan, 2005, pp. 161-170.

dell'ironia: la contraddizione è sempre in agguato, come in Emerson. Non può essere negata l'importanza che il linguaggio scientifico riveste in Thoreau, ma tale linguaggio va sempre interpretato nella direzione della poetica spirituale che da Emerson giunse sino al nostro autore, e sulla quale egli impostò il proprio metodo osservativo dell'esperienza nella natura.

Uno dei fraintendimenti più clamorosi di *Walden* è quello dello psicologo B. F. Skinner, fautore del comportamentismo, noto per il suo esperimento sul condizionamento operante, o *Skinner Box*. Secondo Skinner la libertà è un'illusione, e le azioni umane non sono altro che il frutto di ripetuti condizionamenti. Con i suoi studi egli mostrò infatti che i comportamenti sono modellabili mediante il meccanismo del rinforzo e della punizione: a un determinato stimolo viene associata una risposta piacevole o positiva nel caso in cui si voglia imprimere nella mente del soggetto un determinato comportamento; la risposta è spiacevole o negativa nel caso in cui si punti all'estinzione del comportamento da parte del soggetto. L'uomo non sarebbe dunque che un manichino, un essere totalmente biologico che agisce in base al principio del piacere o del dolore. Il principio del condizionamento operante in realtà è ormai un caposaldo della psicologia, poiché è in grado di spiegare numerosi comportamenti umani. Sulla base di tali teorie, Skinner scrisse *Walden Two*, che venne pubblicato nel 1948, un secolo dopo l'esperienza thoreuviana.<sup>67</sup> Skinner redasse un romanzo utopico, basato sui principi teorici della propria psicologia, che escludono l'esistenza dell'anima e della libertà. Nel suo romanzo, lo psicologo descrive la fondazione di una comunità di persone denominata *Walden Two* e caratterizzata da peculiari strutture sociali, economiche e politiche, improntate a un regime di costante auto-perfezionamento sulla base del condizionamento skinneriano. *Walden Two* pare dunque un'oasi felice: il lavoro è limitato, ci si dedica alle arti e alla letteratura, ci si aiuta reciprocamente. Essa è una comunità funzionale, regolata scientificamente da leggi psicologiche che si attengono esclusivamente ai meccanismi umani di risposta agli stimoli esterni. Manovrando nel modo giusto tali reazioni agli stimoli, l'uomo può raggiungere l'equilibrio e la pace con i suoi simili. Si tratta in sostanza di un meccanismo di ingegneria sociale. Il nome della comunità deriva dal fatto che essa imita lo stile semplice e rurale della vita di Thoreau, ponendosi dunque in ideale collegamento con l'opera del filosofo trascendentalista. Tuttavia un vero e proprio baratro separa i due *Walden*. La validità del condizionamento operante per la psicologia umana è innegabile: eppure esso non rappresenta che la punta dell'iceberg. Essa difatti riguarda il livello condizionato, o animale, dell'uomo, la cui comprensione è fondamentale e imprescindibile per chi intenda conoscere se stesso: ma per Thoreau l'uomo è molto più delle sue reazioni fisiche, emotive e mentali al mondo esterno, come suppone Skinner. Il paradiso utopico dello psicologo è in realtà uno scenario distopico, poiché raffigura un mondo di marionette, di persone che agiscono meccanicamente, e non in virtù di una decisione volontaria, che promana dalla propria interiorità e dal proprio sentire. Thoreau non avrebbe mai avallato una simile società, né un simile esperimento, poiché la libertà è individuale e come tale va ricercata in un percorso personalissimo di auto-conoscenza.

---

<sup>67</sup> B. F. Skinner, *Walden Two*, Hackett Publishing, 2005.

## 4.2. *Walden*: l'esperienza della Bellezza

“O Luce!  
È il grido di tutti i personaggi che nel dramma antico  
vengono posti di fronte al proprio destino. [...]   
Imparavo finalmente, nel cuore dell'inverno,  
che c'era in me un'invincibile estate”.  
Albert Camus

### 4.2.1 Genesi e significato dell'opera

Il testo è suddiviso in 18 capitoli e appare abbastanza vario e corposo. Sono compresenti varie tipologie di scrittura, dal passo biografico a quello avventuroso, dalla descrizione saggistica alla riflessione intimistica. La sua eterogeneità non facilita la lettura. I numerosi passi descrittivi al lettore contemporaneo risultano forse troppo prolissi e dettagliati; ma sono proprio quei passi, i quali hanno notevolmente contribuito alla fama di naturalista e filosofo pragmatico, a fornire numerosi e originali spunti di riflessione: “in *Walden* ci sono i cataloghi naturali, le lunghe e straordinarie enumerazioni e descrizioni di piante, uccelli, pesci, animali di ogni sorta, laghi, boschi, colline, in una prosa volutamente sinuosa, complessa, che giunge talvolta al limite del discorso libero indiretto, e a cui sono indebitati molti prosatori modernisti e postmodernisti (da William Faulkner a Thomas Wolfe, fino a Joseph McElroy)”.<sup>1</sup>

Il titolo dell'opera deriva dalla zona prescelta per l'esperienza nel selvaggio. In particolare, *Walden* è il nome di un lago. Vicino a questo lago Thoreau costruì letteralmente la propria abitazione tra i boschi, su un terreno appartenente a Emerson. Ivi passò circa due anni della sua vita, dal 1845 al 1847, vivendo in modo semplice e rudimentale ma non primitivo e isolato. In questo periodo egli non trascurò affatto la lettura e la scrittura: difatti il libro nacque proprio dagli appunti stesi durante la permanenza nella natura selvaggia. La pubblicazione avrà luogo soltanto nel 1954, a seguito di numerose revisioni dell'opera. *Walden or Life in the Woods* conoscerà un grande successo: la tiratura iniziale di appena 2000 copie nel 1856 era già esaurita. Il primo libro di Thoreau non ebbe la medesima fortuna: *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, che raccontava dell'avventurosa escursione in barca col fratello John sui fiumi Concord e Merrimack, pubblicato nel 1849, aveva infatti venduto appena 200 delle 1000 copie della prima edizione. Nonostante alcune critiche negative, *Walden* fu invece ben accolto nel New England.<sup>2</sup>

La scelta di andare a vivere nei boschi, come molti altri gesti nella vita di Thoreau, in realtà non fu originale e difatti la sua importanza non consiste nell'atto in se stesso. Esiste un interessante precedente, poco approfondito dalla critica, ma presente nelle fonti, che spiega per contrasto le vere motivazioni del clamoroso gesto thoreuviano. Un compagno di Harvard, Charles Stearns Wheeler, aveva infatti compiuto una scelta analoga. Sebbene sia oggi quasi dimenticato, Wheeler fu un assiduo frequentatore del *Transcendental Club* ed ebbe un ruolo notevole per le carriere di Emerson, Thoreau, Carlyle, Tennyson e Lowell.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> S. Proietti, *Prefazione*, cit., p. XVI.

<sup>2</sup> Per le opinioni della critica cfr. W. Harding, *Thoreau: A Century of Criticism*, Dallas, 1954; Id. *The Days of Henry David Thoreau: A Biography*, Princeton, 1992.

<sup>3</sup> J. Myerson, *The Death of Charles Stearns Wheeler*, in “The Concord Saunterer”, vol. 7, 1972, pp. 8-9. Wheeler ebbe un ruolo fondamentale nella pubblicazione, curata assieme ad Emerson, degli scritti di Carlyle nel New England, e in seguito di quelli di Tennyson; la sua fama di *good greician* lo precedette persino in Europa, ove si recò per completare la propria formazione intellettuale, e ove infine morì per una febbre.

Allo scopo di fare economia e mettere da parte il denaro necessario allo studio approfondito del greco, Wheeler aveva edificato una casetta vicino al laghetto di Flint, che utilizzò saltuariamente dal 1836 al 1842, ritirandosi per svariati mesi dell'anno nella natura, e vivendo di caccia e raccolta. Thoreau rimase abbagliato da tale scelta, e non di rado si accompagnava all'amico.<sup>4</sup> Questo aneddoto è ancora più significativo se accostato al carattere schivo di Thoreau, che strinse ben poche amicizie durante gli studi accademici, evitando quasi totalmente i compagni.<sup>5</sup> Tale esperienza secondo Channing lo ispirò a tal punto da spingerlo a chiedere al proprietario della zona, Flint, di costruirvi la sua dimora, richiesta che ricevette un netto rifiuto.<sup>6</sup> Di tale rifiuto si sarebbe "vendicato" in seguito, con *Walden*, ove descrive il contadino come uno stupido attaccato al denaro. Walden, e il terreno di Emerson, furono così la seconda scelta di Thoreau. Se per Wheeler il ritiro nei boschi assecondava motivazioni di tipo economico, poiché l'interesse dello studioso era quello di utilizzare i risparmi ottenuti tramite una vita spartana per l'acquisto di libri e dei mezzi necessari alla ricerca accademica, per Thoreau vivere nei boschi costituì il fulcro di una precisa scelta esistenziale, che implica una precisa visione etica, estetica e politica. Secondo l'opinione di Piero Sanavio "penetrare nei boschi, oltre a rispondere a un'inclinazione personale, era anche un viaggio agli inferi, una discesa (ed è l'opera a testimoniare) nel territorio delle Madri per afferrare Euridice, trascinarla dall'eterno al presente".<sup>7</sup> La ricerca naturalistica in questa prospettiva è visione mitologica, viaggio sapienziale, conoscenza orfica, sulla falsariga di Emerson. Oltre alla dimensione naturalistica e storica, "la di là delle maschere del pesce, la marmotta, lo scoiattolo, l'albero, l'erba, aldilà delle 'personae' e testimonianze dei più antichi abitanti del New England, Thoreau cerca mitologie [...], i segni di un alfabeto perduto poiché per lui il significato della realtà era reperibile dentro le cose".<sup>8</sup> Se in Emerson la natura è il galileiano libro del Divino, in cui sono racchiusi gli enigmi cosmici, per Thoreau ogni essere è segno, semioticamente inteso, traccia di un percorso che riporta alla luce la pienezza del significato. Da qui anche per il ribelle Thoreau scaturisce il valore della vita quotidiana, sottolineato da Cavell. Tacciata di panteismo, in realtà l'attenzione naturalistica di Thoreau per le forme si rivela come via di una conoscenza metaforica e figurale, organizzata e non casuale, come soltanto la conoscenza può essere, ma allusiva, come la dimensione simbolica dell'immagine e del mito, e libera da costrizioni concettuali, al pari del kantiano giudizio estetico. Il carattere allusivo del simbolismo naturale si pone dunque sul crinale tra immanenza e trascendenza: le forme come tracce di un alfabeto misterioso trovano il loro posto in un cosmo equilibrato e al contempo sconosciuto, in cui può irrompere senza spiegazioni il mistero del selvaggio. S. Proietti coglie perfettamente il senso delle immagini naturali: "Thoreau non è un illuminista che vuole 'ridurre a un catalogo' (per usare le parole di Jefferson) le sue osservazioni, non vuole offrire una tassonomia del mondo. Lo scopo dell'indagine è il beneficio portato alla consapevolezza individuale. A questo scopo serve la concretezza, non l'astrazione. Nelle immagini naturali, i dettagli e la personificazione sono inscindibili".<sup>9</sup> La concretezza della natura è veicolo della consapevolezza; nell'esperienza estetica e nel suo carattere sensibile l'uomo conosce se stesso e il mondo più di quanto potrebbe nella sola teoria concettuale. Senso e ragione s'incontrano in una conoscenza che trascende entrambi: "l'illuminismo di Thoreau è quello della scuola scozzese di Reid, Ferguson e Adam Smith, mirato a far convivere la *simpathy* che coinvolge

<sup>4</sup> Nel 1837 Thoreau passò con l'amico ben sei settimane nel rifugio di Flint: cfr. W. Harding, *The Days of Henry David Thoreau*, cit., p. 49.

<sup>5</sup> Su tali dettagli cfr. W. Harding, *The Days of Henry David Thoreau*, cit., pp. 18-19; p. 30.

<sup>6</sup> W. Barksdale Maynard, *Walden Pond. A History*, Oxford University Press, 2004, p. 34.

<sup>7</sup> P. Sanavio, *Gli alfabeti di Henry D. Thoreau*, in H. D. Thoreau, *Walden ovvero vita nei boschi*, Bur, 2010, p. 30.

<sup>8</sup> Ivi, p. 31.

<sup>9</sup> S. Proietti. *Prefazione*, cit., p. XVII.

il sentimento e il *common sense* che coinvolge la ragione – e *Walden* fa appello a entrambi. Come nella tradizione migliore della prosa statunitense, per riprendere la classica formulazione di Agostino Lombardo, realismo e simbolismo sono ciascuno condizione dell'altro".<sup>10</sup> Realismo e simbolismo: il significato che tali termini traggono dalla ricerca thoreauviana è però ben distante da quello della scuola scozzese. La Realtà è per Thoreau quella che squarcia il velo dell'illusione, esperibile nell'esperienza comune, ma non con il comune stato di coscienza. Tuttavia è interessante notare che Reid e Thoreau condividono l'idea dell'uomo come animale "culturale", o natura che supera se stessa. Reid a tal proposito scrive: "of the various powers and faculties we possess, there are some that nature seems both to have planted and reared [...] the power which we in common with the brutes. [...] there are other powers, of which nature hath only planted the seeds in our minds, but hath let the rearing of them to the human culture".<sup>11</sup> Secondo Reid, soltanto grazie alla cultura appropriata, ovvero un'educazione virtuosa, l'uomo compie dei progressi nel gusto e nella morale, esaltando e magnificando la natura umana; viceversa la cultura errata può anche esser foriera di perversione, corruzione e degenerazione. L'uomo al suo nascere è come un albero nella foresta, che soddisfa i suoi bisogni elementari, animale a due gambe che vive secondo la logica del piacere e del dolore; tuttavia "this same savage hath within him the seeds of the logician, the man of taste and breeding, the orator, the statesman, the man of virtue and the saint".<sup>12</sup> L'idea dell'appropriata coltivazione dei semi che la natura ci ha offerto verrà delinata da Thoreau nell'immagine dell'agricoltura come *cura sui*.

Le motivazioni del ritiro a Walden sono un intreccio di istanze definite da una ricerca dell'essenziale, del significato più profondo e autentico della vita, come lo scrittore rivela nel secondo capitolo dell'opera, intitolato *Where I Lived, and What I Lived for*: "I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived".<sup>13</sup> Questa motivazione è già altamente esplicativa rispetto alle pretese ambientaliste: Thoreau non si reca nei boschi per proteggerli o salvarli, ma piuttosto per salvare se stesso. In seguito egli scriverà: "Man is all, Nature nothing, but she draws him out and reflects him".<sup>14</sup> Il rapporto tra Uomo e Natura è tutto qui: l'esperienza della natura è pienamente emersoniana. La Natura è uno specchio in cui l'uomo si ri-conosce: essa estrae l'uomo da se stesso, lo esprime chiaramente, secondo la duplice traduzione possibile del verbo "to draw-out", come ha sottolineato Sanavio. La Natura è nulla in un certo senso poiché essa è schellinghiana preistoria della coscienza: coscienza che si svela come tale soltanto nell'uomo capace di riflettersi in essa. Thoreau vuol dunque capire, nel confronto con la natura, se è desto o dormiente. Il tema della vera vita è strettamente collegato a quello della consapevolezza: soltanto chi è consapevole vive fino in fondo anziché sopravvivere come un sonnambulo, il quale giunge alla morte senza essersi mai svegliato. Il richiamo alla morte è emblematico: soltanto la morte è un giudice valido, come diranno in vario modo anche gli esistenzialisti. In fin dei conti, Thoreau non aggiunge nulla alla ricerca filosofica rispetto a quanto il

<sup>10</sup> Ivi, p. XVIII.

<sup>11</sup> "Tra i poteri e le facoltà che possediamo, ve ne sono alcune che la natura sembra aver piantato e allevato [...] il potere che abbiamo in comune con i bruti. [...] ci sono altri poteri, di cui la natura ha messo soltanto il seme nelle nostre menti, ma ha lasciato lo sviluppo di essi alla cultura umana" (trad. mia). T. Reid, *Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense*, Edinburgh, 1801<sup>5</sup>, p. 6.

<sup>12</sup> "Lo stesso selvaggio ha dentro di sé i semi del logico, dell'uomo di gusto ed educato, dell'oratore, l'uomo di stato, l'uomo virtuoso e il santo" (trad. mia). Ivi, p. 7.

<sup>13</sup> "Andai nei boschi perché desideravo vivere con saggezza per affrontare solo i fatti essenziali della vita, e per vedere se non fossi capace di imparare quanto essa aveva da insegnarmi, e per non scoprire, in punto di morte, che non ero vissuto". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 74 (trad. it.: p. 152).

<sup>14</sup> "L'Uomo è tutto, la Natura nulla, ma essa lo tira fuori e lo riflette" (trad. mia). Citazione dal *Journal*, 18 Ottobre 1960, in P. Sanavio, *Gli alfabeti di Henry D. Thoreau*, cit., p. 42.

motto delfico ingiunse a Socrate: conosci te stesso. Conoscersi significa, come scrive Thoreau, fronteggiare i fatti essenziali della vita, impararne le lezioni, e comprendere se si è davvero desti, presenti alla vita stessa. Thoreau vuole ritrovare se stesso e la propria essenza. Dunque la domanda principale che anima la sua ricerca è cosa significa vivere, esperire, conoscere. La dimensione esistenziale, etica ed estetica vengono a sovrapporsi sin dall'inizio della ricerca: i vari aspetti dell'umano paiono dunque inscindibili.

#### 4.2.2. Il Selvaggio come Risveglio alla Vita

L'esperienza di *Walden* nasce dalla Volontà di comprendere la Vita. Egli vuole scoprire in cosa consista la vera Vita, l'energia pulsante che Emerson definì *natura naturans*. Il dato della coscienza si profila anche in Thoreau come fondamentale per la definizione dell'umana esperienza. Una delle frasi centrali per la comprensione dell'opera è: "to be awake is to be alive".<sup>15</sup> I capitoli centrali del libro approfondiscono infatti l'idea dell'*awakening*, del risveglio come lotta contro la pigrizia intellettuale, o sonno della coscienza, sviluppando il motivo millenario, radicato al contempo nel platonismo e nell'induismo, della realtà come illusione. Della centralità del risveglio dall'illusione in Thoreau si è avveduto R. D. Richardson Jr., celebre biografo dello scrittore, secondo il quale il risveglio costituisce l'idea centrale del secondo capitolo di *Walden* in particolare e di tutta l'opera in generale: "the experience of awakening is crucial. Thoreau's language enphasize renewal, reinvigoration, purification [...] but it is an wakening to daily renewal, not to eternal redemption".<sup>16</sup> Invece di accenti puritani ed escatologici, l'attenzione di Thoreau è sempre concentrata sull'esperienza del momento presente, e si nutre piuttosto di risonanze antiche ed orientali. All'idea del risveglio si collega ad esempio il richiamo di Thoreau al mito greco dell'Aurora, che Richardson riprende dai diari cui Thoreau attinse per comporre *Walden*: "the morning must remind everyone of his ideal life. The if ever we can realize the life of the Greeks. We see Aurora. The morning brings back the heroic ages [...] All memorable events in my experience transpire in morning time".<sup>17</sup>

L'idea di Aurora, che cela numerosi afflitti sapienziali ed esoterici (basti pensare alla *Golden Dawn*, società segreta di tipo iniziatico nata a Londra alla fine dell'Ottocento, cui prese parte il premio Nobel W. B. Yeats), è fondamentale già in Platone e verrà ripresa anche da Nietzsche.<sup>18</sup> Pare interessante notare che Nietzsche, sulla falsariga delle osservazioni emersoniane, collega l'aurora, intesa come emergenza della coscienza, all'idea dello scavo, di un lavoro sotterraneo, enigmatico, profondo, quasi geologico, di preparazione al meriggio luminoso. Thoreau come Nietzsche segue Emerson nel collegare il risveglio al pesante lavoro di miniera inteso come scavo nella terra interiore: "I think that the richest vein is somewhere hereabouts; so by the divining-rod and thin rising vapors I judge; and here I will begin to mine".<sup>19</sup> Scavando in profondità, oltre la miseria e l'abiezione, il conformismo e la negligenza, analizzate dal profeta del sottosuolo per eccellenza, Fëdor Dostoevskij, è possibile giungere, mediante la purificazione dello scavo, a un tesoro prezioso, la miniera di rubini del sufismo, la pietra filosofale che gli alchimisti traevano dal

<sup>15</sup> "Essere svegli significa essere vivi". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 74 (trad. it.: p. 152).

<sup>16</sup> "L'esperienza del risveglio è cruciale. Il linguaggio di Thoreau enfatizza il rinnovo, il rinvigorismento, la purificazione [...] ma è un risveglio al rinnovo quotidiano, non alla redenzione eterna" (trad. mia). R. D. Richardson Jr., *Henry Thoreau: A Life of the Mind*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1986, p. 174

<sup>17</sup> "Il mattino deve ricordare a ciascuno la sua vita ideale. Allora forse potremo realizzare la vita dei Greci. Vediamo Aurora. Il mattino riporta indietro le età degli eroi. [...] Tutti gli eventi memorabili nella mia esperienza accadono al mattino" (trad. mia). Ivi, p. 173.

<sup>18</sup> F. Nietzsche, *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali*, Netwon Compton Editori, Roma, 2012.

<sup>19</sup> "Penso che la più ricca vena sia in qualche luogo qua attorno; così io giudico per mezzo della bacchetta fatata e dei leggeri vapori che sorgono; e comincerò a scavare proprio qui". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 81 (trad. it.: p. 161).

fango della materia nera: l'albeggiare della coscienza. Ma l'Aurora per Thoreau è soprattutto greca, come per Heidegger: "greco significa l'aurora, l'inizio del destino secondo cui l'essere stesso si illumina nell'ente e pretende un'essenza dell'uomo [...] Si tratta di cogliere ciò che porta l'aurora del pensiero nel destino della Terra della sera".<sup>20</sup>

Richardson commenta così l'interesse di Thoreau per l'aurora: "as the actual morning is the time of simple physical waking, so Thoreau makes the morning the general symbol for awakening"<sup>21</sup> e difatti il mito dell'Aurora diviene per Thoreau indipendente dall'orologio o dalle abitudini umane, poiché "morning is when I am awake and there is a Dawn in me".<sup>22</sup> L'alba esterna della natura è il simbolo di un'alba che all'interno della coscienza può aver luogo in qualunque momento. In tal senso i simboli possenti evocati da Thoreau si saldano all'attenzione per la quotidianità, per la vita nei suoi momenti più semplici ed umili. Simili tematiche si ritrovano significativamente in una grande opera del cinema italiano, *Il Sole anche di notte*, dei fratelli Taviani, ispirato ad un racconto lungo di Leo Tolstoj, *Padre Sergeij*. I due registi, come Tolstoj e Thoreau, pongono l'accento su un'alba che giunge nel momento in cui il protagonista meno se lo aspetta, lontano dai clamori umani ma soprattutto dalle proprie aspettative mentali: significativamente l'eremita del racconto di Tolstoj trova se stesso non nell'eremitaggio, ove si illudeva di essere illuminato, ma nella vita umile e semplice al servizio del prossimo. Il Sole anche di notte è la luce che si schiude in una dimensione interiore, di un'aurora che fuga la notte dell'anima, la cui descrizione più celebre resta senz'altro quella di San Giovanni della Croce.<sup>23</sup> All'alba dello spirito Thoreau aveva dedicato un'eloquente poesia, *The Inward Morning*, pubblicata su *The Dial* nel 1842. Tale poesia dissipa ogni dubbio sul carattere simbolico delle forme naturali:

Packed in my mind lie all the clothes  
Which outward nature wears,  
And in its fashion's hourly change  
It all things else repairs.  
In vain I look for change abroad,  
And can no difference find,  
Till some new ray of peace uncalled  
Illumes my inmost mind.

[...]

I've heard within my inmost soul  
Such cheerful morning news,  
In the horizon of my mind  
Have seen such orient hues,

As in the twilight of the dawn,  
When the first birds awake,  
Are heard within some silent wood,  
Where they the small twigs break,

Or in the eastern skies are seen,  
Before the sun appears,

---

<sup>20</sup> M. Heidegger, *Il detto di Anassimandro*, in Id., *Sentieri Interrotti*, la Nuova Italia, Firenze, 1968, p. 313.

<sup>21</sup> "Mentre il mattino reale è il tempo del semplice risveglio fisico, per Thoreau il mattino è un simbolo generico del risveglio" (trad. mia). R. D. Richardson Jr., *Henry Thoreau: A Life of the Mind*, cit., p. 73.

<sup>22</sup> "Mattina è quando sono sveglio, e c'è un'Alba dentro di me" (trad. mia). H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 74.

<sup>23</sup> San Giovanni della Croce, *Notte Oscura*, Città Nuova Editrice, Roma, 2009.



The harbingers of summer heats  
Which from afar he bears.<sup>24</sup>

In un'altra poesia, *May Morning*, lo scrittore accosta il mattino e il mese di maggio, periodo della fioritura primaverile per eccellenza: fatto altamente interessante poiché alla primavera Thoreau dedica il penultimo capitolo di *Walden*. In *May morning* egli si paragona a un ragazzino che marina la scuola e che assapora la libertà delle regole, del vento, del sole:

How long I slept I know not, but at last  
I felt my consciousness returning fast  
For Zephyr rustled past with leafy tread,  
and heedlessly with one heel grazed my head.

My eyelids opened on a field of blue,  
for close above a nodding violet grew  
a part of heaven it seemed, which one could scent,  
its blue commingling with the firmament.<sup>25</sup>

Lo Zefiro è il vento che spazza via dall'estatica esperienza della bellezza naturale gli incubi del passato: le palpebre che si aprono sul blu sono il simbolo di un risveglio sinestetico, che egli vede ma può anche odorare. L'afflato quasi mistico di tale descrizioni resta sempre radicato nelle percezioni delle forme naturali; forse la differenza tra Emerson e Thoreau può essere ravvisata in tale caratteristica. Se Emerson, a partire dalle medesime forme, è forse più propenso a voli pindarici verso l'infinito, Thoreau può essere considerato maggiormente pragmatico nella misura in cui le sue aperture verso la dimensione dell'interiorità restano agganciate naturalmente al momento percettivo.

Il tema del risveglio si intreccia a quello del sogno e della verità. L'uomo in realtà sogna, e non sa di sognare, mentre i sogni rappresentano un altro livello di coscienza. In *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* i sogni vengono così caratterizzati: "in dreams we never deceive ourselves, nor are deceived [...] some dreams are divine, as well as some waking thoughts [...] dreams are the touchstones of our characters. [...] Our truest life is when we are in dreams awake".<sup>26</sup> Il sogno è al contempo invocazione ed evocazione: sia movimento dal basso verso l'alto, o da fuori verso l'interno, che movimento dall'alto verso il basso, o da dentro verso l'esterno. Dentro di noi c'è una parte sempre sveglia, nel sogno e nella realtà, una "ever-wakeful authority", parte cui ogni aspetto della nostra psiche deve obbedire. Sul sogno in Thoreau si potrebbe parlare a lungo: anche in questo caso la sua fama di pragmatico ed empirico naturalista è temperata dall'aspetto mitico-simbolico della sua ricerca. L'amore per la natura va inserito in una cornice più

---

<sup>24</sup> "Impacchettate nella mia mente giacciono tutti i vestiti /che la natura esteriore indossa/ e nel cambio orario della sua moda/ essa ripara tutte le altre cose. /Invano cerco fuori il cambiamento/ e non trovo differenza/ finché un improvviso raggio di pace/ rischiara la mia mente più recondita./ [...] Ho udito con la mia anima interiore/liete notizie mattutine/ nell'orizzonte della mente/ ho visto impronte d'oriente/ come nella luce dell'alba/ quando i primi uccelli si risvegliano /si odono dentro il bosco silenzioso, dove essi rompono piccoli ramoscelli/ o si vedono nei cieli a oriente/ prima che il sole appaia/ araldi del calore estivo/ che da lontano trasporta" (trad. mia). H. D. Thoreau, *Poems*, in Id., *Walden, The Maine Woods, And Collected Essays & Poems*, cit., p. 1094.

<sup>25</sup> "Non so per quanto tempo io abbia dormito, ma alla fine/ho sentito la mia consapevolezza ritornare velocemente/ perché Zefiro produceva fruscio con un calpestio foglioso/ e il suo tallone noncurante ha accarezzato la mia testa./Le mie palpebre si aprirono su un campo blu/ poiché su vicino un tremulo violetto crebbe/ sembrava una parte di paradiso che si poteva odorare/il suo mescolamento blu con il firmamento" (trad. mia). Ivi, p. 1041.

<sup>26</sup> "Nei sogni non tradiamo mai noi stessi, né siamo traditi [...] alcuni sogni sono divini, e anche alcuni pensieri [...] i sogni sono le pietre di paragone dei nostri caratteri. [...] La nostra vita più vera è quando siamo svegli nei sogni" (trad. mia). H. D. Thoreau, *A Week on The Concord and Merrimack Rivers*, The Riverside Edition, Houghton, Mifflin and Company, Cambridge, 1896, p. 315.

ampia: gli interessi naturalistici sono sempre influenzati dall'occhio dell'uomo assetato di verità, intriso di filosofia indiana e greca. Thoreau ribadirà in più passi il suo amore per la scienza, il mito e per la gremità. Non è un caso che egli abbia tradotto il *Prometeo Incatenato* di Eschilo.<sup>27</sup> Nell'immagine di Prometeo, che sfida l'ordine precostituito di Zeus per apportare la luce e il calore agli uomini, egli dovette cogliere l'idea della scienza che utilizza il sapere per migliorare l'uomo. La scienza non è dunque in contrasto con la dimensione sapienziale: come in Francesco Bacone e nel maestro Emerson, il loro rapporto è simbiotico più che antitetico.

Thoreau vedeva nel mito uno strumento potente per la conoscenza di sé. In *A Week* afferma: "in the mythus a superhuman intelligence uses the unconscious thoughts and dreams of men as its hieroglyphics to address men unborn. In the history of the human mind, these glowing and ruddy fables precede the noon-day thoughts of men, as aurora the sun's rays. The matutine intellect of the poet, keeping in advance of the glare of philosophy, always dwells in this auroral atmosphere".<sup>28</sup> Un'intelligenza sovrumana plasma le forme archetipiche dell'incoscio collettivo dell'umanità: sono i simboli che si rivelano nell'esperienza estetica della natura. Tale esperienza, che richiama la dimensione sacrale dei geroglifici, è fondamentale nella storia della mente umana: l'uomo è all'alba di una nuova era, i cui raggi illuminano e annunciano l'uomo che sta per nascere alla piena luce del giorno. Il riferimento all'intelletto mattutino evidenzia lo sfondo teorico condiviso con Emerson, che alla conoscenza mattutina si era riferito alla fine di *Nature*, in *Prospects*. Il confronto con la natura rappresenta il tramite per il viaggio dentro il proprio spirito. La scoperta delle forme naturali è una riscoperta di se stesso: i segni e i simboli naturali sono lezioni esterne per vedere all'interno: "the world is but a canvas to our imagination".<sup>29</sup> Per tale ragione Sherman Paul ritiene che "Walden follows the cycle of developing consciousness, a cycle that parallels the change of the season. It is a recapitulation of Thoreau's development (and the artistic reason he put the experience of two years into one)- a development from the sensuous, active, external (unconscious and out-of-doors) summer of life, through the stages of autumnal consciousness and the withdrawal inward to the self- reflection of winter, to the promise of ecstatic rebirth in the spring".<sup>30</sup> La natura come specchio dello spirito: tale convinzione pervade la ricerca di Paul al punto che a tale idea egli ha dedicato uno dei suoi lavori più importanti, *The Shores of America*.<sup>31</sup>

In chiave propedeutica all'analisi di Walden occorre effettuare alcune precisazioni, decostruendo sistematicamente alcuni luoghi comuni su Thoreau. Bisogna innanzitutto sfatare definitivamente il primo preconconcetto su Walden: quello dell'eremitaggio. Come si è visto, Thoreau non intese rinnegare l'umanità e la società; egli non era un misantropo e non visse mai in condizioni di isolamento totale, e nel suo libro largo spazio è dedicato agli incontri che costellarono la sua esperienza. Quando egli si definisce eremita gli sono ben chiare le differenze

---

<sup>27</sup> R. D. Richardson, *Henry Thoreau: A Life of the Mind*, cit., p. 68.

<sup>28</sup> "Nel mito di un'intelligenza sovrumana utilizza i pensieri inconsci e i sogni degli uomini come suoi geroglifici per indirizzare gli uomini venturi. Nella storia della mente umana, queste favole brillanti e rigogliose precedono il pensiero meridiano degli uomini come l'aurora precede i raggi del sole. L'intelletto mattutino del poeta, che si tiene nel progresso del bagliore della filosofia, si stabilisce sempre in questa atmosfera aurorale" (trad. mia). H. D. Thoreau, *A Week on The Concord and Merrimack Rivers*, cit., p. 61.

<sup>29</sup> "Il mondo è una tela per la nostra immaginazione" (trad. mia). Ivi, p. 310.

<sup>30</sup> "Walden segue il ciclo della coscienza che si sviluppa, un ciclo che corrisponde al cambio delle stagioni. È la ricapitolazione dello sviluppo di Thoreau (e la ragione artistica per cui riassume l'esperienza di due anni in uno), uno sviluppo dalla sensuale, attiva, esteriore (inconscia e fuori porta) estate della vita, attraverso le fasi della consapevolezza autunnale, e il ritiro verso l'interno dell'auto-riflessione dell'inverno, fino alla promessa della rinascita estatica in primavera" (trad. mia). S. Paul, *Resolution at Walden*, in "Accent, A Quarterly of New Literature", vol. 13, 1953, p. 106.

<sup>31</sup> Id., *The Shores of America. Thoreau's Inward Exploration*, University of Illinois Press, Urbana, 1972.

tra solitudine e isolamento. *Society and Solitude* di Emerson insegna molto a tal proposito. Thoreau scrive: "I have never found a companion that was so companionable as solitude"<sup>32</sup>. Egli ricercò sempre la solitudine, cui dedicherà il quinto capitolo di *Walden*, ma anche il silenzio, in senso profondo, quasi metafisico, ritenendo tuttavia di poter trovare la calma insita nel silenzio persino nei rumori quotidiani. Joseph J. Moldenhauer ha rimarcato il ruolo centrale del paradosso e dell'enigma per la scrittura emersoniana, e in particolare per *Walden*.<sup>33</sup> Se l'infinito silenzio è rinvenibile nel suono limitato, il paradosso diviene la forma stilistica più adeguata.<sup>34</sup>

Il secondo mito sull'esperienza di Walden è quello sulla pigrizia o inattività che Walden comportò. In molti pensavano e pensano a Thoreau come a un perdigiorno, uno scansafatiche rispetto agli impegnati uomini d'affari. In realtà furono forse due anni tra i più impegnativi della vita di Thoreau. Egli, dopo aver costruito quasi completamente da solo la casetta in cui sarebbe andato a vivere, si diede da fare per mantenersi grazie ai frutti della natura e del proprio lavoro, lavorando alacremente come agricoltore, pescando e cacciando; dovette inoltre procurarsi il legname per il riscaldamento. Anche letterariamente fu un periodo molto prolifico per lo scrittore, che oltre a Walden ebbe modo di scrivere parecchi discorsi e altri saggi, e di approfondire gli studi. Oltre a ciò, egli compiva numerose passeggiate nei dintorni, esplorando i boschi, i campi, conversando con le persone che incontrava, osservando gli animali. Venne incarcerato per non avere pagato le tasse e fece anche un'escursione nel Maine. Egli era dunque più attivo che mai, ma tale attività ebbe un carattere completamente diverso da quello delle occupazioni dei suoi simili: poiché non erano mosse dall'imperativo mentale del lavoro in quanto tale, ma erano vissute con spirito contemplativo. Difatti la ricerca interiore non consisteva nel fissare vagamente la natura, ma nel vivere in essa compiutamente, con presenza di spirito. Il quotidiano e suoi gesti erano il punto di partenza per la riscoperta di sé, cui l'autore pervenne grazie alla felice conciliazione tra *otium* e *negotium*.

#### 4.2.3. Un'economia semplice: preludio alla Libertà dello Spirito

La descrizione della vita nei boschi comincia col capitolo *Economy*, ricco di osservazioni tanto semplici e chiare quanto ignorate. Il commento di Gertrude Bing, secondo il quale certi autori vengono esaltati più di quanto non siano letti, sembra corrispondere perfettamente a Thoreau. L'incipit del testo difatti dovrebbe spazzare via ogni dubbio sulla presunta asocialità dell'esperienza di Walden: "when I wrote the following pages [...] I lived alone in the woods, a mile from any neighbor [...] At present I am a sojourner in civilized life again".<sup>35</sup> Lo scrittore viveva da solo, ma non come un eremita, considerato che poteva trovare un vicino a circa un miglio di distanza. Forse all'uomo di oggi, abituato alla frenesia metropolitana, un chilometro o due sembreranno uno spazio notevole, ma in effetti non lo sono. L'autore precisa che dopo due anni e due mesi egli era ritornato alla "civilized life". Inoltre, il momento in cui assembla e revisiona i materiali della sua opera corrisponde al reintegro nella società. La ricerca della solitudine non corrisponde al ripudio della compagnia umana, ma a un profondo bisogno interiore, e come tale questo non si connotò nella forma di una reazione a un contesto esterno, ma come libero impeto dello spirito. Si tratta di un punto fondamentale per comprendere Thoreau, che vale la pena di

---

<sup>32</sup> H. D. Thoreau, *Walden; or Life in The Woods*, in H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 110 (trad. it.: p. 201).

<sup>33</sup> J. J. Moldenhauer, *Walden: The Strategy of Paradox*, in W. Harding (ed.), *The Thoreau Centennial*, New York, 1964. pp. 16-30.

<sup>34</sup> D'altra parte il paradosso evoca la contraddizione, che già secondo Platone stimola la mente umana, inducendola a superare il livello doxastico della conoscenza superficiale e a indagare in profondità.

<sup>35</sup> "Quando scrissi le pagine che seguono [...] vivevo da solo, nei boschi, a un miglio di distanza dal più prossimo vicino [...] Attualmente sono ritornato nel consorzio civile". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 5 (trad. it.: p. 59).

sottolineare: il suo non è un mero gesto di ribellione, come parve a molti, e in tal senso si differenzia da autori come Jünger ed Evola, la cui critica verso la modernità è un movente centrale.<sup>36</sup> Non che Thoreau fosse particolarmente tenero con la società e le sue storture, tutt'altro: i suoi strali e la sua tempra gli meritano infatti l'epiteto di stoico e di scorbutico, oltre che di militare e cinico. Ma la critica sociale non costituisce la miccia dell'esplosiva scelta selvaggia di Thoreau, radicata viceversa su livelli più profondi. La libertà che egli ricerca non è quella materialista, che può esplicarsi soltanto a livello socio-politico, ma quella interiore, etico-estetica. I due piani chiaramente non si escludono, ma non va mai perso di vista il fatto che l'interesse per la politica è il frutto e non la causa di un certo atteggiamento etico ed estetico. D'altra parte nelle prime pagine di *Walden* ciò è abbastanza evidente: egli decide di organizzare e pubblicare i suoi appunti sull'esperienza boschiva non per mostrare i lati positivi di un allontanamento della società, ma per soddisfare le curiosità di molti uomini, suoi concittadini, rispetto ad essa: "I should not obtrude my affairs so much on the notice of my readers if very particular inquiries had not been made by my townsmen concerning my mode of life".<sup>37</sup>

La ricerca della semplicità, come già in Emerson, non è primitivismo perché non esclude il pieno sviluppo dell'uomo. Il primitivismo antropologico che reputa naturale quanto non è presente nei bambini o nelle odierne tribù allo stato selvaggio incorre in un errore grossolano, non tenendo conto del meccanismo aristotelico secondo cui una facoltà è suscettibile del passaggio dalla potenza all'atto. La virtù non è altro che il compimento di una facoltà, fuori da ogni moralistica definizione. L'umanità in atto non può dunque essere paragonata alla fase pre-personale dell'infanzia o della fase primitiva della tribù, in cui lo sviluppo delle facoltà umane è latente e potenziale. Ecco perché la solitudine non esclude la società. Si tratta dello stesso meccanismo descritto da Emerson in *Nature*: l'uomo con l'idealismo si separa dalla natura, dall'animalità che è in lui, per riconoscere che lo spirito ha assunto una differente conformazione in esso, quello della coscienza. Per giungere all'unità l'uomo riconosce prima la differenza tra sé e la natura, negandola. La civiltà come negazione della natura è dunque funzionale a tale riconoscimento, ma prelude a una unità superiore; uomini come Emerson e Thoreau non rinnegano la civiltà, poiché sono consapevoli che tale passaggio è essenziale per lo sviluppo della coscienza e per il suo risveglio.

La scelta di Thoreau è dunque una scelta personale e complessa, che predilige l'esperienza, critica e lucida, mai gratuitamente polemica. Il socratismo thoreauviano è presente persino nella forma dell'opera che infatti si configura come un racconto personale: "in most books, the I, or first person, is omitted; in this it will be retained; that, in respect to egotism, is the main difference".<sup>38</sup> Bisogna indagare se stessi, come diceva Socrate nel *Fedro*, prima che su ogni altro soggetto. D'altra parte la maggior parte degli scrittori omette il dato fondamentale quando racconta in maniera impersonale, poiché "it is, after all, always the first person that is speaking".<sup>39</sup> La cifra dell'ironia s'insinua in tale presentazione: "unfortunately, I am confined to this theme by the narrowness of my experience".<sup>40</sup> Il colto e navigato Thoreau avrebbe senz'altro avuto molto di cui

---

<sup>36</sup> J. Evola fu uno scrittore italiano influenzato dal pensiero di autori come Oswald Spengler e Otto Weininger: tra le sue opere spicca *Rivolta contro il mondo moderno*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1970.

<sup>37</sup> "Non annoierei tanto il lettore con quanto riguarda i miei affari privati, se il mio modo di vita non fosse stato oggetto di particolareggiate domande da parte dei miei concittadini". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 5 (trad. it.: p. 59).

<sup>38</sup> "In molti libri, l'io o prima persona viene omissa; in questo sarà conservata; il che, per quanto riguarda la nota personale, costituirà la principale differenza". Ibidem.

<sup>39</sup> "Dopotutto è sempre la prima persona che parla". Ibidem.

<sup>40</sup> "Sfortunatamente, sono costretto a limitarmi a questo argomento dal campo ristretto della mia esperienza". Ibidem. (trad. it.: p. 60).

scrivere: prevale dunque l'ironia socratica, metodo filosofico che pervade l'opera sin dall'inizio.<sup>41</sup> Esso mira a risvegliare il lettore, a fargli rivolgere lo sguardo su stesso, interrogandosi sulla propria condizione. Proprio per tali caratteristiche *Walden* non è un libro per tutti, ma per coloro che lo comprendono: "I trust that none will stretch the seams in putting on the coat [...], for it may do good service to him whom it fits".<sup>42</sup> Il libro, come la natura di Goethe, è un abito: viene infatti definito "coat".

Ogni scrittore, asserisce Thoreau, a un certo punto della propria vita dovrebbe effettuare un simile resoconto, scrivendo di sé al di fuori di ogni convenzione accademica o mondana: e dovrebbe farlo come se scrivesse a dei parenti lontani, talmente lontani che bisognerebbe spiegargli anche le cose più semplici. Se uno scrittore è sincero, egli deve aver vissuto in una terra molto distante da quella del suo lettore. Per questo, prosegue, la sua opera probabilmente è destinata più che altro agli studenti poveri. Lungi dal riferire la povertà dello studente soltanto alla condizione economica, Thoreau sembra rievocare il discorso della Montagna di Gesù, in cui viene detto: "Beati i poveri in spirito", e la povertà eckhartiana, intesa come distacco. Ma tale riferimento verrà chiarito più avanti. Il monito allo scrittore da terre lontane evoca invece lo stile delle *Lettere persiane* di Montesquieu, ma anche dei *Viaggi di Gulliver* di Swift, e di tutti quegli scritti che ribaltano l'abitudine delle convenzioni sociali.<sup>43</sup> Ogni cosa viene infatti esaminata quasi cartesianamente, con un dubbio metodico che revoca la legittimità della loro esistenza. Uno scrittore sincero mira a destabilizzare, a far riflettere il suo lettore, e in tal senso non può che scrivere da metaforiche terre lontane. Soltanto se destabilizzato, l'uomo può ritrovare se stesso. Così scriveva Emerson in *Circles*: "do not set the least value on what I do, or the least discredit on what I do not, as if I pretended to settle any thing as true or false. I unsettle all things. [...] People wish to be settled; only as far as they are unsettled is there any hope for them".<sup>44</sup> Thoreau rincara la dose affermando: "Not till we are completely lost or turned around [...] do we appreciate the vastness and strangeness of nature. Every man has to learn the points of compass again as often as he awakes, whether from sleep or any abstraction. Not till we are lost, in other words not till we have lost the world, do we begin to find ourselves, and realize where we are and the infinite extent of our relations".<sup>45</sup>

Dunque uno scrittore "esotico" o "selvaggio" non si occupa della critica socio-politica, ma compie un lavoro di destabilizzazione esistenziale su di sé e sugli altri. Gli studenti poveri, che non dispongono di numerosi altri mezzi per destabilizzare il proprio sé, trarranno particolare vantaggio da tale lettura, mentre gli altri lettori "will accept such portions as apply to them".<sup>46</sup> Emerson

---

<sup>41</sup> Cfr. J. Ellsworth, *How Walden works: Thoreau and the Socratic Art of Provocation*, in R. A. Furtak, J. Ellsworth, J. Reid (eds.), *Thoreau's Importance for Philosophy*, Fordham University Press, New York, 2012, pp. 143-158. Anche Hannah Arendt ha individuato un forte parallelismo, di tipo etico-politico, tra Socrate e Thoreau: H. Arendt, *La disobbedienza civile e altri saggi*, Giuffrè, 1985.

<sup>42</sup> "Confido che nessuno vorrà forzare l'interpretazione di questo libro [...], ché esso può fare un buon servizio solo a colui cui si adatta". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 5 (trad. it.: p. 60).

<sup>43</sup> Sull'affinità tra l'ironia thoreuviana e l'umorismo swiftiano concorda Wu Ming 2: cfr. Wu Ming 2, *"Il metodo Walden". Introduzione*, in H. D. Thoreau, *Walden. Vita nel bosco*, Donzelli Editore, Roma, p. IX.

<sup>44</sup> "Non dare il minimo valore a ciò che faccio, o il minimo discredito a ciò che non faccio, come se pretendessi di stabilire la verità o la falsità di ogni cosa. Io destabilizzo tutte le cose. [...] Le persone desiderano la stabilità; ma soltanto se vengono destabilizzate c'è qualche speranza per loro" (trad. mia). R. W. Emerson, *Circles*, cit., p. 412.

<sup>45</sup> "Solo quando ci siamo completamente perduti [...] apprezziamo la vastità e la singolarità della natura. Ogni uomo deve imparare da capo le direzioni della bussola, ogni volta che si risveglia sia dal sonno che da qualsiasi astrazione. Solo quando ci siamo perduti, in altre parole, solo quando abbiamo perduto il mondo, cominciamo a trovare noi stessi, e a capire dove siamo, e l'infinita ampiezza delle nostre relazioni". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 139 (trad. it.: pp. 240-241).

<sup>46</sup> "Accetteranno ciò che più corrisponde alle loro indoli". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 5 (trad. it.: p. 60).

aveva scritto: “as I am, so I see”;<sup>47</sup> similmente Thoreau, a proposito di certe sterili descrizioni scientifiche, annota: “the question it's not what you look at that matters, it's what you see”.<sup>48</sup> Non ogni lettore può cogliere appieno il succo del discorso, ma solo quanto riesce a percepire di esso. Soltanto alcuni potranno seguire fino in fondo il discorso thoreuviano, ma ciascuno potrà trarne una lezione per quanto lo riguarda, in ogni caso. Ciò varrà a maggior ragione per l'esperienza estetica della natura. In una osservazione tratta dal *Journal* leggiamo: “è necessaria una diversa intenzione dell'occhio nello stesso luogo per vedere piante diverse, come per esempio le Juncaceae e perfino le Graminaceae, per esempio trovo che quando cerco le prime, non vedo le seconde in mezzo a loro. Quanto maggiore, dunque, è la necessità di diverse intenzioni dell'occhio e della mente per occuparsi di diversi settori della conoscenza! Con quanta differenza guardano gli oggetti il poeta e il naturalista! Un uomo vede soltanto ciò che lo interessa”.<sup>49</sup> La differenza dello sguardo tra un poeta e un naturalista non si discosta dalle analoghe riflessioni emersoniane in *Nature* del 1836, tranne che per una maggiore attenzione empirica e lo sfoggio della conoscenza botanica nella distinzione tra i due generi di piante. Thoreau non è un naturalista, ma un poeta-naturalista, come lo definì Channing.<sup>50</sup> Chiaramente il poeta-naturalista Thoreau è differente dal poeta-naturalista Emerson: in Thoreau la fonte naturalistica è più marcata e ciò ha portato a numerosi fraintendimenti. La conoscenza scientifica non allontana dalla poesia, ma avvicina ad essa. Il desiderio che si pone alla base della conoscenza scientifica emerge come conseguenza del fascino esercitato dalla natura: “è sufficiente una storia naturale molto misera a farmi tornare bambino – bastano i nomi e la genealogia a farmi amare i pesci. Vorrei perfino conoscere il numero dei raggi delle loro pinne”.<sup>51</sup> La scienza non è ostacolo ma trampolino per la poesia dell'anima, che consente di conoscere e assaporare in profondità l'esperienza della natura, ma nonostante ciò non è imprescindibile: “oggi ho imparato che le mie conoscenze ornitologiche non mi hanno reso alcun servizio. Gli uccelli che ho udito, che fortunatamente non sono entrati nell'ambito della mia scienza, cantavano con la stessa freschezza del primo mattino della creazione, e come sottofondo per la loro canzone avevano una terra selvaggia mai calpestata, che si stendeva attraverso molte Carolina e Messico dell'Anima.”<sup>52</sup> Thoreau riassume così la sua idea del rapporto tra botanica e poesia: “i sistemi botanici, invece di esserne la poesia, sono la prosa dei fiori. Non intendo sottovalutare l'ammirevole nomenclatura di Linneo, molto della quale è poesia”.<sup>53</sup> Egli ammira la scienza, ma non la sovrastima: “se vuoi essere saggio, impara la scienza e poi dimenticala”.<sup>54</sup> In fondo, al pari dello scrittore, del poeta e del filosofo, lo scienziato è un uomo che esperisce: “the sum of what the writer of what ever class has to report is simply some human experience, whether he be poet or philosopher or man of science. The man of most science is the man most alive, whose life is the greatest event”.<sup>55</sup> In questa prospettiva va dunque inteso

<sup>47</sup> “Come sono, così vedo” (trad. mia). R. W. Emerson, *Experience*, cit., p. 489.

<sup>48</sup> “Ciò che conta non è cosa guardi, ma cosa vedi” (trad. mia). H. D. Thoreau, *Journals*, vol. II, Houghton Mifflin and Company, Boston and New York, 1906, p. 373.

<sup>49</sup> H. D. Thoreau, L. Dassow Walls (a cura di), *L'agire del mondo. Ragionando di scienza, natura, esperienza umana*, Donzelli Editore, Roma, 2008, p. 102.

<sup>50</sup> Cfr. W. E. Channing, *Thoreau, the Poet-Naturalist. Whit Memorial Verses*, Charles E. Goodspeed, Boston, 1902.

<sup>51</sup> H. D. Thoreau, L. Dassow Walls (a cura di), *L'agire del mondo. Ragionando di scienza, natura, esperienza umana*, cit., p. 4.

<sup>52</sup> Ivi, p. 5.

<sup>53</sup> Ivi, . 41.

<sup>54</sup> Ivi, p. 51.

<sup>55</sup> “La sintesi di ciò che uno scrittore o qualunque altra categoria deve riportare è semplicemente un po' di esperienza umana, non importa se sia poeta, filosofo o uomo di scienza. L'uomo di maggior scienza è l'uomo che è maggiormente vivo, la cui vita è il più grande evento” (trad. mia). H. D. Thoreau, *Journals*, vol. 6, cit., p. 237.

l'interesse naturalistico di *Walden*, come prologo per un'esperienza più intensa e profonda, soggettiva ma universale al tempo stesso: l'esperienza estetica.

Nel primo capitolo, *Economy*, Thoreau stabilisce che l'oggetto del libro è dunque se stesso, e la propria esperienza nei boschi, in accordo col principio socratico del "conosci te stesso". Nel mostrare se stesso, egli compie un'operazione utile anche ai suoi lettori, poiché il libro è un altro specchio, al pari della natura, in cui l'uomo può rimirarsi. L'autore si rivolge ai suoi concittadini del New England: è per loro che egli scrive, non per i cinesi o gli indigeni delle isole Sandwich; poiché le loro fatiche e il loro stile di vita, se paragonati alle mortificazioni dei fachiri indiani o alle fatiche di Ercole, son di gran lunga maggiori, sebbene essi non ne siano consapevoli. Alla comunità della Nuova Inghilterra manca uno Iolao che bruci le teste dell'idra. Il riferimento al mito greco o alla saggezza indiana è costante nel testo sin dall'inizio. Thoreau si propone come un pungolatore, un novello Socrate, tafano ai fianchi della sua città, non più Atene ma Concord, il New England e infine l'intera America.<sup>56</sup> Ma qual è l'idra dei giovani americani? Il possesso. Secondo Thoreau i beni materiali ricevuti in eredità per molti si tramutano in rovina, poiché essi vengono sopraffatti dalle ansie legate alla gestione di tali fortune: invece di dominarle e utilizzarle con fare distaccato, ne sono succubi e trascorrono la loro vita impensieriti da tale peso. L'uomo non è nato per amministrare poderi, ricchezze o cose simili: "man labor under a mistake".<sup>57</sup> Citando tra le righe il Vangelo, che chiama ironicamente "old book", afferma che gli uomini preferiscono lavorare per accumulare tesori che la tignola e la ruggine corrompono e che i ladri possono rubare. Essi sono vittima di "a seeming fate, commonly called necessity", e vivono "a fool's life".<sup>58</sup> Thoreau come Emerson rigetta l'idea del fato, della necessità, tipica di chi "dorme", e riafferma il primato della Volontà. Lo scrittore richiama il mito di Deucalione e Pirra, che diedero origine alla genia umana lanciando dietro di sé dei sassi: da tale origine gli uomini avrebbero ottenuto un cuore duro. E in effetti, afferma Thoreau, il loro cuore è indurito dalle fatiche eccessive, dalle false preoccupazioni, dai lavori superflui. Un uomo che lavora duramente per manenersi in questa società non ha tempo per coltivare ciò che veramente conta nella vita: l'integrità. Per vivere, o sarebbe meglio dire per sopravvivere, egli perde la propria umanità, poiché non può curare ciò che la contraddistingue, e si riduce a essere una macchina. Il carattere meccanico della vita umana si evince, secondo Thoreau, dal numero di debiti, crediti e affari in cui un uomo è coinvolto. La critica non è rivolta soltanto a chi inganna, ruba o specula, come ladri, furfanti e persino politici, ma a un atteggiamento mentale, quello di blandire, mentire, elemosinare, fingere, atteggiamenti diffusi presso i commercianti che tentano di convincere i clienti all'acquisto per il bene dell'economia, o presente persino in chi risparmia e mette da parte per tempi meno buoni. Simili atteggiamenti indicano una distorsione dell'anima, svilita per fini incommensurabili con i suoi orizzonti. Le vite sono divenute piccole e meschine, prive di spazio per far sbocciare i migliori semi che giacciono sepolti dentro l'uomo: "the finest qualities of our nature, like the bloom on fruits, can be preserved only by the most delicate handling. Yet we do not treat ourselves nor one another thus tenderly".<sup>59</sup> L'invito alla tenerezza

---

<sup>56</sup> Su Thoreau come novello Socrate, a causa del suo stile di vita, e come novello Diogene in antitesi al platonico Emerson cfr. D. R. Anderson, *An Emerson gone mad. Thoreau's American Cynicism*, in R. A. Furtak J. Ellsworth, J. Reid (eds.), *Thoreau's Importance for Philosophy*, cit., pp. 185-200. Il titolo del saggio è un gioco di parole sulla definizione platonica del cinico Diogene, riportata da Diogene Laerzio: secondo Platone il cinico era infatti un Socrate impazzito. Parallelamente Thoreau sarebbe un Emerson impazzito. L'autore insiste inoltre sul parallelo Thoreau-Socrate e i Socratici, in contrapposizione al nesso Emerson-Platone. L'interessante tesi dello studioso, che rimarca la profondità filosofica di Thoreau, è la seguente: lo scrittore di Walden si colloca sulla falsariga dei socratici greci e degli Stoici romani, candidandosi dunque come padre del Cinismo Americano, inteso in senso filosofico.

<sup>57</sup> "Gli uomini s'affaticano perché partono da principi sbagliati". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 7 (trad. it.: p. 62).

<sup>58</sup> "Un fato simile, comunemente chiamato necessità"; "la vita di un folle" (trad. mia). Ibidem.

<sup>59</sup> "Le qualità migliori della natura umana, come i fiori in boccio, si possono conservare solo avendone la massima cura. Eppure noi non trattiamo né noi stessi né gli altri con tanta tenerezza". Ibidem (trad. it.: p. 63).

rievoca l'Eros platonico del *Simposio*, che secondo le affermazioni del poeta Agatone stabilisce la propria dimora soltanto nei cuori soffici. I veri poveri sono dunque coloro che dedicano la propria vita esclusivamente all'aspetto meccanico di essa. Può così essere formulata un'ipotesi sull'identità dei poveri cui alludeva all'inizio: essi sono coloro che credono di essere ricchi ma che in realtà hanno tutto da imparare e non hanno ancora gustato il meglio della vita. L'uomo è povero perché è schiavo, asserisce Thoreau: il bianco impiegato del Nord non è meno schiavo del nero che si spacca la schiena nelle piantagioni. Non si tratta di una schiavitù materiale, o di diritti civili e politici, come vorrebbero molti interpreti contemporanei di Thoreau. Persino giochi e divertimenti, che la società odierna chiama svaghi del tempo libero, sono espressione di tale schiavitù. Ma le varie piccole schiavitù germinano da una radice principale, dalla schiavitù più grande: l'ignoranza di noi stessi. L'uomo vive in una quieta disperazione, è alieno a se stesso, poiché non riesce a immaginare niente di meglio di questa schiavitù: "what a man thinks of himself, that it is which determines, or rather indicates, his fate".<sup>60</sup> Schiavitù e fato sono strettamente correlati: se il fato esiste è perché viviamo come schiavi. In confronto alla muta disperazione degli uomini, martore e topi muschiati paiono estremamente coraggiosi. Per l'uomo smarrito e ignaro la Natura diventa la via verso la libertà e la conoscenza di sé. Perché l'uomo agisce da ignorante? Perché appunto crede che non ci sia altra scelta, crede nel fato: "they honestly think there is no choice left".<sup>61</sup> Ma chi è desto conosce un'altra verità: "alert ad healthy natures remember that the sun rose clear".<sup>62</sup> Il riferimento al risveglio e alla conseguente illuminazione solare non è declinato al presente ma al passato; ciò perché l'alba non appartiene soltanto al futuro, ma a ogni momento storico. La visione di Thoreau somiglia da questo punto di vista più alla teoria dei corsi e ricorsi vichiani che al paradigma dell'evoluzione lineare della storia: la luce del Sole, nel senso di visione piena della Realtà, può comparire in ogni momento della storia, e difatti ha già avuto luogo. Il Sole è già sorto, è l'uomo che ha le palpebre chiuse, e brancola assonnato. Tuttavia non è mai tardi per redimersi, per abbattere i pregiudizi verso la libertà. Ispirandosi tacitamente a dei principi di origine buddistica, Thoreau scrive: "no way of thinking or doing, however ancient, can be trusted without proof".<sup>63</sup> Con questa breve frase, esplicita con numerosi esempi che mettono a confronto antiche credenze e nuove verità, Thoreau si smarca definitivamente dagli emersoniani sepolcri dei padri. Bisogna liberarsi dalla zavorra del passato: molte cose che gli antichi temevano o non conoscevano sono oggi abituali consuetudini, e ciò si verifica in continuazione: le antiche paure vengono superate, lasciando spazio a nuove abitudini. Per tale ragione l'età anagrafica non è garanzia di saggezza, e un vecchio non è più sapiente di un giovane. Prima di accettare qualcosa, prima di credere, bisogna sperimentare, conoscere. In questo richiamo quasi gnostico alla conoscenza vissuta in prima persona è ravvisabile una lode dell'esperienza: nessuno può esaltare la propria esperienza a discapito di quella altrui, poiché ciò che conta veramente, scrive Thoreau, è l'esperienza diretta, più importante di ogni idea o pregiudizio che si vogliano ascrivere all'esperienza stessa. Lo scrittore reca l'esempio di coloro che avversano la dieta vegetariana, ritenuta insufficiente per la formazione di un corpo robusto; eppure tale idea contraddice la loro esperienza, in cui si servono

<sup>60</sup> "Ciò che determina o piuttosto indica il fato di un uomo è l'opinione che egli ha di se stesso". Ivi, p. 9 (trad. it.: p. 64).

<sup>61</sup> "In tutta onestà, essi pensano di non avere altra scelta". Ibidem (trad. it.: p. 65).

<sup>62</sup> "Ma le nature vigili e sane ricordano che il sole si alzò limpido". Ibidem.

<sup>63</sup> "Non possiamo accettare nessuna maniera di pensare o di agire, per quanto antica essa sia, senza averla precedentemente sperimentata". Ibidem. Nella tradizione buddista si narra il seguente racconto: "Il maestro zen avverte: 'Se incontri il Buddha per la strada, uccidilo!' Questo monito rivela che nessun significato proveniente dall'esterno di noi stessi è reale", in S. B. Kopp, *Se incontri il Buddha per la strada uccidilo*, Astrolabio, Roma, 1975, p. 167.



di buoi, che si nutrono esclusivamente d'erba, molto più forti degli uomini, che pure, mangiando carne, dovrebbero essere vigorosi e gagliardi. In tal senso Thoreau fa appello al relativismo à la Montesquieu, asserendo con malcelata ironia che certi cibi sono considerati vitali solo in certi ambienti malsani, mentre in altre società vengono considerati beni di lusso, o addirittura non vengono affatto considerati. Tale relativismo è funzionale a mostrare la caducità dei concetti umani, incapaci di cogliere il nocciolo vivo dell'esperienza. Difatti lo stesso Thoreau non può essere imbalsamato nell'etichetta di "fautore del vegetarianesimo", come pure si è tentato di fare, poiché egli talvolta cacciava e pescava. Il suo intento è un altro: il richiamo all'autenticità, all'integrità, che è rinvenibile soltanto nella pienezza dell'esperienza, e non nel suo concetto. "Man's capacities haave never been measured; nor are we to judge of what he can do by any precedents, so little has been tried".<sup>64</sup>

Il discorso di Thoreau è una continua arringa contro il fato, la disperazione, la rassegnazione, un vero e proprio inno alla libertà e a un nuovo inizio; qualunque sia stato il passato o gli errori della propria vita c'è sempre speranza, come asserisce citando un passo del Vishnu Purana, antico testo indiano: "be not afflicted, my child, for who shall assign to thee what thou hast left undone?".<sup>65</sup> La vita può essere messa alla prova in mille modi eppure si rivelerà sempre piena di luce: poiché lo stesso sole che ci illumina rischiarerà al contempo molti altri pianeti. Ma non è con simile larghezza di vedute che l'uomo opera: egli non è consapevole degli infiniti universi di bruniana memoria, e non si rende conto delle molteplici prospettive offerte dalla vita. Con il paragrafo intitolato *Prospects*, al plurale e non al singolare, Emerson aveva concluso, nel 1836, il suo saggio programmatico. Sulla necessità di cambiare prospettiva e di rendersi conto della pluralità dei punti di vista insiste la figura cinematografica del prof. John Keating, interpretato da Robin Williams, e protagonista del celebre film *L'attimo fuggente*, notoriamente ispirato al pensiero trascendentalista. Alla fine del film il professore con un gesto che sfida le convenzioni scolastiche e accademiche sale sulla cattedra e afferma: "sono salito sulla cattedra per ricordare a me stesso che dobbiamo sempre guardare le cose da angolazioni diverse. E il mondo appare diverso da quassù. Non vi ho convinti? Venite a veder voi stessi. Coraggio! È proprio quando credete di sapere qualcosa che dovete guardarla da un'altra prospettiva". La cecità per la pluralità delle vie, come le definisce Pier Cesare Bori nella sua introduzione al celebre *Discorso sulla dignità dell'uomo* di Pico della Mirandola, è d'altronde tipica dell'uomo schiavo dei concetti, che egli reputa propri ma che in realtà ha ereditato in maniera acritica dalla società.<sup>66</sup> Tale cecità è il logico corollario di chi ignora la legge fondamentale che regola il rapporto tra vedente e veduto: non si vede che quel che si è. Per comprendere davvero una prospettiva, non c'è altro modo che viverla. Per imparare dalla Storia, dalla Poesia, dalla Mitologia, "we should live in all the ages of the world in an hour; ay, in all the worlds of the ages".<sup>67</sup> L'esperienza è l'unica conoscenza, ma non ci sono limiti ad essa: la realtà è frattale, nel microcosmo risiede il macrocosmo, e ciò vale sia per la dimensione spaziale che per quella temporale. La saggezza di un uomo è riconducibile a quanto egli esperisce; per questo Thoreau sente la voce irresistibile di un demone interiore che lo invita a distaccarsi dai vecchi costumi. Ancora una volta, l'ascendenza socratica è notevole. Spinto dal suo

<sup>64</sup> "Le possibilità umane non sono mai state calcolate; né, basandoci su precedenti esperienze, noi possiamo giudicare di che cosa l'uomo sia capace, ché assai poco è ciò che è stato fatto". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 10 (trad. it.: p. 67).

<sup>65</sup> "Non affliggerti, figlio mio; chi mai potrà assegnarti quello che ancora ti resta da compiere?". Ibidem.

<sup>66</sup> P. Bori, *Pluralità delle vie: alle Origini del Discorso sulla dignità umana di Pico della Mirandola*, Feltrinelli, Milano, 2000. La pluralità delle vie proposta dallo studioso si differenzia dal relativismo culturale e si connota, in antitesi all'intolleranza dottrinarica, come universalismo pluralistico. Cfr. P. Bori, *Universalismo come pluralità delle vie*, in "Filosofia politica", n. 3, 1998, pp. 455-470.

<sup>67</sup> "Dovremmo poter rivivere tutte le età del mondo in un'ora, in tutti i mondi delle diverse età" (trad. mia). H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 11.

demone, Thoreau rinnega infatti le prospettive limitate e stantie che la società dei suoi concittadini reputa “buone”, e come Socrate viene additato in quanto strano e ribelle. L’uomo, per Thoreau e per Pico, è una creatura-demone: non è la via di mezzo tra bestie e dei, come affermava Aristotele, ma è potenzialmente in grado di scegliere il suo stato, di decidere se elevarsi o abbassarsi, se diventare animale o Dio.<sup>68</sup> Non servo arbitrio, come vorrebbe il protestantesimo, ma libero arbitrio. A patto che egli abbandoni il suo stato di schiavitù ignorante: non c’è scelta quando si è convinti di essere vittime invece che artefici del proprio destino.

Con grande e profonda ironia Thoreau afferma dunque che il male più grande per l’uomo è lo stato di costante ansia, preoccupazione, serietà estrema in cui egli trascorre le sue giornate. Più di un fatto o un’idea specifica, è l’energia che pervade le sue azioni a logorarlo. Tale energia è quella dell’immobile e stagnante paura. In un simile contesto, il cambiamento è un miracolo. Ma il cambiamento scaturisce soltanto da un guizzo della coscienza che si rende conto, socraticamente, della propria ignoranza. A tal proposito Thoreau cita Confucio, secondo il quale “to know that we know what we know, and that we do not know what we do not know, that is true knowledge”.<sup>69</sup> Conoscere davvero significa definire gli oggetti della propria conoscenza: spesso l’uomo invece confonde immaginazione e intelletto. Difatti la vita umana è soggiogata da frivole fantasie, che inducono a temere molti più eventi di quelli realmente temibili, e a ritenere necessarie più cose di quelle che lo sono veramente. Ecco l’economia necessaria all’uomo, i beni basilari veramente indispensabili alla vita umana, riconducibili ai bisogni elementari della piramide di Maslow: “Food, Shelter, Clothing and Fuel”.<sup>70</sup> Sono le *Commodities* di Emerson, il livello essenziale dei servizi offerti dalla Natura. Ma anche l’uso di tali beni primari, nota Thoreau citando le opinioni di Darwin, è soggetto a variabili culturali, dovute a inveterate abitudini, per cui un uomo occidentale soffre il freddo molto più di un indigeno della Terra del Fuoco, abituato al rigore del suo luogo natio. Thoreau, nel discorrere tali argomenti, dimostra notevole familiarità con le teorie naturaliste e scientifiche sul calore e sul corpo umano, e oltre a Darwin cita Liebig, cui si devono molti progressi della chimica organica. Sulla base di tali osservazioni scientifiche, Thoreau sottolinea dunque che sono ben poche le cose necessarie alla vita, e che queste sono procurabili con pochissima spesa. Tuttavia la follia umana, la paura, inducono gli uomini a sciupare la propria vita nella ricerca di lussi e comodità oltre ogni misura. L’identificazione con i bisogni fisici scatena la proliferazione di un’immaginazione ansiosa che non tiene conto delle considerazioni dell’intelletto. Ovviamente, sottolinea Thoreau, i saggi dell’umanità, in ogni epoca e in ogni cultura, hanno dedicato il proprio tempo e le proprie energie mentali a ricchezze di ben altro tipo. Essi erano infatti consapevoli che “none can be an impartial or wise observer of human life but from the vantage ground of what we should call voluntary poverty”.<sup>71</sup> Povertà e lusso vengono contrapposti. La povertà è quello stato di semplicità volontaria, non la povertà del bisogno; il lusso è l’impegno mentale nella ricerca di beni superflui al benessere. La critica è dunque rivolta all’uso della vita e delle proprie energie, più che alle condizioni materiali in se stesse. Il lusso ha prodotto e produce professori di filosofia, più che filosofi veri e propri: persone erudite che amano insegnare più di quanto amino vivere certi principi. Una vita indipendente, semplice, autonoma e

---

<sup>68</sup> Il collegamento tra la celebre *Epistola* di Pico e *Walden* di Thoreau, appartenenti a due Rinascimenti distanti nello spazio e nel tempo ma connessi idealmente, è stato sottolineato da un recente studio: “the exaltation of human potential in *Walden* is as rousing as anything in to be found in Pico della Mirandola”. J. D. Reid, R. A. Furtak, J. Ellsworth, *Locating Thoreau, Reorienting Philosophy*, in R. A. Furtak J. Ellsworth, J. Reid (eds.), *Thoreau’s Importance for Philosophy*, cit., p. 4.

<sup>69</sup> “La vera sapienza consiste nel sapere ciò che si sa, e nel sapere che non si sa ciò che non si sa”. H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 11 (trad. it.: p. 69).

<sup>70</sup> “Cibo, tetto, vestiario e fuoco”. Ivi, p. 12 (trad. it.: p. 70).

<sup>71</sup> “Nessuno può osservare la vita umana con maggiore saggezza e imparzialità che da quella posizione vantaggiosa offerta da una povertà che noi definiremmo scelta volontariamente”. Ivi, p. 14 (trad. it.: p. 72).

fiduciosa, ovvero pienamente regale, secondo la descrizione di Thoreau, non può coesistere con il lusso cortigiano, dipendente e schiavo. In realtà anche coloro che vengono considerati grandi pensatori si limitano a “to live merely by conformity, practically as their fathers did, and are in no sense the progenitors of a noble race of men”.<sup>72</sup> Gli eroi emersoniani non potrebbero essere più distanti. L’uomo di oggi non ha nulla di nobile, poiché è schiavo dei propri bisogni, come scriveva anche Giordano Bruno.<sup>73</sup>

L’uomo che ricerca la libertà agirà diversamente dal disperato e rassegnato uomo medio: una volta procuratosi i beni necessari alla sussistenza, invece di dedicarsi al procacciamento del superfluo, come gli suggerisce la sua instabile emotività, troverà un’altra soluzione per capire cosa gli manca davvero. L’uomo comune, affamato di vita e libertà, si illude che il lusso possa appagare la sua sete: il vero filosofo, che differirà dagli altri anche nell’aspetto esteriore, avrà altro da fare: “to adventure on life now, his vacation from humbler toil having commenced”.<sup>74</sup> Il filosofo vuole assaporare la vita, gustarla, viverla fino in fondo, libero dalle pastoie che affliggono i suoi simili. La sua “vacation” dal giogo della paura è appena cominciata. Thoreau utilizza l’eloquente e pittoresca metafora del seme, accostabile all’idea platonica della pianta celeste, o dell’agricoltura celeste. Lo scrittore afferma: “why has man rooted himself thus firmly in the earth, but that he may rise in the same proportion into the heavens above? — for the nobler plants are valued for the fruit they bear at last in the air and light, far from the ground”.<sup>75</sup> L’uomo è una pianta nobile, con solide radici nella terra, che per esprimersi nella sua compiutezza deve innalzarsi e fruttificare nell’aria e nella luce.

Riassumendo, il vero destinatario di tale scritto è l’uomo che non conosce la libertà della fioritura, la ricchezza dello spirito. Thoreau non scrive per le nature forti e valorose, “strong and valiant natures”, per coloro che sono già liberi, padroni della propria esistenza e per i quali di conseguenza non esiste povertà spirituale o materiale; non scrive per coloro che vivono nel presente e ne sono innamorati, tra cui egli annovera se stesso, e neppure per quelli che hanno un buon impiego, che hanno scelto, di qualsiasi tipo esso sia, e che sanno già se tale impiego gli giovi o meno. I destinatari di Thoreau sono quei poveri nell’anima, gli afflitti, gli scontenti, ovvero le grandi masse dell’umanità, che vivono inconsapevoli in balia di quello che essi chiamano fato, che si lamentano della propria sorte, siano essi poveri o ricchi, poiché in realtà per molti le ricchezze sono una catena dorata. Pare abbastanza chiaro che il cardine del discorso thoreauviano, lungi da ogni considerazione meramente materialistica, consta nell’atteggiamento mentale, nella consapevolezza umana.

L’ironia di Thoreau è alquanto complessa e spesso cifrata, nonostante le apparenze. Il linguaggio dimesso e colloquiale difatti ha tratto in inganno più di un lettore. Per spiegare che la libertà di spirito di cui parla è tutt’altro che libertinaggio e pigrizia, ma duro lavoro su di sé, egli si lancia infatti in una sperticata descrizione delle proprie attività. “In any weather, at any hour of the day or night, I have been anxious to improve the nick of time, and notch it on my stick too; to stand on the meeting of two eternities, the past and future, which is precisely the present moment; to toe that line. You will pardon some obscurities, for there are more secrets in my trade

---

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> Matthiessen non errava dunque parlando di Rinascimento americano: come si è visto, Emerson e Thoreau condividono, oltre allo spirito, molte tematiche del Rinascimento culturale per eccellenza, quello italiano, da Pico a Bruno.

<sup>74</sup> “Avventurarsi nella vita adesso, essendo cominciata la sua vacanza dagli affari più umili” (trad. mia). H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 15.

<sup>75</sup> “Per quale ragione l’uomo si è radicato nella terra tanto profondamente, se non per potersi sollevare in eguale proporzione verso il cielo che sta sopra di lui? Ché le piante più nobili valgono per i frutti che alla fine esse producono nell’aria e nella luce, lontano da terra”. Ibidem (trad. it.: p. 73).

than in most men's, and yet not voluntarily kept, but inseparable from its very nature".<sup>76</sup> Per diventare libero bisogna continuamente lavorare sull'attenzione al momento presente, "the nick of time", "the present moment". Accanto all'attenzione del qui ed ora, Thoreau introduce l'idea che in tale lavoro ci sia qualcosa di misterioso. Non è un mistero surrettiziamente introdotto dall'esterno, spiega lo scrittore, ma connaturato al lavoro stesso. Tale allusione al mistero, unita al procedimento ironico e all'uso di forti immagini sapienziali, offre un'ulteriore chiave di lettura, quella simbolica. D'altra parte i misteri per eccellenza sono quelli greci, e Thoreau era un fervido studioso della tradizione religiosa e spirituale della grecità. Infatti le descrizioni che seguono a tale cenno se intese sul piano letterale rischiano di sembrare frivole o addirittura ridicole rispetto al serio soggetto fin qui trattato, lo scopo della vita umana. Thoreau afferma di aver perduto un cane da caccia, un cavallo e una tortora: "a hound, a bay horse, and a turtle dove".<sup>77</sup> Non è dato sapere se Thoreau possedesse davvero tali animali, anche se è lecito dubitarne, considerate le osservazioni sui possessi superflui. D'altra parte, anche se le avesse possedute, le descrizioni bizzarre e puntuali che seguono certo avvalorerebbero la fama di perdigiorno che alcuni gli affibbiarono. Inoltre è necessario osservare che è molto difficile perdere tali animali: un cane da caccia per definizione ha un istinto molto sviluppato e come il cavallo, tende a ritornare dal padrone; la tortora viceversa è un animale che non si presta a vivere in gabbie o in casa. Perché poi Thoreau avrebbe dovuto tenere una colomba in gabbia? Dove teneva il suo cavallo e il suo cane? Si tratta di domande cui è difficile rispondere su un piano letterale, che paiono paradossali. Come ha sottolineato Jane Hirshfield, il passaggio è volutamente ambiguo.<sup>78</sup> Nonostante la vulgata sui trascendentalisti abbia assegnato loro una certa semplicità e la mancanza di spessore argomentativo e concettuale, in realtà i loro testi sono spesso oscuri e misteriosi. In questo punto del testo Thoreau avvisa il lettore che la sua attività è misteriosa per ragioni intrinseche all'attività stessa. La ricerca profonda di un'esperienza genuina oltrepassa notevolmente la conoscenza chiara e distinta di cartesiana memoria. Tuttavia ciò non significa negare il carattere conoscitivo dell'esperienza estetica: il suo carattere simbolico ne è invece una garanzia. Decifrare i geroglifici della natura è infatti una scienza vera e propria. A una lettura meno superficiale è dunque possibile cogliere il vero scopo di Thoreau e il significato del passaggio sui tre animali. Egli afferma che cercava in lungo e in largo tali animali, notte e giorno, di aver chiesto a molti passanti, di aver sentito svariati resoconti su di essi, ma non dice di averli ritrovati. Conclude infine il passaggio scrivendo: "to anticipate, not the sunrise and the dawn merely, but, if possible, Nature herself!". Le considerazioni sull'Aurora diventano ancora più radicali; egli racconta di aver lavorato più duramente di coloro che si alzano all'alba per compiere turni massacranti, sia d'estate che d'inverno, operando senza sosta per realizzare il suo scopo. E se materialmente non aiutò il sole a sorgere, afferma, sicuramente la sua presenza all'alba fu di estrema importanza, così come la sua presenza in numerose occasioni, insignificanti all'occhio dell'uomo medio: il tramontare, l'arrivo del vento autunnale ed invernale i giochi dei monelli, le attività dei campi, i passaggi su ponti e strade maestre. I suoi concittadini non stimarono mai queste sue attività, ma ciò non rientrava tra i suoi pensieri. L'intero passaggio è quasi comico se non fosse, nella sua criticità, altamente simbolico. La parte che ha maggiormente destato l'attenzione degli studiosi sin dalla pubblicazione dell'opera è sicuramente quello dei tre animali, che si parano davanzi all'immaginazione del

<sup>76</sup> "In ogni stagione, e a qualunque ora del giorno e della notte, è sempre stata mia cura migliorare quanto più potessi l'attimo in cui mi trovavo a vivere, e fermarlo per vivere nel punto d'incontro di due eternità, il passato e il futuro, vale a dire nel presente; e attenermi fedelmente a esso. Perdonerete le oscurità, ma vi sono più segreti nel mio mestiere che nella maggioranza degli altri mestieri umani, e però segreti che non sono io a voler conservare ma che sono inseparabili dalla sua stessa natura". Ivi, p. 16. (trad. it.: pp. 74-75).

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> Cfr. J. Hirshfield, *Thoreau's hound: On Hiddenness*, in "American Poetry Review", May/June 2002.

lettore come la lonza, la leone e il lupo interruppero il cammino appena iniziato di Dante nella *Divina Commedia*. Il richiamo continuo ai simboli del sole, dell'alba e della veglia creano un contesto figurativo che suggerisce dunque un'interpretazione profonda degli animali di Thoreau. Come nell'*Inferno* dantesco, la ricerca di Thoreau è un tentativo di risveglio dal sonno, di essere presenti alla nascita del Sole. L'accostamento tra Dante e Thoreau è tutt'altro che casuale o fantasioso. La temperie culturale dell'epoca era infatti alquanto favorevole allo studio dell'italiano e del poeta fiorentino; Emerson, come si è visto, ne era un grande estimatore. Lo stesso Thoreau studierà l'italiano durante gli studi ad Harvard, innamorandosi della *Divina Commedia*.<sup>79</sup> Dante viene citato *en passant* nel saggio *Walking*; la citazione più notevole è tuttavia quella di un passo dai diari, risalente al 24 luglio 1857: "it suggested to me how unexplored are the realms of nature, that what we know and have seen is always an insignificant portion. We may any day take a walk as strange as Dante's imaginary one to L'*Inferno* or *Paradiso*".<sup>80</sup> Ciò che suggerisce a Thoreau il viaggio ultraterreno di Dante è lo straordinario bosco fosforescente di cui parla in *The Maine Woods*.<sup>81</sup> A proposito di questo bosco una studiosa ha scritto: "Thoreau feels that the discovery of the phosphorescent wood has ultimately been worth his time because it teaches that the woods are 'choke-fully of honest spirits'. Thoreau defines the 'worth' of the glowing wood in metaphysical, Transcendental terms. The phosphorescent moosewood is worthwhile because it reminds Thoreau that the physical world is inhabited by mysterious spiritual entities with which he can commune".<sup>82</sup> Il selvaggio è abitato, dunque, ma lo è nel modo in cui lo sono i regni ultraterreni visitati durante il viaggio di Dante. Il percorso nella natura è un viaggio dantesco nell'anima, ricco di geroglifici da decifrare: i simboli della natura.

Il cane da caccia trova sicuramente il suo più illustre precedente letterario nel veltro dantesco: l'unico animale in grado, secondo la profezia enigmatica messa in bocca a Virgilio, di porre fine agli stravizi della lupa, icona della cupidigia e dell'avarizia umana. Significativamente, il veltro dantesco non si nutre di terra o denaro, ovvero dei lussi stigmatizzati nell'economia thoreuviana, ma di sapienza, amore e virtù. Il cane è da sempre simbolo di amore e fedeltà. Il cavallo è immagine altrettanto potente, legato alle dimensioni spirituali: simbolo del sole, come i cavalli del carro di Fetonte, di potenti energie spirituali e fisiche, grazie alla sua muscolatura e al suo impeto il cavallo viene associato alla libertà. Libertà che è frutto della gestione di forti pulsioni, le quali, se ben indirizzate, sono indice di nobiltà dell'animo, come nel mito della biga alata di Platone. Il cavallo è dunque animale uranico, celeste, nel mito greco ma anche nell'immaginario nordico: a bordo di un cavallo, creatura amata dalle Valchirie, gli eroi raggiungono il Walhalla. Anche secondo le teorie psicanalitiche di matrice freudiana e junghiana il cavallo indica il controllo dell'istinto umano, che conduce alle vette spirituali dell'umanità.

<sup>79</sup> Pietro Bachi fu l'insegnante di Thoreau durante gli anni universitari, dal 1833 al 1837, secondo quanto riportano gli Annali di Harvard e alcuni documenti di H. W. Longfellow. Thoreau sostenne l'esame di italiano ed era dunque capace di leggere correntemente i testi in lingua originale. Seguendo il corso di Bachi avrebbe letto l'*Inferno*, con Longfellow il *Purgatorio* e il *Paradiso*. Assieme a Tasso, Dante era il suo poeta preferito, ed è dimostrato che possedesse una copia della *Divina Commedia*. Cfr. J. Chesley Mathews, *Thoreau's Reading in Dante*, in "Italica", vol. 27, n. 2, 1950, pp. 77-81.

<sup>80</sup> "Esso mi suggeriva quanto siano sconosciuti i regni della natura, che ciò che conosciamo è sempre una porzione insignificante. Che possiamo un giorno fare una passeggiata strana come quella dell'immaginario di Dante all'*Inferno* o in *Paradiso*" (trad. mia). H. D. Thoreau, *Journals*, vol. IX, cit., p. 490.

<sup>81</sup> H. D. Thoreau, *The Maine Woods*, in Id., *Walden, The Maine Woods and Collected Essays & Poems*, cit., p. 410.

<sup>82</sup> "Thoreau sente che la scoperta del bosco fosforescente in definitiva ha meritato il suo tempo, perché insegna che ci sono boschi pieni da scoppiare di spiriti onesti. Thoreau definisce l'interessante del bosco luminoso in termini metafisici, trascendentali. L'alce fosforescente del bosco è importante perché ricorda a Thoreau che il mondo fisico è abitato da entità spirituali misteriose con le quali può comunicare" (trad. mia). L. Disabato, *Claiming Maine. Acquisition and Commodification in Thoreau's The Maine Woods*, in P. Cenkl (ed.) *Nature and Culture in the Northern Forests. Region, heritage and Environment in the Rural Northeast*, University of Iowa Press, 2010, p. 257.

La tortora, specie del genere *Columba*, è la creatura che allude allo spirito. I quadri rinascimentali e moderni mostrano chiaramente tale significato: la colomba, in accordo col Vangelo e col racconto della *Genesi* sugli eventi successivi al diluvio, è simbolo dello Spirito divino.

La critica, sin dalla pubblicazione di *Walden*, ha pubblicato almeno un centinaio di interpretazioni possibili di questo scarno e ambiguo passaggio.<sup>83</sup> Tra le varie analisi degli studiosi, che spaziano in un vasto ventaglio di possibilità, appaiono interessanti quelle che si sforzano di trovare un precedente letterario di esso, rinvenuto talvolta in Confucio, in Voltaire, nella Bibbia, nel mito plutarco di Iside e Osiride, nei *koan* della spiritualità zen, nel folclore inglese o irlandese. Molti hanno interpretato il passaggio come generico simbolo di una grave perdita nella vita, o come il continuo alternarsi della perdita e della ricerca. Secondo H. Otterberg, l'ambiguità di Thoreau sarebbe un espediente retorico-allegorico più che un simbolo, volto a lanciare un preciso messaggio: quello del rapporto tra singolo e comunità. Lungi da una prospettiva isolazionistica, Thoreau riterrebbe così utile coinvolgere l'intera comunità nella ricerca dei valori personali, per un duplice motivo: per un verso ci sarebbero maggiori probabilità di giungere a un esito positivo della ricerca; per un altro verso col sostegno della comunità il singolo riuscirebbe a gestire in modo ottimale anche la prospettiva di una vita che non riesca a risarcire le perdite subite. Secondo Otterberg "the aim of Thoreau's passage is to foster the reader's interest, sympathy, in some sense even participation, in the narrator's quest".<sup>84</sup> Per lo studioso dunque non si tratta di una rievocazione letteraria o di una verità filosofica, né tantomeno di un residuo biografico nella scrittura thoreauviana, ma di un preciso congegno retorico volto all'esposizione di un messaggio politico e metodologico: da un lato si allude infatti all'importanza del rapporto tra singolo e comunità, dall'altro viene proclamata l'ineludibilità di una continua ricerca.

Sicuramente l'analisi di Otterberg contribuisce a illuminare il criptico passaggio e costituisce una valida ipotesi interpretativa; tuttavia non è accettabile il rigetto della dimensione simbolica del passaggio. Pare invece più convincente la posizione di Cavell: "I have no new proposal to offer about the literary or biographical sources of those symbols. But the very obviousness of the fact that they are symbols, and function within a little myth, seems to me to tell what we need to know [...] the myth does not contain more than symbols because it is no set of desired things he has lost, but a connection with things, the track of desire itself".<sup>85</sup> La dimensione mitico-simbolica è primaria. La visione delle forme naturali come geroglifici rende infatti fondamentale l'interpretazione simbolica di essi, caldeggiata sia da Emerson che da Thoreau. Considerata la contiguità del brano in cui l'autore parla dell'inevitabile mistero della sua opera e quello sui tre animali, è stato suggerito che non si tratti di simboli oscuri, ma di "symbols standing for the obscure, the lost, the irretrievable".<sup>86</sup> Ma i tre animali citati sono talmente importanti nella storia del pensiero che difficilmente Thoreau li avrebbe scelti casualmente, oppure per esprimere un senso di generica perdita o l'oscurità *tout court*. Si tratta invece di precise configurazioni dello spirito, di forme che esprimono una determinata energia, e dunque debbono avere necessariamente un referente. Quando Thoreau era ancora in vita molti

---

<sup>83</sup> Per una ricognizione delle interpretazioni cfr. H. Otterberg, *Hound, Bay Horse and Turtle dove: Obscurity and Authority in Thoreau's Walden*, Göteborg University, 2005.

<sup>84</sup> "Lo scopo del passaggio di Thoreau è nutrire l'interesse del lettore, la sua simpatia, in qualche senso anche la partecipazione, alla ricerca del narratore" (trad. mia). H. Otterberg, *Hound, Bay Horse and Turtle dove*, cit., p. 41.

<sup>85</sup> "Non ho nuove proposte da offrire sulle fonti letterarie o biografiche di quei simboli. Ma l'ovvietà del fatto che sono simboli, e agiscono dentro un piccolo mito, mi sembra dire ciò che abbiamo bisogno di sapere [...] Il mito non contiene che simboli perché non è un insieme di cose che egli ha perso, ma una connessione con le cose, la traccia del desiderio stesso" (trad. mia). S. Cavell, *The Senses of Walden: An Expanded Edition*, University of Chicago Press, 1992, p. 51.

<sup>86</sup> "Simboli che stanno per l'oscuro, il perduto, l'irrecuperabile" (trad. mia). B. Johnson, *A World of Difference*, The John Hopkins University Press, 1987, p. 53.

personaggi chiesero all'autore il significato dei tre animali. Thoreau a certuni rispose semplicemente che ognuno ha le sue perdite; egli era in genere molto sospettoso quando gli veniva chiesto il significato della sua scrittura.<sup>87</sup> Ma in una lettera all'amico B. B. Wiley si esprime in maniera più aperta, per quanto guardinga: "if others have their losses, which they are busy repairing, so I have mine & their hounds & horse may perhaps be symbols of some of them. But also I have lost, or am in danger of losing, a far finer and more ethereal treasure which commonly no loss, of which they are conscious, will symbolize. This I answer hastily and with some hesitation".<sup>88</sup> Il tesoro di cui parla è qualcosa di sottile ed etereo, di cui non è semplice parlare, diverso dalle perdite della maggior parte degli uomini, nel senso che essi difficilmente sono consapevoli di tali mancanze. Nessuno dei tre animali può simboleggiare le perdite di cui è conscio l'uomo comune: si tratta di qualcosa di più profondo, di un tesoro nascosto di cui la maggior parte di loro non si cura. Il passo sui tre animali mostra che *Walden* non è un testo semplice, chiaro e pragmatico come molti declamano, forse senza averlo letto davvero. Difatti gli studiosi più scrupolosi e onesti hanno sottolineato i numerosi passi oscuri del testo.<sup>89</sup>

La perdita e la ricerca dei tre animali va associata ai dettagli della sua attività misteriosa, che egli elenca subito dopo: i numerosi giorni atunnali e invernali "spent outside the town, trying to hear what was in the wind, to hear and carry it express"; i lunghi appostamenti "watching from the observatory of some cliff or tree, to telegraph any new arrival; or waiting at evening on the hill-tops for the sky to fall, that I might catch something, though I never caught much"; i compiti di cui si era auto-incaricato come "inspector of snow-storms and rain-storms" e "surveyor, if not of highways, then of forest paths and all across-lot routes, keeping them open, and ravines bridged and passable at all seasons, where the public heel had testified to their utility"; la sorveglianza del selvaggio urbano, ovvero "the wild stock of the town, which give a faithful herdsman a good deal of trouble by leaping fences"; l'innaffiatura di "the red huckleberry, the sand cherry and the nettle-tree, the red pine and the black ash, the white grape and the yellow violet".<sup>90</sup> Tutte queste attività alludono alla cura di qualcosa di prezioso ma non considerato dalla società. La descrizione di certe attività è infatti tanto poetica quanto puerile: come aveva già detto Emerson, soltanto il poeta ha gli occhi di un bambino e coglie dimensioni di senso neglette dagli adulti. Non è un caso che i ragazzi della città vengano definiti "the wild stock of the town": in essi regna ancora qualcosa di selvaggio, non sono stati addomesticati completamente dalla società. Nessuno, ironizza

<sup>87</sup> Cfr. H. D. Thoreau, W. Harding (ed.), *The Variorum Walden*, Twayne Publishers, New York, 1962, n. 44, pp. 270-274. Harding riporta nella nota svariate opzioni interpretative della simbologia animale, inclusa quella che considera i tre animali i simboli dell'amore per il fratello e la coppia Sewall: di Ellen Sewall, secondo alcune fonti, Thoreau sarebbe stato innamorato.

<sup>88</sup> "Se altri hanno le loro perdite, cui si preoccupano di porre rimedio, così io ho le mie, e i loro cani e cavalli possono forse essere simboli di qualcuna di esse. Tuttavia io ho perso, o sono in pericolo di perdere, un tesoro più sottile ed etereo che nessuna perdita normalmente, di cui sono consapevole, simbolizzerà. A ciò io rispondo con fretta ed esitazione" (trad. mia). Ivi, p. 270.

<sup>89</sup> W. B. Michaels ha ampiamente dimostrato la capacità dello scritto thoreuviano di generare confusione, e ha ricostruito la storia dei tentativi messi in atto dai critici per gestire tale oscurità. Cfr. W. B. Michaels, *Walden's False Bottoms*, in "Glyph", vol. 1, 1977, pp. 132-149.

<sup>90</sup> "Ho passato fuori da Concord, tentando di ascoltare ciò che era nel vento, per capirlo e portarlo con me"; "scrutando dall'osservatorio d'una rupe o d'un albero, per dare notizia di ogni nuovo arrivo; o a sera attendevo sulla sommità delle colline, che cadesse la notte per poterne afferrare una parte, sebbene non ne afferrassi mai gran che"; "ispettore delle tempeste di neve e dei temporali"; "sovrintendevo, se non alle strade maestre, ai sentieri della foresta e alle stradette che tagliavano le diverse proprietà, che mi premuravo di mantenere praticabili; mi preoccupavo altresì che vi fossero passerelle sui burroni in modo da potervi passare ogni stagione, laddove la loro utilità fosse testimoniata dalla presenza di impronte umane"; "la riserva selvaggia della città, che scavalcando steccati dà molto da fare a un tutore coscienzioso"; "la mortella selvatica, il ciliegio e il baglaro, il pino rosso e il frassion nero, l'uva bianca e la violacciocca". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., pp. 16-17 (trad. it.: pp. 75-76, rivista in alcuni punti).

Thoreau, lo ha mai ripagato delle fatiche di cui egli si è sobbarcato. Il motivo è che il lavoro interiore non è un lavoro socialmente riconosciuto. I più misconoscono la sua importanza. Ma di ciò egli non si è mai preoccupato. La descrizione accurata delle varietà di piante che ha innaffiato palesano la ricca e dotta conoscenza della vegetazione. Le sue avventure sono tanto letterali quanto simboliche: far sì che le strade nel bosco rimangano percorribili significa tenere aperte delle vie entro lo spirito umano, così come innaffiare delle piante non utili per il commercio o poco considerate significa coltivare quelle virtù e quelle facoltà ormai poco considerate dall'uomo moderno, a causa della sua ignoranza. Egli racconta così l'aneddoto di quell'indiano che aveva intessuto cesti per venderli, imitando il banchiere e l'avvocato, che intrecciando discorsi avevano accumulato ricchezze. Preso dalla smania mercantile, non si era avveduto che per avere dei clienti bisogna prima crearli mediante la persuasione pubblicitaria, se si vuol vivere di tale commercio. Quando le primarie necessità della vita vengono soddisfatte altrimenti, si intrecciano cesti per il piacere di farlo, come fece Thoreau. Egli scrive: "the life which men praise and regard as successful is but one kind. Why should we exaggerate any one kind at the expense of the others?"<sup>91</sup> Non bisogna desiderare lo stesso tipo di vita che tutti desiderano. Il successo socialmente definito non è più significativo di un altro stile di vita. Thoreau non si scaglia contro il successo in quanto tale ma contro il desiderio del successo. In sintonia con il pensiero buddista, secondo quale dal desiderio scaturiscono attaccamento e sofferenza, secondo Thoreau l'uomo perde la sua vita nella ricerca di qualcosa che desidera ma che in realtà non potrà mai soddisfare le sue istanze più profonde, motivo per cui è insensato porre il successo al centro della propria vita. Non ricercando il successo in quanto tale, né aspirando a venir riconosciute le sue imprese, Thoreau decise di rifugiarsi nei boschi per assaporare quella vita che ai suoi concittadini scorreva via veloce nell'affannosa ricerca del lusso e del successo. Forse è questo il senso della ricerca dei tre animali: la ricerca del midollo della vita, che sfugge ai più, desiderosi di successo mondano, e si svela nella semplicità dell'esperienza naturale.

Il vero scopo di *Walden* non è vivere semplicemente, ma vivere profondamente: "not to live cheaply nor to live dearly there, but to transact some private business with the fewest obstacles; to be hindered from accomplishing which for want of a little common sense, a little enterprise and business talent, appeared not so sad as foolish".<sup>92</sup> A Thoreau non interessa la povertà o la ricchezza in sé, ma dedicarsi a certi affari privati con la maggiore libertà possibile. Se la mancanza di buon senso, iniziativa e capacità commerciale impediscono all'uomo di prendersi cura di ciò che gli sta maggiormente a cuore, allora vi sarà della follia in questo. Follia è esser incapaci di provvedere a se stesso quel minimo necessario per potersi dedicare ai propri scopi. Ogni uomo dovrà dunque avere delle buone abitudini commerciali, scrive ironicamente: poiché il commercio non è solo quello con gli uomini, ma anche quello con l'Impero Celeste, "the Celestial Empire". Per Thoreau "Walden Pond would be a good place for business, not solely on account of the railroad and the ice trade; it offers advantages which it may not be good policy to divulge; it is a good port and a good foundation."<sup>93</sup> Ancora una volta la religione naturale di Thoreau presenta dei segreti che non si possono divulgare. Il commercio con la dimensione celeste offre a Thoreau l'appoggio per lanciarsi in una roboante metafora: la ricerca spirituale nella natura viene

---

<sup>91</sup> "La vita che gli uomini lodano e considerano coronata di successo è solo una maniera di vita. Perché mai si dovrebbe esagerare un qualsiasi modo di vita a danno degli altri?". Ibidem (trad. it.: p. 77).

<sup>92</sup> "Il mio scopo non era di condurvi una vita parsimoniosa o dispendiosa, bensì di occuparmi di certi affari privati, e nella maniera più libera; essere intralciato in quel mio proposito dalla mancanza di un po' di buon senso, iniziativa e capacità commerciale, mi pareva non tanto deplorabile ma stupido". Ivi, p. 18 (trad. it.: p. 77).

<sup>93</sup> "Walden Pond sarebbe un buon posto per fare affari non solo per la ferrovia e il commercio del ghiaccio, ma perché esso offre altri vantaggi che credo sia meglio non divulgare: è un buon porto e una buona base". Ivi, p. 19 (trad. it.: p. 79).



paragonata a una impresa commerciale. Da una parte Thoreau vuole forse mostrare che la ricerca cui si accinge non è da meno di ogni lavoro o attività socialmente accettata; dall'altra probabilmente è il modo più semplice per spiegare certi concetti agli uomini moderni, avvezzi al linguaggio commerciale.

#### 4.2.4 La moda: arte mancata e morte di ogni arte

All'interno della metafora del Commercio Celeste, Thoreau elenca quei beni che rientrano nella *Economy* dell'impresa, *in primis* gli abiti, a suo parere sovrastimati: "no man ever stood the lower in my estimation for having a patch in his clothes; yet I am sure that there is greater anxiety, commonly, to have fashionable, or at least clean and unpatched clothes, than to have a sound conscience".<sup>94</sup> Lo scrittore rincara la dose dicendo: "we know but few men, a great many coats and breeches".<sup>95</sup> L'uomo, e la sua coscienza, vengono dunque ricoperti o peggio, sostituiti dagli abiti: l'attenzione alla superficie delle cose, al loro aspetto esteriore è maggiore di quella riservata alla profondità.

L'intero passo sugli abiti rielabora numerose osservazioni del *Sartor Resartus* di Carlyle.<sup>96</sup> La metafora dei vestiti come nobile maschera e simbolo dell'uomo si ribalta, come in Carlyle, in critica dell'atteggiamento servile dell'uomo: gli abiti da strumento al servizio dell'uomo e del suo pudore, si sono tramutati in despota, svilendo gli uomini e rendendoli meri attaccapanni. Non c'è differenza tra uno spaventapasseri e un uomo vestito, scrive Thoreau. Non è difficile intuire, nella filigrana di simili osservazioni, la critica al nascente industrialismo, all'insensato ciclo di produzione e consumo, al fenomeno effimero della moda. Coloro che credono nel rispetto universale che un bel vestito ispira negli uomini, "they are, are so far heathen, and need to have a missionary sent to them";<sup>97</sup> inoltre l'arte del cucito è infinita, poiché "a woman's dress, at least, is never done".<sup>98</sup> Il fenomeno di costume della ricerca di un vestiario raffinato e alla moda viene ferocemente criticato, poiché esige tutte le energie vitali di un uomo. In realtà gli abiti occupano i pensieri di chi non ha nulla di realmente importante da fare: "a man who has at length found something to do will not need to get a new suit to do it in".<sup>99</sup> Il continuo ricambio di vestiti serve a coloro i quali mutano più volte dentro di sé, spinti dalla marea degli eventi esterni, come i politici e coloro che amano gli eventi mondani; per Thoreau invece andranno bene quei vestiti che non gli impediranno di svolgere il compito fondamentale dell'uomo: "to worship God".<sup>100</sup> Thoreau si propone di risvegliare i propri concittadini, alla stregua di Socrate, ma anche alla stregua di un missionario. Serpeggia la polemica latente con le missioni, e con tutti coloro che si propongono di evangelizzare gli "altri", gli stranieri di terre lontane, ma non pongono attenzione a quanto ci riguarda da vicino e neppure a noi stessi, alla nostra coscienza. Secondo una recente lettura, gli accenni ironici alla missione evangelizzatrice, rendono lecita l'idea che *Walden*, lungi dall'essere un libro ecologista, si configuri piuttosto come un'opera consapevolmente tesa al risveglio delle anime, o missionaria,

---

<sup>94</sup> "Non ho mai stimato di meno nessuno, perché i suoi vestiti erano rattoppati; tuttavia, sono certo che ci si preoccupa di più di portare vestiti alla moda, o per lo meno puliti e senza toppe, che d'essere a posto con la coscienza". Ivi, p. 20 (trad. it.: p. 80).

<sup>95</sup> "Noi conosciamo pochissimi uomini, ma una quantità innumerevole di giacche e calzoncini". Ibidem.

<sup>96</sup> T. Carlyle, *Sartor Resartus*, Liberilibri, Macerata, 2009. La prima edizione in assoluto dell'opera è quella americana, pubblicata nel 1836 grazie agli sforzi di Emerson.

<sup>97</sup> "Essi sono, sotto questo punto di vista, idolatri cui bisognerebbe spedire qualche missionario". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 20 (trad. it.: p. 81).

<sup>98</sup> "Un vestito femminile, perlomeno, non è mai terminato". Ivi, p. 21 (trad. it.: p. 81).

<sup>99</sup> "Un uomo che finalmente abbia trovato qualcosa da fare non ha bisogno di procurarsi un vestito nuovo per compiere il proprio lavoro". Ibidem.

<sup>100</sup> "Adorare Dio". Ibidem.

all'interno di una antisecolare "cosmic modernity".<sup>101</sup> Il risveglio di colui che Thoreau chiama "new man", avrà luogo nella natura. L'uomo nuovo è colui che predilige l'essere all'apparire, e secondo Thoreau non ci dovrebbe procurare nuovi abiti finché non vi è la percezione di essere uomini nuovi, ovvero uomini che sono, e non uomini che mutano come manichini. Egli cita così il detto evangelico secondo il quale non bisogna porre vino nuovo in otri vecchi. Gli abiti sono spoglie apparenti da cui non bisogna lasciarsi influenzare: come ogni forma esteriore, essi saranno modellati dalle energie provenienti dall'interno dell'uomo. Non si tratta, anche in questo caso, di un ripudio dei vestiti. Quel che critica Thoreau è piuttosto l'intenzione dei gesti umani. Egli dichiara infatti di ritenere importante il possesso di vestiti per ripararsi dal calore, purché siano talmente semplici da non disperdere tempo prezioso; e soprattutto purché non seguano la moda, quell'ente impersonale assimilabile al Fato, per il modo in cui le persone la tengono in considerazione: "we worship not the Graces, nor the Parcae, but Fashion. She spins and weaves and cuts with full authority. The head monkey at Paris puts on a traveller's cap, and all the monkeys in America do the same".<sup>102</sup> Alla sacralità delle Grazie e delle Parche è stato sostituito il capriccio imperioso della moda, che ci rende simili a scimmie. Niente di semplice e onesto è rinvenibile nei manufatti umani della sua epoca: per guarire l'uomo, bisognerebbe sradicargli tutte le vecchie nozioni dalla testa, e nonostante ciò, il tarlo della moda e dei bisogni inessenziali continuerebbe a rodere qualche cervello. Il fatto che le mode siano effimere, e che ogni nuova moda irrida alla precedente non è sufficiente a distogliere lo sguardo dalla sua vacuità. In definitiva, l'arringa di Thoreau non intende svilire gli abiti, ritenuti necessari, ma la moda, che ne ha pervertito l'uso. Il giudizio di Thoreau è implacabile: "it cannot be maintained that dressing has in this or any country risen to the dignity of an art".<sup>103</sup>

La medesima attenzione rivolta alla problematica degli abiti viene dedicata alla questione del riparo. Quest'ultimo sicuramente ormai costituisce una necessità, sebbene le antiche popolazioni ne abbiano fatto a meno, persino nei climi più rigidi, come i Lapponi, popolazione talmente temprata fisicamente e spiritualmente da non patire il freddo come gli altri uomini. Tuttavia nella maggior parte dei casi una casa è il miglior riparo dal gelo e Thoreau ipotizza che all'alba dei tempi essa abbia preservato la razza umana dall'estinzione in determinati territori. Il nostro autore ripercorre la storia dell'umanità in base ai suoi ripari, dalle caverne alle case, e ipotizza il parallelo tra essa e lo sviluppo dei fanciulli, in modo simile alla ricapitolazione ontogenetica della filogenesi in Ernst Haeckel. Ma analogamente agli abiti, anche il riparo ha perso il suo significato iniziale. Si è tramutato in un parasole, nel quale l'uomo resta rinchiuso molto più del necessario: addomesticato dal bisogno di un rifugio, l'uomo ha perduto il rapporto col cielo, in senso letterale e figurato. Il poeta e il santo non possono parlare da un rifugio che li separi dai corpi celesti, perché "birds do not sing in caves, nor do doves cherish their innocence in dovecots".<sup>104</sup> La colomba anche qui è simbolo della libertà dello spirito. La casa deve essere il più semplice possibile, se non si vuole correre il rischio di ritrovarsi invece in "a workhouse, a labyrinth without a clue, a museum, an almshouse, a prison, or a splendid mausoleum".<sup>105</sup> Piuttosto che

<sup>101</sup> J. Tharaud, "So far heathen": Thoreau, *The Missionary Memoir, and Walden's Cosmic Modernity*, in "ESQ: A Journal of The American Renaissance", n. 4, vol. 59, 2013, pp. 618-661.

<sup>102</sup> "Noi non adoriamo né le Grazie né le Parche, ma la Moda. Questa fila e tesse e taglia con piena autorità. La scimmia-capo, a Parigi, si mette in testa un cappello da viaggio, e tutte le scimmie americane si affrettano a imitarla". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 22 (trad. it.: p. 84).

<sup>103</sup> "Non credo si possa sostenere che il vestire, in questo e in altri paesi, sia arrivato a dignità d'arte". Ivi, p. 23 (trad. it.: p. 84).

<sup>104</sup> "Gli uccelli non cantano nelle caverne, né le colombe nutrono la loro innocenza nelle colombaie". Ivi, p. 25 (trad. it.: p. 87).

<sup>105</sup> "In uno stabilimento o in un labirinto senza uscita, o in un museo, o in un ospizio, una prigione, o uno splendido mausoleo". Ibidem.

affliggersi a vita per l'affitto di una scatola più o meno grande e lussuosa, sarebbe meglio vivere come gli indiani Penobscot, i quali utilizzano tende di cotone sottile anche con la neve, oppure, se non si è abituati a freddo, utilizzare un casotto semplice e fatto a mano, come facevano i primi coraggiosi avventurieri del West, i quali costruivano le proprie case mentre vivevano all'addiaccio, utilizzando i materiali offerti dalla natura. Non si tratta di considerazioni ciniche o scherzose, asserisce Thoreau; egli non disprezza le necessità fondamentali della vita: "economy is a subject which admits of being treated with levity, but it cannot so be disposed of".<sup>106</sup>

La paradossalità di tale affermazione viene confermata dal fatto che la nostra civiltà, a differenza degli animali che vivono in natura e delle culture indigene, presenta un problema fondamentale rispetto al bisogno della casa: la maggior parte degli uomini infatti non possiede un riparo. Mentre ogni selvaggio possiede un rifugio poiché questo è alla portata di tutte le tasche, nella società civile la casa è un bene tra i più costosi e pochi la possiedono. L'obiezione secondo la quale chi riesce a procurarsi una casa, in proprietà o in affitto, gode di infinite comodità che sopravanzano di gran lunga il riparo del selvaggio è in realtà alquanto infondata: poiché "the cost of a thing is the amount of what I will call life which is required to be exchanged for it, immediately or in the long run".<sup>107</sup> La vita selvaggia è infinitamente più degna di tale nome di colui che possiede una casa nella società civilizzata, non perché si debba rinunciare per motivi moralistici, economici o ecologici ai benessere della civiltà, ma perché la parte di vita che un uomo cede per avere simili vantaggi non è paragonabile a questi ultimi. Per godere del lusso, si rinuncia alla vita. Da qui la scelta di una vita non addomesticata, ribelle alle regole sociali che vampirizzano le energie primordiali dell'uomo in cambio di cose non necessarie: "would the savage have been wise to exchange his wigwam for a palace on these terms?".<sup>108</sup> Le analisi thoreuviane ricalcano inconsapevolmente le risposte date da molti indigeni ai primi colonizzatori: i cosiddetti selvaggi spesso rifiutavano, davanti agli increduli europei, i frutti del benessere, consapevoli che nulla avrebbe potuto compensare la perdita della libertà insita nello stile di vita semplice e selvaggio che deriva dal vivere nella natura.

Quanto Thoreau ripudia è la forma statica e innaturale che la società impone alla vita, prosciugandola e vivendo alle sue spese: "they have designs on us for our benefit, in making the life of a civilized people an *institution*, in which the life of the individual is to a great extent absorbed, in order to preserve and perfect that of the race".<sup>109</sup> L'istituzione depreda la vita, mentre l'uomo si consuma con debiti su debiti, da cui quasi nessun uomo è esente. Alla fine, scrive il nostro autore, è più probabile che la casa si impossessi dell'uomo che viceversa. Anche ammesso che la nostra civiltà abbia migliorato il riparo dell'uomo, essa non ha migliorato l'uomo che la abita. Vengono riportati in tal senso i versi del poeta Chapman:

The false society of men —  
— for earthly greatness  
All heavenly comforts rarefies to air.<sup>110</sup>

La società che ha creato i palazzi non ha saputo creare nobili e re; se essa impiega la vita gli uomini solo per le comodità più grossolane, le *commodities* di cui parlava Emerson, non può

<sup>106</sup> "L'economia è un argomento che può essere trattato con leggerezza, ma non così risolto". Ivi, p. 26 (trad. it.: p. 87).

<sup>107</sup> "Il costo di una cosa è l'insieme di quello che chiamerò vita che, subito o a lungo andare, bisogna dare in cambio per ottenere la cosa stessa". Ivi, p. 27 (trad. it.: p. 90).

<sup>108</sup> "Sarebbe forse agire saggiamente, da parte di un selvaggio, cambiare la sua capanna con un palazzo, a condizioni simili?". Ibidem.

<sup>109</sup> "Con l'idea di fare il nostro bene la vita dei popoli civili è stata trasformata in un'istituzione, dove la vita stessa dell'individuo è quasi completamente assorbita per conservare e perfezionare quella della razza umana". Ibidem (trad. it.: p. 9).

<sup>110</sup> "La falsa società degli uomini/per la grandezza terrena/tutti i conforti celesti da via all'aria (trad. mia). Ivi, p. 29.

vantarsi di essere migliore della vita selvaggia. D'altra parte nella società occidentale al lusso smodato corrisponde altrettanta indigenza, laddove le culture più radicate nella natura mostrano una generale tendenza a condizioni di media dignità. Thoreau trova dunque lo spazio per inserire una critica a chi sfrutta i lavoratori, inserendo anche delle note sull'economia degli stati del Sud dell'Unione americana. Lo scrittore non critica la complessità dell'economia in quanto tale, ma il suo sviluppo abnorme senza un parallelo accrescimento della parte interiore. L'aspetto esteriore della vita dovrebbe sempre rispecchiare uno stato interno, ma abiti e palazzi sono soltanto un guscio vuoto. Essi sarebbero giustificati soltanto nella misura in cui alla loro bellezza corrispondesse uno sviluppo dello spirito, della virtù, della civiltà in generale. La bellezza viene sin d'ora caratterizzata come contrassegno visibile di un mondo più profondo, in cui scorrono energie vitali, più che piacevole apparenza.

Le medesime critiche rivolte ad abiti e casa colpiscono anche i mobili, ritenuti peso morto cui la mente umana si aggrappa divenendone schiava. Tuttavia ancora una volta non sono i mobili il problema: egli stesso ne possedette parecchi nella sua casa nel bosco, ma non vi era legato mentalmente. Avrebbe potuto lasciarli senza nessuna preoccupazione. L'attaccamento e il desiderio sono la causa del dolore. Al fine di reciderli alla radice propone di adottare un antico costume degli indiani Mucclasse, i quali ogni anno festeggiano la primavera gettando nel fuoco indumenti, mobili e oggetti di vario tipo, liberandosi così del loro peso. Così dovrebbe fare l'uomo: a livello esterno e interno, liberarsi dagli attaccamenti, purificandoli col fuoco, sempiterno e universale simbolo della conoscenza, per giungere così all'alba di una nuova fioritura.

L'intento di Thoreau è mostrare che una vita semplice alleggerisce dal carico delle istituzioni, rendendo indietro la libertà: "the very simplicity and nakedness of man's life in the primitive ages imply this advantage, at least, that they left him still but a sojourner in nature. When he was refreshed with food and sleep, he contemplated his journey again".<sup>111</sup> La lunga critica di *Economy* parrebbe un'arringa contro la civiltà. Ma non è così: "the civilized man is a more experienced and wiser savage".<sup>112</sup> Non scagliarsi contro la civiltà non equivale però a non criticarla. Seppur necessaria per lo sviluppo umano, la civiltà e i suoi eccessi vanno criticati per riorientare l'uomo verso la sua rinascita. L'uomo è divenuto "the tools of their tools".<sup>113</sup>

Il passaggio dalla civiltà di cacciatori e raccoglitori a quella agricola non viene visto come un progresso, così come non lo sono i successivi passaggi; analogamente alle osservazioni di Rousseau, in Thoreau l'eccessiva civilizzazione ha imprigionato l'uomo oltre misura, anziché sollevarlo. Thoreau tuttavia non ricade negli eccessi del filosofo francese che oppone natura e cultura. La cultura rispecchia infatti delle dimensioni interiori, di cui l'uomo diviene consapevole solo nel vederle esteriorizzate. Rispetto a Emerson egli è tuttavia meno ottimistico e sottolinea con forza le aberrazioni da essa prodotte: "we have settled down on earth and forgotten heaven".<sup>114</sup> In questo contesto l'arte, tipica espressione della società civile, ha svolto un ruolo fondamentale: difatti le migliori opere d'arte esprimono la lotta dell'uomo per liberarsi dalla sua condizione. Ma la civiltà è stata capace di pervertire anche il suo miglior frutto: l'arte è infatti diventata un ulteriore lusso, un abbellimento per la bassezza dello stato umano che induce l'oblio delle sfere più alte. In realtà, scrive Thoreau, "there is actually no place in this village for a work of *fine art*, if any had come down to us, to stand, for our lives, our houses and streets, furnish no

---

<sup>111</sup> "La vera semplicità e nudità della vita dell'uomo nelle età primitive implicavano questo vantaggio, perlomeno: lasciavano l'uomo ospite nella natura. Quando si era ristorato con cibo e sonno, egli meditava nuovamente il suo viaggio". Ivi, p. 32 (trad. it.: p. 96).

<sup>112</sup> "L'uomo civile è un selvaggio più esperto e più saggio". Ivi, p. 34 (trad. it.: p. 100).

<sup>113</sup> "Strumento dei suoi strumenti". Ivi, p. 32 (trad. it.: p. 97).

<sup>114</sup> "Ci siamo piantati sulla terra e abbiamo dimenticato il cielo". Ibidem.

proper pedestal for it".<sup>115</sup> L'arte bella non può fiorire in un simile degrado; dall'abisso in cui è caduto, l'uomo, per esperire la bellezza e per liberarsi dalla prigionia che opprime il suo spirito, dovrà rivolgersi alla natura: "before we can adorn our houses with beautiful objects the walls must be stripped, and our lives must be stripped, and beautiful housekeeping and beautiful living be laid for a foundation: now, a taste for the beautiful is most cultivated out of doors, where there is no house and no housekeeper".<sup>116</sup>

#### 4.2.5. Muratura, architettura, agricoltura: immagini e strumenti dell'arte suprema, la vita

Gusto e Bellezza: questi due concetti dell'estetica includono in sé considerazioni di tipo sia politico che naturalistico. All'insegna di tali principi Thoreau intraprende il suo percorso nella natura. Nel marzo del 1845 costruisce con le sue mani e con una scure ricevuta in prestito la costruzione del suo riparo. Prendere in prestito qualcosa, afferma, è il modo più generoso per permettere al prossimo di interessarsi alle proprie vicende. L'afflato "missionario" è tutt'altro che secondario: nessun uomo è un'isola, come recita la famosa poesia di John Donne, e l'esperienza thoreuviana si delinea sin dal principio come profondamente collegata alla dimensione collettiva dell'umanità; il kantiano senso comune è lo sfondo ineliminabile del racconto thoreuviano.

Ogni osservazione sulla natura che egli compirà, persino il fatto empirico apparentemente inessenziale e slegato da ogni considerazione generale, gli si rivela infatti nella sua autenticità come appartenente alla dimensione essenziale più intensa sia della propria vita che di quella dei suoi simili. A dispetto delle apparenze, Thoreau è tutt'altro che misantropo; egli reputa che gli uomini siano soltanto addormentati, come quei serpenti intorpiditi dal freddo che incontra nel bosco mentre lavora alla sua casetta, i quali non si sollevano dal loro stato basso e primitivo poiché non hanno ancora percepito l'arrivo della calda primavera. Il riferimento alla primavera e al sole, costante in tutto il testo, è un chiaro accenno alla tematica del risveglio. Ogni dettaglio delle sue avventure diviene quasi epico nel suo scritto: così l'acquisto di una vecchia capanna dalla quale trarrà delle robuste assi e i chiodi per la sua nuova dimora viene paragonata al trasloco degli dei alla disfatta da Troia. Molti vicini e passanti riempiono le sue descrizioni; egli stringe rapporti commerciali, di amicizia, di vicinato: ciò contribuisce ancora una volta a demolire l'immeritata fama di cinico e solitario. Numerosi strali vengono rivolti alla divisione del lavoro: se un uomo diviene incapace di costruirsi un riparo e provvedere al proprio cibo forse è altrettanto pronto ad abdicare alla formulazione di un pensiero proprio, non costruito da altri. Nell'accurata descrizione della costruzione egli trova anche spazio per una frecciata allo scultore bostoniano Horatio Greenough, noto per i suoi saggi sull'arte, in particolare per quello intitolato *Form and Function*. Ritenuto uno dei padri del funzionalismo, incarnato appieno dal più giovane architetto Louis Sullivan, Greenough si ispirò al trascendentalismo nella sua figura fondante, Ralph Waldo Emerson.<sup>117</sup> Su Greenough, Thoreau si distacca in maniera radicale dal suo maestro. La reazione dello scrittore alla versione del principio organico che ne fornisce Greenough è infatti tanto decisa quanto negativa. Thoreau non cita direttamente il nome dello scultore, ma dalle idee che gli attribuisce è evidente la sua identità. Greenough viene tacciato esplicitamente di diletterismo e ironicamente soprannominato "sentimental reformer"; l'idea secondo cui l'ornamento in

<sup>115</sup> "In realtà in questo villaggio non c'è posto alcuno per un'opera di bella arte, semmai qualcuna fosse pervenuta fino a noi, perché la nostra vita, le nostre case e le nostre strade non offrono per essa base adatta". Ibidem.

<sup>116</sup> "Prima di poter adornare la nostra casa di oggetti bellissimi, dobbiamo non solo spogliare le pareti ma spogliare anche la nostra vita, e porre come fondamenta un perfetto governo domestico e una bella condotta di vita: il gusto del bello ci colpisce soprattutto all'aperto, dove non ci sono né case né padroni". Ivi, p. 33 (trad. it.: p. 98).

<sup>117</sup> C. R. Metzger, *Emerson and Greenough: Transcendental Pioneers of an American Aesthetic*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954.

architettura discende necessariamente dall'architettura stessa e ne esprime la bellezza viene rigettata.<sup>118</sup> Partire dall'ornamento significherebbe infatti cominciare "at the cornice, not at the foundation".<sup>119</sup> Secondo Thoreau l'introduzione dell'ornamento come elemento di verità è surrettizia, come mettere un confetto dentro una mandorla: non nasce spontaneamente dalla costruzione. Prima di pensare all'ornamento bisognerebbe invece accertarsi se la costruzione corrisponde veramente allo sviluppo dell'uomo. La bellezza del carapace della tartaruga o della conchiglia non riceve la bellezza da un ornamento, ma dallo sviluppo intrinseco della loro natura. La critica di Thoreau è rivolta alla figura dell'architetto che dall'esterno suggerisce uno stile all'inquilino di una casa. Nel ragionamento thoreauviano tale stile deve invece derivare dall'inquilino stesso; nel momento in cui questi accetta un consiglio esterno avrà introdotto un elemento estraneo nella propria natura. Sebbene Thoreau abbia in parte frainteso lo scultore, il suo intento è quello di indicare l'ascolto di se stessi, lo sviluppo delle proprie intuizioni. Quel che nascerà sarà bello anche se la società non lo riconoscerà come tale, o forse soprattutto: "what of architectural beauty I now see, I know has gradually grown from within outward, out of the necessities and character of the indweller, who is the only builder-out of some unconscious truthfulness, and nobleness, without ever a thought for the appearance and whatever additional beauty of this kind is destined to be produced will be preceded by a like unconscious beauty of life"<sup>120</sup>. La bellezza è semplice, è diretta e soprattutto discende dalla forza della vita vissuta con autenticità. Le abitazioni più belle sono dunque secondo l'autore le capanne della gente semplice, paragonabili alle conchiglie e definibili dal termine *pictoresque*. Viceversa gli ornamenti apposti in maniera uniforme, alla moda, che non tengono conto dello sviluppo della vita, cui dunque non corrispondono, sono mera apparenza.<sup>121</sup>

Lo stesso discorso che rivolge all'architettura viene esteso ad ogni tipo di pratica artistica: *belles-lettres* e *beaux-arts* sono delle tombe nel momento in cui seguono le mode. I sepolcri dei padri di emersoniana memoria sono stati definitivamente spazzati via da Thoreau, e con essi la vacua pretesa della moda di sostituire la loro autorità. Il principio dell'ispirazione genuina è invece per Thoreau l'unica fonte dell'arte nel suo senso originario e nobile. A tal proposito è interessante notare che invece Greenough, nonostante non abbia una grandissima stima della moda, ritiene tuttavia che questa rappresenti una speranza di cose migliori, e dunque, nonostante i suoi difetti, un fattore di progresso: "fashion is no positive evil, and has been often a relative good. Fashion [...] may be allowed to protest against finality and be the symbol of yearning yet impotent aspiration".<sup>122</sup>

Leggendo il passo di *Walden* che allude a Greenough, Matthiessen si dispiace che Thoreau, preso da eccessiva acrimonia a suo dire imputabile all'astio per il maestro Emerson, non si sia

<sup>118</sup> Anche Nathaniel Hawthorne non ebbe grande stima di Greenough: pur avendo talento, egli non avrebbe creato nulla di nuovo nella sua arte. Cfr. N. Hawthorne, *Il fauno di marmo*, Giunti, Firenze, 1995, p. 107.

<sup>119</sup> "Dalla cornice, anziché dalle fondamenta". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 39 (trad. it.: p. 106).

<sup>120</sup> "La bellezza dell'architettura che vedo so che è cresciuta gradualmente dall'interno verso l'esterno, dalle necessità e del carattere dell'abitante, che è il solo costruttore di ogni verità e nobiltà inconscia, senza nemmeno un pensiero per l'apparenza, e qualsiasi bellezza ulteriore di questo tipo sia destinata a essere prodotta sarà preceduta da una simile inconscia bellezza della vita" (trad. mia). Ivi, p. 40.

<sup>121</sup> Simili ragionamenti contro verranno sviluppati con forza dall'architetto Adolf Loos, che difatti fu ammiratore della cultura e dell'architettura nordamericana, e che avrebbe pubblicato nel 1908 il saggio *Ornament und Verbrechen*, ma anche da Le Corbusier. Sull'evoluzione e sul peso del concetto di ornamento in architettura cfr. E. Di Stefano, *Ornamento e architettura. L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, cit.; Id, *Estetiche dell'ornamento*, Mimesis, Milano, 2006.

<sup>122</sup> "La moda non è un male positivo, ed è stata spesso un bene relativo. La moda [...] può essere permessa per protestare contro il finalismo ed essere il simbolo di una aspirazione struggente ma ancora impotente" (trad. mia). H. Greenough, *Form and Function. Remarks on Art, Design and Architecture*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1947, p. 134.

avveduto di avere in Greenough un formidale alleato.<sup>123</sup> L'opinione di Matthiessen è condivisa in parte da Metzger, secondo il quale fu proprio l'entusiasmo di Emerson per Greenough a causarne il ripudio da parte di Thoreau.<sup>124</sup> Giustamente in un suo studio William J. Griffin ha contestato i due critici sostenendo che se fosse così dovremmo ridimensionare il valore comunemente attribuito a Thoreau, in quanto sarebbe un pensatore rancoroso e incapace di separare la valutazione razionale da emozioni e risentimenti personale.<sup>125</sup> Ma la statura di Thoreau è di ben altro calibro. Lo studioso argomenta che Thoreau ha frainteso Greenough a causa di una scarsa conoscenza dei suoi testi, che non ebbe mai modo di leggere: le sue informazioni si basavano dunque soltanto su una lettera che lo scultore inviò a Emerson e che questi gli mostrò, imbastendo con l'allievo una fitta conversazione. Dal carteggio tra Emerson e Greenough emerge tuttavia l'informazione che nel 1852 Thoreau grazie ad Emerson ebbe modo di leggere e apprezzare uno scritto notevole dello scultore, *The Travels, Observations and Experiences of a Yankee Stonecutter*. Griffin si chiede dunque perché in *Walden*, edito appena due anni dopo, egli mantenne l'opinione negativa. Per risolvere l'enigma lo studioso sottolinea che in realtà nel testo non troviamo il nome di Greenough: egli suppone dunque che Thoreau abbia preferito lasciare la polemica sull'ornamento per motivi drammatici interni al testo. L'architetto dilettante rappresenterebbe un efficace espediente letterario per esporre le proprie opinioni sull'argomento; d'altra parte Griffin mette in risalto il fatto che Thoreau non si caratterizzi come censore e critico delle opere altrui, se non in termini estremamente generici. Theo Davis ha recentemente ripreso il discorso sulla posizione thoreauviana rispetto all'ornamento, sostenendo che in realtà Thoreau non è contrario all'ornamento in quanto tale: difatti i suoi scritti sono ricolmi di lodi ai dettagli della natura e delle sue forme ornamentali. Secondo Davis "to be rendered ornamental is to be altered in such a way that what becomes of the essence is form, rather than material".<sup>126</sup> L'interesse per la forma come ornamento accosterebbe Thoreau al Goethe del *Viaggio in Italia*, libro che Thoreau conosceva piuttosto bene. Nello scrittore americano tuttavia l'attenzione è rivolta maggiormente alla bellezza naturale, e la qualità dell'ornamento è strettamente legata al rapporto tra la causa che lo ha prodotto e il suo effetto finale.

Chiusa la polemica architettonica, Thoreau vince il lettore sui dettagli tecnici ed economici della sua costruzione, concludendo: "that the student who wishes for a shelter can obtain one for a lifetime at an expense not greater than the rent which he now pays annually".<sup>127</sup> Sulla scia di tali osservazioni egli sostiene che gli studenti universitari, i quali pagano rette onerose per frequentare il college, potrebbero lavorare manualmente agli edifici che li ospitano e acquisire la conoscenza dalla frequenza dei saggi. Difatti il grosso della retta raramente è dedicata all'educazione, poiché defluisce nelle spese di mantenimento dovute alla divisione del lavoro: vitto, alloggio, ecc. All'obiezione secondo la quale gli studenti devono lavorare con la testa e non con le mani egli replica: "I mean that they should not *play* life, or *study* it merely, while the community supports them at this expensive game, but earnestly *live* it from beginning to end. How could youths better learn to live than by at once trying the experiment of living?".<sup>128</sup> La vita è la prima opera d'arte,

<sup>123</sup> Cfr. Matthiessen, *Rinascimento Americano*, Einaudi, Torino, 1954, pp. 179-190.

<sup>124</sup> C. R. Metzger, *Emerson and Greenough*, cit., p. 79.

<sup>125</sup> Cfr. W. J. Griffin, *Thoreau's Reactions to Horatio Greenough*, in "The New England Quarterly", vol. 30, n. 4. 1957, pp. 508-512.

<sup>126</sup> "Divenire ornamentale significa essere alterato in un modo tale che ciò che muta dell'essenza è la forma, più che il materiale" (trad. mia). T. Davis, "Just apply a weight": *Thoreau and the Aesthetics of Ornament*, in "ELH", vol. 77, n. 3, 2010, p. 571.

<sup>127</sup> "Così scopersi che lo studente che voglia avere un rifugio può averlo per tutta la vita, e a un prezzo non molto più alto della pigione che ora paga annualmente". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 41 (trad. it.: p. 109).

<sup>128</sup> "Intendo che essi non dovrebbero giocare alla vita o solamente studiarla, mentre la comunità li mantiene per questo passatempo dispendioso, ma viverla sinceramente dal principio alla fine" Ivi, p. 4 (trad. it.: p. 111).

“the art of life”, e va presa sul serio. Ben più dei metodi scolastici o accademici, a prescindere di qualsivoglia disciplina cattedricamente insegnata, egli ritiene che la vita stessa sia maestra: poiché non ha senso conoscere dotti dettagli della vita astratta quando non conosce i moti che agitano il suo occhio o a quale satellite appartenga egli stesso. Si tratta di una citazione indiretta di Socrate nel *Fedro*: “per queste cose, non ho tempo libero a mia disposizione. E la ragione di questo, mio caro, è la seguente: io non sono ancora in grado di conoscere me stesso, come prescrive l’iscrizione di Delfi; e perciò mi sembra ridicolo, non conoscendo ancora questo, indagare cose che mi sono estranee. Perciò salutando e dando addio a tali cose e mantenendo fede alle credenze che si hanno di esse, vado esaminando non tali cose, ma me stesso, per vedere se non si dia il caso che io sia una qualche bestia più intricata e pervasa di brame più di Tifone, o se, invece, non sia un essere vivente più mansueto e semplice, partecipe per natura di una sorte divina e senza fumosa arroganza”.<sup>129</sup> Quanto viene detto per l’educazione, è valido nel campo di tutti i “modern improvements”, che non sempre rappresentano un progresso, come lo stesso treno o il telegrafo, che suppongono ci sia qualcosa da trasportare o comunicare anche se non è così. Inoltre i messaggi che solitamente si trasmettono sono insignificanti: il treno o il cavallo spesso non hanno molto da dire, poiché non sono un evangelista né locuste e miele selvatico. Tipicamente, l’ironica perifrasi thoreuviana lascia indovinare al lettore il personaggio cui allude, Giovanni Battista, in questo caso. Pare interessante notare che ritorna il motivo del messaggero divino, del missionario.

A questo punto Thoreau introduce la tematica del *walking*: il treno, che accorcia tempi e distanze, ha depauperato l’uomo dell’esperienza diretta. Camminare infatti consente all’uomo di acquisire delle esperienze e delle conoscenze notevoli su di sé e sulla natura; la fretta indotta dal treno e il tempo guadagnato vengono in realtà perduti nel lavoro svolto per potersi pagare il biglietto. Gettare la vita umana per guadagnare denaro che dovrebbe permettere di godere di una libertà dubbia e posticipata costituisce una delle più grandi ed enigmatiche follie umane.

Questa lunga e corposa introduzione all’aspetto estetico ed etico della sua esperienza alterna ampie riflessioni a dettagliate ricostruzioni dell’organizzazione e dei lavori necessari per metter su la casa e il necessario per il raccolto. Fagioli, patate, piselli, grano e riso costituivano il grosso della sua alimentazione e non richiedevano troppo lavoro. Dall’esperienza egli imparò parecchie cose dall’agricoltura, senza avere niente da invidiare ai più famosi manuali: e imparò soprattutto che la frugalità permette sempre di vivere dignitosamente e avere tempo per se stesso. Non essendo vincolato ad alcuna proprietà, né al fallimento o al successo dei vigenti sistemi politici e sociali, egli si vanta di essere stato, di fatto, l’uomo più libero e ricco della zona, poiché nessuna casa, campo o gregge lo vincolavano ed era padrone del suo prezioso tempo. Più degli ammassi di beni, del lusso e dell’architettura, Thoreau reputa vera ricchezza la crescita interiore e la libertà dello spirito: “how much more admirable the Bhagvat-Geeta than all the ruins of the East”.<sup>130</sup> La smania per i monumenti viene interpretata come la moda, ovvero un’insana ossessione per l’apparenza senza contenuto interiore. Il vero monumento è per Thoreau quello che si costruisce interiormente; soltanto allora potrà corrispondervi un monumento materiale all’esterno che possa avere una sua dignità. Intanto, lavorando nel villaggio come agrimensore, falegname e numerosi altri mestieri che si vanta di conoscere, aveva guadagnato delle piccole cifre che gli avevano consentito di rendere più consistente, ma meno semplice, il suo vitto, e di disporre di piccoli utensili per la casa. Egli riporta minuziosamente entrate e uscite, riflettendo sull’indipendenza così guadagnata, e sulla relativa salute che l’indipendenza comporta. Egli si dilunga in modo particolare sull’alimentazione, mostrando che con poca fatica è possibile nutrirsi

---

<sup>129</sup> Platone, *Fedro*, 229e-230a.

<sup>130</sup> “Quanto più degno di ammirazione di tutte le rovine d’Oriente è la Bhagavad-Gita!”. H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 47 (trad. it.: p. 117).



con soddisfazione, e che il lusso in tali condizioni non è minimamente desiderato, ma considerato superfluo e non necessario, come avviene alla maggior parte delle persone. Come Catone, si diletta con ottimi risultati nell'arte della panificazione; ma egli era capace di prodursi anche zucchero, sale e liquori. Tali dettagli sono necessari alla narrazione poiché, come asserisce in base alla sua esperienza con i suoi conterranei, queste sono le più grandi curiosità delle persone che vengono a conoscenza di un simile stile di vita. Anziché riflettere sulle conseguenze o sulle motivazioni si soffermano sui mezzi. Ciò dimostra, come sostiene il filosofo, che i fini non sono evoluti tanto quanto lo sono i mezzi. Pare interessante riportare la risposta che egli riservava a coloro che erano increduli davanti alla sua alimentazione, incentrata sui vegetali: "to strike at the root of the matter at once — for the root is faith — I am accustomed to answer such, that I can live on board nails. If they cannot understand that, they cannot understand much that I have to say".<sup>131</sup> Il nocciolo della questione non è l'alimentazione vegetariana, o meglio vegana, o lo stile di vita, ma la fede. Tutti i mestieri concretamente praticati da Thoreau evidenziano il saldo legame con l'accezione greca del termine arte: muratura, agricoltura, ecc. sono arti che concorrono all'arte suprema: la realizzazione della vera vita, una vita semplice e libera. Per raggiungere il suo scopo Thoreau è pronto a tutto. Egli si rifiutò sempre di dedicarsi a una qualsivoglia professione che richieda molto tempo, o al commercio, che secondo la sua esperienza corrompe tutto ciò con cui entra in contatto. Certamente, riconosce Thoreau, per certuni il lavoro è un toccasana, poiché li libera da mali peggiori dell'anima, e gli consiglierebbe di lavorare il doppio. Tuttavia egli è convinto, sia per fede che per esperienza, che "to maintain one's self on this earth is not a hardship but a pastime, if we will live simply and wisely".<sup>132</sup> Il suo intento non è istigare gli altri all'imitazione della sua esperienza (ecco perché il film di Sean Penn non convince fino in fondo); ma piuttosto quello di raggiungere la libertà, l'indipendenza di pensiero: "I desire that there may be as many different persons in the world as possible; but I would have each one be very careful to find out and pursue *his own way*, and not his father's or his mother's or his neighbor's instead".<sup>133</sup>

I rimbrotti filantropici di qualche suo cittadino non furono sufficienti a convertirlo verso la carità o altre opere del genere: a suo parere la ricerca di se stessi non è egoistica, ma in realtà è l'opera più generosa che ogni uomo possa compiere verso gli altri. D'altro canto l'altruismo potrebbe celare un narcisistico desiderio di affermazione etero diretto: la filantropia "is greatly overrated; and it is our selfishness which overrates it".<sup>134</sup> La pietà, la carità, il buonismo non rappresentano il Bene. In tal senso la critica di Thoreau è parecchio acuta e smaschera le ipocrisie puritane del New England. Chi diventa filantropo in realtà vuol curare i propri peccati; vale anche in questo caso la regola che ciascuno vede quel che è: "I believe that what so saddens the reformer is not his sympathy with his fellows in distress, but, though he be the holiest son of God, is his private ail".<sup>135</sup> Il mondo è lo specchio dell'uomo. Se invece di povertà e derelizione egli avesse visto la primavera e il sole sorgere, avrebbe immediatamente abbandonato quegli afflitti che con le loro disgrazie gli consentivano di stare meglio. La critica di Thoreau è un preludio alla celebrazione della vita, alla lode della speranza: non bisogna indugiare nelle lamentele e nelle

<sup>131</sup> "Per venire subito al nocciolo della questione — ché il nocciolo è la fede — sono solito rispondere che potrei vivere anche di chiodi da tavole. Se non capiscono questo, non capiscono neppure molto di quello che ho da dire". Ivi, p. 54 (trad. it.: p. 125).

<sup>132</sup> "Mantenersi su questa terra non sia una cosa ardua ma un passatempo, se si vive con saggezza e semplicità". Ivi, p. 58 (trad. it.: p. 132).

<sup>133</sup> "Desidero che al mondo ci siano tante persone diverse quanto più è possibile; ma vorrei che ciascuno fosse così accorto da trovare e seguire la propria strada, non quella di suo padre, sua madre, o un suo vicino". Ibidem.

<sup>134</sup> "È grandemente sopravvalutata: e chi la sopravvaluta è il nostro stesso egoismo". Ivi, p. 62 (trad. it.: p. 137).

<sup>135</sup> "Credo che ciò che addolora il riformatore, fosse anche il più santo dei figli di Dio, non è la pietà per il suo simile sofferente, ma il suo proprio dolore privato". Ivi, p. 64 (trad. it.: p. 139).

maledizioni che la religione, suo malgrado, ci ha propinato, ma catapultarsi nella vita, apprezzarla, goderla, sentirla fino in fondo: nutrire “a simple and irrepressible satisfaction with the gift of life, any memorable praise of God”.<sup>136</sup> Invece della filantropia, per risollevare le sorti dell’umanità l’unico vero rimedio è attingere alla Natura e ai suoi portentosi mezzi, semplici e buoni. Migliorare se stessi è il metodo migliore per innalzare le vibrazioni dell’umanità e aiutare i poveri: “dispel the clouds which hang over our own brows, and take up a little life into our pores”.<sup>137</sup> Egli compendia il suo messaggio citando un aneddoto tratto dal *Gulistan*, o *Giardino Fiorito*, di Saadi di Shiraz. Come Emerson, Thoreau è enormemente influenzato dalla poesia persiana. Saadi rappresenta per Thoreau l’archetipo del poeta, cui egli si ispira. Nella citazione riportata compare la spiegazione dell’enigma secondo cui soltanto al cipresso, albero che non produce frutti, spetta l’appellativo di *azad*, libero. Il cipresso infatti, a differenza degli altri alberi, che dipendono dalle stagioni per la fioritura, è sempre fiorito. Della stessa natura sono i religiosi liberi o indipendenti, che non si legano a nulla, poiché conoscono la transitorietà delle forme e il permanere della vita. Come il cipresso, l’uomo che aspira alla libertà deve dunque liberare da ogni attaccamento il suo cuore, tenendo a bada le “pretese delle povertà”, descritte in una poesia dell’inglese Thomas Carew, che Thoreau pone a compimento del capitolo. In fin dei conti, i beni veramente necessari alla vita non sono gli abiti o la casa, ma fede ed esperienza, virtù necessaria al conseguimento di ogni cosa, soprattutto a quella più importante: la libertà dell’anima.

#### 4.2.7. Le mappe dell’Immaginazione e l’agricoltura celeste: l’Indipendenza dello Spirito a Walden

Dopo un lungo capitolo dedicato alla *Economy*, corrispondente al brevissimo paragrafo che Emerson aveva dedicato alle *Commodities*, indice di una diversa attenzione al momento concreto della vita materiale, Thoreau illustra con maggiore dovizia di dettagli le motivazioni sottese alla sua esperienza nei boschi. La motivazione non è soltanto ideale, nel senso astratto del termine, poiché è legata saldamente a una conoscenza profonda del territorio ed alla sua osservazione, come spiega nel secondo capitolo, intitolato *Where I lived, and What I lived for*. In qualche modo si tratta di una pratica geofilosofica *ante litteram*: lo scrittore dimostra di non essere un amante della Natura astratta, del suo concetto, ma di essere radicato nel suo territorio di nascita, di cui conosce a menadito ogni angolo, molto più di contadini e cacciatori. Il suo vagabondare per i campi e per i boschi gli ha infatti permesso di osservare la natura nei suoi dettagli con calma e ponderata attenzione, secondo i precetti del *De Rustica* di Catone, tenuti in grande considerazione da Thoreau. Il discorso thoreauviano riprende alcune osservazioni del *Nature* del 1836 di Emerson sulla vista del paesaggio da parte del poeta e dell’uomo comune: “I have frequently seen a poet withdraw, having enjoyed the most valuable part of a farm, while the crusty farmer supposed that he had got a few wild apples only. Why, the owner does not know it for many years when a poet has put his farm in rhyme, the most admirable kind of invisible fence, has fairly impounded it, milked it, skimmed it, and got all the cream, and left the farmer only the skimmed milk”.<sup>138</sup>

Tale passaggio è preceduto da alcuni versi significativi:

<sup>136</sup> “Una soddisfazione semplice e schietta per il dono della vita, una memorabile lode a Dio”. Ibidem (trad. it.: pp. 139-140).

<sup>137</sup> “Scacciamo le nubi che ci coprono gli occhi, e impregniamo i nostri pari di un po’ di vita”. Ibidem (trad. it.: p. 140).

<sup>138</sup> “Mi è successo spesso di vedere un poeta allontanarsi da un podere dopo averne goduta la parte migliore, mentre il rozzo contadino supponeva che v’avesse raccolto soltanto un po’ di mele selvatiche. Infatti, per molti anni, il proprietario non s’accorge che quando un poeta ha cantato in versi il suo podere e vi ha tessuto intorno una specie di meravigliosa siepe, in effetti ne ha preso possesso, l’ha munto, scremato, e ne ha preso la parte migliore, lasciando al contadino solo un po’ di latte scremato”. Ivi, p. 68 (trad. it.: p. 144).

(With respect to landscapes)  
I am monarch of all I survey,  
My right there is none to dispute.<sup>139</sup>

Sovranità e immaginazione rappresentano due aspetti della medesima realtà: la visione, rappresentata dal verbo “to survey”, è più reale di ogni disputa. L’intuizione estetica del paesaggio è preminente su ogni altra questione. La parte migliore della realtà è quella che il poeta coglie nei suoi versi, come si evince dalla metafora del latte; il resto sono soltanto avanzi. L’esperienza del poeta è dunque ciò che incarna, per Thoreau come per Emerson, la quintessenza dell’umanità, l’esperienza principe della vita, che rende l’uomo veramente nobile. I versi citati appartengono al componimento poetico *Lines of Solitude*, del britannico William Cowper, in cui si descrive il sentimento di solitudine dell’avventuriero Alexander Selkirk, naufrago su un’isola sperduta per quattro anni.<sup>140</sup> La solitudine cui si approda dopo il naufragio rappresenta il distacco dalle dimensioni conosciute dell’attaccamento e dal desiderio: soltanto in tal modo si è davvero padroni di sé. Alla cartografia e ai viaggi esteriori corrispondo così ben più grandi avventure interiori: corrispondenza che sicuramente ben si adatta a Thoreau, esperto osservatore delle realtà geografiche, viaggiatore ed agrimensore. In tal senso il verbo “to survey”, che ricorre sia nella poesia di Cowper che nel testo thoreauviano, è significativo. Le osservazioni naturalistiche corrispondono a precise osservazioni nello spirito, veicolate da uno sguardo esteticamente configurato. Le vere mappe sono quelle che sgorgano dall’immaginazione del poeta.<sup>141</sup>

Anche le considerazioni sulla dimensione etico-politica discendono dalla visione estetica: numerose idee vengono rivisitate da Thoreau alla luce di tali assunti. Oltre all’idea del possesso, riformulata dalla concezione del paesaggio, la ricchezza, ad esempio, viene così illustrata: “a man is rich in proportion to the number of things which he can afford to let alone”.<sup>142</sup> Pare una rievocazione della frase attribuita a Socrate da Diogene Laerzio, secondo il quale il filosofo, dinanzi alla molteplicità di merci della sua città, era solito affermare: “di quante cose non sento il bisogno!”.<sup>143</sup> Tali concezioni in Thoreau si connettono strettamente alla sua nozione di libertà, esplicitato attraverso uno dei simboli più importanti della poetica emersoniana, quello del seme. Molti credono infatti che i semi migliorino invecchiando. Ma Thoreau afferma che bisogna vivere nel presente: affidarsi alla sicurezza del possesso o alla speranza del futuro significa mortificare la vita, congelarla in forme statiche, ovvero riesumare i sepolcri dei padri. Nulla può invece costringere il sentimento di libertà. L’esperienza estetica libera lo spirito poiché nessuno è più leggero e ricco del poeta, mentre “it makes but little difference whether you are committed to a farm or the county jail”.<sup>144</sup> La lezione sull’agricoltura di Thoreau, che afferma di aver sempre coltivato un giardino, è dunque di tenere “my seeds ready”.<sup>145</sup>

<sup>139</sup> “Riguardo ai paesaggi/sono monarca di tutto ciò che misuro/il mio diritto qui non è discutibile da nessuno” (trad. mia). Ibidem. Il verso tra parentesi non è riportato da Thoreau.

<sup>140</sup> A tale figura si ispirò Daniel Defoe per la descrizione di Robinson Crusoe e probabilmente anche il recente *Cast Away* con Tom Hanks.

<sup>141</sup> Uno sviluppo di quest’aspetto si avrà nel capitolo *The Pond in Winter*. Per ulteriori approfondimenti sulla tematica della mappa e della cartografia, considerate come simboli di una certa esperienza interiore, cfr. R. Van Noy, *Surveying the Interior: Literary Cartographers and the Sense of Place*, University of Nevada Press, 2003, in particolare il capitolo dedicato a Thoreau: *Surveying the Strange: Henry David Thoreau’s Intelligence of Place*, pp. 38-72.

<sup>142</sup> “Un uomo è ricco in proporzione al numero di cose delle quali può fare a meno”. H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 67 (trad. it.: p. 143).

<sup>143</sup> Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, Laterza, Roma-Bari, 1962, Libro II, p. 69.

<sup>144</sup> “Fa poca differenza se sei rinchiuso in una fattoria o in una prigione di contea” (trad. mia). H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 69.

<sup>145</sup> “La semente pronta”. Ibidem.

La metafora del seme richiama numerosi passi evangelici. Sulle citazioni bibliche Thoreau adotta un atteggiamento opposto a quello di Emerson, omettendo le fonti; su quelle orientali vale il contrario. Così il tema del seme, piuttosto ricorrente nei Vangeli, richiama la parabola del seme caduto su una buona terra.<sup>146</sup> D'altra parte l'idea del radicamento nel presente, che produce appunto la prontezza in ogni circostanza, evoca i racconti evangelici sulle vergini in attesa dello sposo con la lucerna accesa.<sup>147</sup> L'antica idea dell'agricoltura come *cura sui*, o cura dell'anima, d'altra parte risale già a Platone, il quale, nell'immagine ripresa anche da Emerson, caratterizza gli uomini come piante celesti o aeree. L'agricoltura o giardinaggio è anche simbolo potente dell'alchimia.<sup>148</sup> Il linguaggio di Thoreau, apparentemente piano e *naïf*, è invece denso di richiami e allusioni a letture plurivoche. D'altra parte l'alchimia, come molti saperi antichi di matrice sapienziale, non espongono *apertis verbis* le proprie dottrine ma preferiscono utilizzare un linguaggio simbolico che talvolta è anche volutamente fuorviante. La sua auto-definizione: "as chanticleer in the morning, standing on his roost, if only to wake my neighbors up"<sup>149</sup> rientra nel novero delle espressioni apparentemente letterarie ma in realtà allusive ad antichi simboli.

Thoreau si stabilisce nella casetta del bosco il 4 luglio 1845, anniversario dell'Indipendenza americana, sancendo così simbolicamente l'inizio della propria indipendenza. La casa è sempre bagnata dalle gocce di rugiada dell'Aurora, almeno lo è nella sua immaginazione, come candidamente ammette. L'ingresso nella capanna e la sua descrizione costituiscono l'inizio del viaggio thoreuviano, e al di là delle osservazioni materialistiche, soddisfatte in *Economy* per la curiosità dei suoi compaesani, assurge al rango di una cerimonia o di un rito, in cui ogni aspetto della Natura veicola un significato profondo: "this was an airy and unplastered cabin, fit to entertain a travelling god, and where a goddess might trail her garments. The winds which passed over my dwelling were such as sweep over the ridges of mountains, bearing the broken strains, or celestial parts only, of terrestrial music. The morning wind forever blows, the poem of creation is uninterrupted; but few are the ears that hear it. Olympus is but the outside of the earth everywhere".<sup>150</sup> Thoreau intende la casa come una vera e propria proiezione di se stesso, una "crystallization", che interagisce col suo costruttore. Essa non è ostacolo ma utile espediente per inserirsi nella natura, tra uccelli selvatici, pendii e valli. L'osservazione della bellezza naturale lo induce a sottolineare la preminenza estetica delle forme naturali; a proposito del lago, ad esempio, osserva: "this is as important as that it keeps butter cool".<sup>151</sup> Tale bellezza rinnova lo spirito; come asserisce citando un detto indiano, "there are none happy in the world but beings who enjoy freely a vast horizon".<sup>152</sup> L'immaginazione è dato centrale per la libertà dello spirito, e unita alla bellezza naturale diviene mezzo di perfezionamento delle proprie facoltà. Così Thoreau

<sup>146</sup> Cfr. *Vangelo di Matteo*, 13, 1-43.

<sup>147</sup> Cfr. *ivi*, 25, 1-13.

<sup>148</sup> Fulcanelli (a cura di), *Il mistero delle cattedrali*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2005, p. 150, n. 57: "l'Alchimia aveva anche il nome di Agricoltura Celeste, e i suoi adepti si chiamavano Agricoltori". Il termine Alchimia è alquanto emblematico in tal senso: tra le molteplici ipotesi che gli studiosi hanno avanzato per spiegarne origini ed etimologia, spicca quella altamente suggestiva che la collega alla terra nera d'Egitto, fecondata dal limo e divenuta dunque fertile e adatta per l'agricoltura.

<sup>149</sup> "Come il gallo che al mattino sta sulla sua pertica, non fosse altro che per svegliare i miei vicini". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 69 (trad. it.: p. 146).

<sup>150</sup> "Questa era una capanna ariosa e senza intonaco, atta ad alloggiare un dio viaggiatore, e dove una dea avrebbe potuto trascinare le vesti. I venti che passavano sopra la mia abitazione erano come quelli che sfiorano le sommità delle vette, portavano le melodie interrotte, o, forse, solo i frammenti celesti, d'una musica terrena. Il vento mattutino soffia eternamente, il poema della creazione è continuo; ma poche sono le orecchie che riescono a udirlo. Dovunque, l'Olimpo è solo la parte esterna della terra". *Ivi*, p. 70 (trad. it.: p. 146).

<sup>151</sup> "Quest'acqua è altrettanto importante di quella che ci mantiene fresco il burro". *Ivi*, p. 71-72 (trad. It.: p. 149).

<sup>152</sup> "Non v'è nessuno al mondo che sia felice, se non chi gode liberamente di un vasto orizzonte". *Ivi*, p. 72 (trad. it.: p. 149).

asserisce che in un simile contesto spazio e tempo divengono relativi: poiché la stimolazione che deriva dall'esperienza estetica della natura accorcia le distanze che lo separano dai luoghi e dai tempi più nobili dell'intera umanità. In accordo col principio della semente sempre pronta, egli afferma quello che Cavell chiamerà rivalutazione dell'ordinario. Come Emerson, non vi è nessun mondo immaginario, lontano dalla vita quotidiana, che possa donare bellezza priva di interesse e preoccupazioni più del mondo che stiamo già vivendo: quel luogo magico è difatti dietro l'angolo. Scrive Thoreau: "my house actually had its site in such a withdrawn, but forever new and unprofaned, part of the universe".<sup>153</sup> Come le Pleiadi o le Iadi, Aldebaran o Altair, quel luogo era visibile solo in notti senza luna, remoto e scintillante come un raggio stellare. Le stelle citate costituiscono l'ennesima e significativo cenno simbolico: Pleiadi, Iadi e Aldebaran appartengono alla costellazione del Toro, ed erano, come l'animale ivi rappresentato, centrale in molti culti antichi, da quello sumerico ed egiziano a quello mitraico. Il culto della vacca sacra è d'altronde fondamentale per l'induismo, che Thoreau non si stancò mai di studiare e citare. Altair è invece una stella luminosissima della costellazione dell'Aquila, classicamente collegata alla visione. La comunione con la natura viene descritta anche da una breve poesia che parla di un pastore e delle sue greggi, secondo le quali il pastore deve innalzare i suoi pensieri sempre più in alto, fin dove pascolano i suoi animali. Il simbolo del pastore, condiviso con Emerson, indica la capacità di guidare le proprie facoltà verso le dimensioni più profonde e illibate, o selvagge, della natura e di se stessi. Il semplice stile di vita del pastore è quello cui anela con gioia Thoreau, il quale precisa: "every morning was a cheerful invitation to make my life of equal simplicity, and I may say innocence, with Nature herself. I have been as sincere a worshipper of Aurora as the Greeks".<sup>154</sup> La dimensione sacrale della sua esperienza viene esplicitamente ribadita: "I got up early and bathed in the pond; that was a religious exercise".<sup>155</sup> Il bagno nel lago evoca il fiume di eraclitea memoria, soprattutto alla luce del motto confuciano: "renew thyself completely each day; do it again, and again, and forever again".<sup>156</sup> Il cambiamento è una purificazione, indispensabile alla vita autentica come nella migliore tradizione orfica. Ogni dettaglio nella natura risuona ed evoca mondi distanti nello spazio e nel tempo: l'Iliade e l'Odissea vengono compendiate nel sordo ronzio di una zanzara, pari a "a standing advertisement, till forbidden, of the everlasting vigor and fertility of the world".<sup>157</sup> Lo scrittore non si stanca di ripetere le immagini che più ama, e ciò comprova la teoria delle allusioni simboliche.

#### 4.2.8. I Figli dell'Aurora

La celebrazione della Natura si tramuta in Thoreau in una vera e propria ode all'Alba. La mattina riconduce alle "heroic ages", poiché è di mattina che avvengono tutti i fatti memorabili; il mattino è la miglior stagione del giorno (con splendida analogia tra anno e giorno), l'ora del risveglio, il momento in cui si desta in noi quella parte che solitamente è dormiente, come affermano i *Veda*. I giorni non sono tutti uguali, poiché non meritano lo stesso nome un giorno il cui risveglio sia causato da "the mechanical nudgings of some servitor", e il Giorno in cui a

<sup>153</sup> "La mia casa era situata in un luogo che non solo era realmente appartato, ma che era anche una parte dell'universo sempre nuova e mai profanata". Ibidem (trad. It.: p. 150).

<sup>154</sup> "Ogni mattino era un gioioso invito a condurre la vita con la medesima semplicità e posso dire con la medesima innocenza della Natura. Come i Greci, io sono sempre stato un sincero adoratore dell'Aurora". Ivi, pp. 72-73 (trad. it.: p. 150).

<sup>155</sup> "Mi alzavo presto e mi bagnavo nel lago - atto religioso, questo". Ivi, p. 73 (trad. it.: p. 150).

<sup>156</sup> "Rinnovati completamente ogni giorno: fallo ancora e ancora, e ancora per sempre". Ibidem.

<sup>157</sup> "Un annuncio, che durerà finché non verrà proibito, dell'eterno vigore e dell'eterna fertilità dell'universo". Ibidem (trad. it.: p. 150).

ridestare l'uomo sono il Genio e l'energia interiore. Su tale servitore meccanico dell'uomo nessuno si è mai soffermato, e sorge il dubbio che non sia da intendere letteralmente come un congegno esterno all'uomo, o almeno non solo, ma in parte come un riferimento diretto al corpo e alla mente dell'uomo che non è libero, e che agisce semplicemente per reazione agli stimoli esterni. Chi si allontana dalla sacra e incontaminata luce del mattino imbocca una via oscura: "that man who does not believe that each day contains an earlier, more sacred, and auroral hour than he has yet profaned, has despaired of life, and is pursuing a descending and darkening way".<sup>158</sup> L'idea che il nemico meccanico dell'uomo sia interno all'uomo stesso è in parte avvalorata dal fatto che il mattino, cui corrisponde la fioritura del Genio, è il momento che segue la parziale interruzione dalla vita sensibile. Pare che il riposo non sia del corpo ma dal corpo, poiché l'anima ha così modo di rinvigorire i suoi organi sottili. Come Memnone, eroi e poeti sono figli dell'Aurora. Arte e poesia, coraggio e nobili gesta non hanno altre radici. Ma l'Alba non è soltanto un momento preciso della giornata, come si è detto, ma di una precisa condizione di presenza interiore. Ogni attimo e ogni luogo possono recare in sé la luce del Risveglio. Per tale ragione, persino le riforme morali non sono altro che il tentativo di scuotere l'uomo dal suo sonno. Se gli uomini si lamentano delle proprie giornate è perché, immersi in un sonno costante, non si sono accorti dell'alba. I gradi di risveglio sono inoltre differenti: "the millions are awake enough for physical labor; but only one in a million is awake enough for effective intellectual exertion, only one in a hundred millions to a poetic or divine life".<sup>159</sup> Come diceva già Platone nel *Fedone* in accordo con la sapienza orfica: "i portatori di ferule sono molti, ma i Bacchi sono pochi".<sup>160</sup> Il distacco notturno dal corpo di cui parla Thoreau d'altra parte ricorda da vicino quel distacco dal corpo per contemplare l'idea di Bellezza di cui Platone riferisce nei suoi scritti. Non si tratta di gettare nel discredito il corpo, come hanno preteso coloro che hanno assimilato il platonismo all'hegelismo. La presenza di Spirito data dal Risveglio è infatti tutt'altro che astratta, poiché soltanto lo spirito desto percepisce: "to be awake is to be alive. I have never yet met a man who was quite awake. How could I have looked him in the face?".<sup>161</sup> Non si può guardare in viso il risvegliato, come Mosé nel deserto non si può guardare il volto di Dio. Ma chi si risveglia diviene simile a un dio. Lo scopo dell'uomo è dunque di imparare a risvegliarsi, ma non solo: egli deve imparare a rimanere in tale stato, non con aiuti meccanici, che tradiscono la schiavitù di spirito, bensì con la speranza dell'alba, che non abbandona l'uomo neppure nel sonno più profondo. Quella del risveglio è una vera e propria arte, di pari o superiore livello rispetto a tutte le altre arti, come scrive rievocando un suggestivo passo plotiniano nel quale la cura di sé diviene peculiare arte scultorea: "it is something to be able to paint a particular picture, or to carve a statue, and so to make a few objects beautiful; but it is far more glorious to carve and paint the very atmosphere and medium through which we look, which morally we can do. To affect the quality of the day, that is the highest of arts. Every man is tasked to make his life, even in its details, worthy of the contemplation of his most elevated and critical hour".<sup>162</sup> Bisogna dunque scolpire e dipingere, ma utilizzando la materia giusta: l'atmosfera e il

<sup>158</sup> "L'uomo che non crede che ogni giorno abbia un'ora più mattutina, un'aurora più sacra e brillante di quante egli ha finora profanato, vive in uno stato di disperazione, e segue un sentiero che diviene sempre più triste e oscuro". Ibidem.

<sup>159</sup> "Milioni di uomini sono abbastanza svegli per un lavoro intellettuale, e solo uno su cento milioni per una vita poetica e divina". Ivi, p. 74 (trad. it.: p. 152).

<sup>160</sup> Platone, *Fedone*, 69d.

<sup>161</sup> "Essere svegli significa essere vivi. Io non ho ancora incontrato un uomo che fosse completamente sveglio. Come avrei potuto guardarlo in viso?" H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 74 (trad. it.: p. 152).

<sup>162</sup> "È bello saper dipingere un certo quadro, o scolpire una statua e così rendere belli alcuni oggetti; ma è molto più degno di gloria scolpire o dipingere l'atmosfera stessa e il mezzo con il quale guardiamo, cosa che possiamo fare moralmente. L'arte più degna è influire sulle virtù del giorno. Ogni uomo ha il compito di rendere la sua vita, anche nei dettagli, degna della contemplazione delle sue ore più belle e più critiche". Ibidem.

mezzo attraverso il quale guardiamo, ovvero la nostra mente e il nostro occhio. Egli descrive anche il modo in cui mettere in atto tale processo artistico: “if we refused, or rather used up, such paltry information as we get, the oracles would distinctly inform us how this might be done”.<sup>163</sup> Dal fondo meccanico della vita è possibile trarre, come una figura dal marmo, l'essenza del risveglio aurorale, nascosta sotto un'indistinta massa materica che sembra opprimerci. Quella materia che opprime è in realtà la materia che consente l'elevazione, che permette all'arte di nascere: Thoreau è una sorta di novello alchimista, che trae oro dal piombo. Lungi dal ricadere nel dualismo, Thoreau è consapevole che il riscatto dello spirito viene offerto proprio da quanto sembra ostacolarlo: la vita sensibile. Dall'esperienza è possibile trarre la saggezza, ed è questo il motivo che spinse lo scrittore nei boschi. Chi insegue genuinamente, autenticamente e con semplicità l'ispirazione della vita, senza remore e falsi pudori, può finalmente mettere alla prova il proprio sonno e la propria esistenza. A confronto con l'esperienza, Thoreau intendeva difatti scoprire se stava realmente vivendo oppure se vagava sognando, come un sonnambulo. La vita civile favorisce l'addormentamento, poiché riduce la vita in brandelli, piena di minuzie inutili che letteralmente drenano le energie vitali dell'uomo disperdendole in mille rivoli. A costo di sembrare conservatore o reazionario (ma egli non si curava molto di quanto gli altri pensavano di lui), Thoreau invita gli uomini ad occuparsi della propria vita in misura maggiore di quanto si occupino del commercio o delle ferrovie dello stato; come Emerson, sarebbe meglio avere uomini migliori e prodotti scadenti che viceversa. Invece lo sperpero della vita è tale che un uomo preferisce dedicarsi al lavoro che alla cura di Sé. Come in Platone, “to a philosopher all news, as it is called, is gossip, and they who edit and read it are old women over their tea. Yet not a few are greedy after this gossip”.<sup>164</sup> Eppure, molto più di tali notizie, “how much more important to know what that is which was never old!”.<sup>165</sup>

Platonicamente, soltanto ciò che non invecchia è Reale. Ciò che non è mai nato né può morire, che non cresce né diminuisce, come lo sfero parmenideo, l'Essere che soggiace a ogni forma. Soltanto quella dimensione è reale, scrive Thoreau: “shams and delusions are esteemed for soundest truths, while reality is fabulous. If men would steadily observe realities only, and not allow themselves to be deluded, life, to compare it with such things as we know, would be like a fairy tale and the *Arabian Nights' Entertainments*. If we respected only what is inevitable and has a right to be, music and poetry would resound along the streets. When we are unhurried and wise, we perceive that only great and worthy things have any permanent and absolute existence, that petty fears and petty pleasures are but the shadow of the reality”.<sup>166</sup> Soltanto i bambini conoscono la vera vita; gli adulti la scambiano per la loro routine da sonnambuli, presi da inganni e falsità, da abitudini e fallimenti che chiamano esperienza. Non c'è realtà né vera vita laddove non esiste la gioia, per Thoreau come per Emerson. Citando la saggezza indiana, Thoreau riporta una interessante metafora esplicativa sulle condizioni dell'anima umana: come il figlio di un re allevato da un boscaiolo e ignaro delle sue origini, l'anima acquisisce le convinzioni presenti nel contesto in

<sup>163</sup> “Se rifiutassimo, o piuttosto consumassimo, le meschine notizie che riceviamo, gli oracoli ci insegnerebbero chiaramente come potremmo farlo”. Ibidem.

<sup>164</sup> “Per il filosofo, tutto ciò che noi chiamiamo notizie è solo pettegolezzo, e quelli che le diffondono e le leggono sono come le vecche che spettegolano all'ora del té. Eppure non sono in pochi a essere avidi di questi pettegolezzi”. Ivi, p. 77 (trad. it.: p. 156).

<sup>165</sup> “Quanto più importante sarebbe conoscere ciò che non è mai stato vecchio!”. Ivi, p. 78 (trad. it.: p. 157).

<sup>166</sup> “La falsità e l'inganno vengono creduti le verità più sincere, mentre la realtà effettiva è presa per falsa. Se gli uomini osservassero continuamente solo la realtà e non si lasciassero ingannare, la vita, per paragonarla a ciò che si conosce, sarebbe simile a un racconto di fate, agli intrattenimenti della *Mille e Una Notte*. Se rispettassimo solo ciò che è inevitabile e che ha diritto di essere, la musica e la poesia risuonerebbero per le strade. Quando siamo calmi e pieni di saggezza, ci accorgiamo che solo le cose nobili e grandi hanno un'esistenza assoluta e duratura, mentre le piccole paure e i piccoli piaceri sono solo l'ombra della realtà”. Ibidem (trad. it.: p. 158).

cui matura, e non si rende conto della sua natura, finché un emissario regale non lo mette al corrente del suo lignaggio. Così è l'anima, che attende di ricevere la verità sulla sua natura sovrana da un maestro divino, scoprendo infine di essere Brahma.<sup>167</sup> Così sono gli uomini, i quali conducono una misera esistenza, da formiche, senza sapere di essere gli eredi di una stirpe nobile, poiché si ostinano nella loro ignoranza, soffermandosi su quanto sembra esistere anziché su quanto esiste veramente. In fondo è soltanto una questione di conversione dello sguardo: "look at a meeting-house, or a court-house, or a jail, or a shop, or a dwelling-house, and say what that thing really is before a true gaze, and they would all go to pieces in your account of them".<sup>168</sup> Lo sguardo superficiale, che frammenta la visione, manda in frantumi la realtà, che diviene irricognoscibile. L'uomo comincia a pensare che la verità sia remota, che abiti tra le stelle o in terre lontane. Invece non è la verità a volersi nascondere, quanto lo sguardo a deformarla. Essa è invece alla nostra portata: "all these times and places and occasions are now and here. God himself culminates in the present moment, and will never be more divine in the lapse of all the ages".<sup>169</sup>

Il coglimento dell'eterno presente e del divino, di ciò che è sublime e nobile, discende dal continuo confronto con la Realtà: "the universe constantly and obediently answers to our conceptions; whether we travel fast or slow, the track is laid for us. Let us spend our lives in conceiving then". Questa è la via estetica di Thoreau: la possibilità di cogliere all'esterno, nella Natura, i concetti interiori, al pari del giudizio teleologico di Kant. La Natura risponde al disegno del nostro intelletto, additando la via del Risveglio, dell'armonia e della Bellezza.

Chi si impegna a vivere anche soltanto un giorno solo nella Natura può trarne in tal senso beneficio, a patto che il giorno sia degno del suo nome: per Thoreau ciò implica la volontà di non abbandonarsi alla corrente, interpretabile come gli schemi meccanici da servitore di cui ha parlato in precedenza. Resistere alle preformazioni assonnate della mente significa esperire veramente. Il pericolo è grande, e viene paragonato da Thoreau al canto delle Sirene, cui occorre resistere come fece Ulisse, guardando altrove e legandosi saldamente all'albero maestro. Chi resiste alle lusinghe della via corta ma perigliosa della macchina, come la chiama Thoreau, sarà salvo, se la resistenza sarà sostenuta da sufficiente Volontà: "if the engine whistles, let it whistle till it is hoarse for its pains".<sup>170</sup> Il richiamo alla macchina inconsapevole che muove l'uomo dormiente, e l'invito alla sua conoscenza, sarà presente negli scritti di Georges Ivanovič Gurdjieff.<sup>171</sup> Quest'ultimo trasse la sua ispirazione da antiche conoscenze orientali, tra cui spicca il sufismo, la mistica islamica. Considerato che tra le maggiori influenze teoriche sul movimento trascendentalista vanno annoverati i poeti persiani amati da Emerson e Thoreau, è dunque probabile che le idee della macchina biologica e del sonno della coscienza costituiscano l'eredità di quella tradizione per

---

<sup>167</sup> L'interesse per la filosofia indiana è sempre presente in Thoreau. *Brahma*, cui Emerson ha dedicato l'omonima poesia, rappresenta l'aspetto creativo della Trimurti, la Trinità induista.

<sup>168</sup> "Prendetemi un oratorio, un palazzo di giustizia. Un carcere, un negozio o una casa d'abitazione, e ditemi cosa realmente esse sono per un occhio che vede il vero; se ne andrebbero a pezzi, nella vostra descrizione". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 79 (trad. it.: p. 159)..

<sup>169</sup> "Tutti questi tempi, luoghi e condizioni, esistono ora e qui. Dio stesso culmina nel momento presente, e non sarà mai più divino, nel corso di tutti i secoli". Ibidem.

<sup>170</sup> "Se la macchina fischia, lasciate che fischi finché diventerà rauca di dolore". Ivi, p. 80 (trad. it.: p. 160).

<sup>171</sup> Filosofo, scrittore e maestro di antiche danze sacre, fondò un istituto per lo sviluppo spirituale denominato Istituto per lo Sviluppo Armonico dell'Uomo. Nel suo insegnamento egli si avvale di antiche conoscenze orientali e occidentali e di numerose tecniche psicofisiche utili al "Risveglio" dell'uomo da quello che egli definiva appunto come sonno indotto dalla macchina biologica. Attorno alla sua figura si radurono personalità del calibro di Frank Lloyd Wright, che sposò una sua discepola, e Katherine Mansfield, celebre scrittrice britannica. *Incontri con uomini straordinari* è il titolo del lungometraggio che Peter Brook trasse dall'omonimo libro di Gurdjieff. In Italia il suo insegnamento ha ispirato l'opera artistica di Franco Battiato.



Gurdjieff come per Thoreau, che si ritrovano a condividere punti fondamentali delle rispettive visioni filosofiche.

Thoreau scrive: "let us settle ourselves, and work and wedge our feet downward through the mud and slush of opinion, and prejudice, and tradition, and delusion, and appearance, that alluvion which covers the globe, through Paris and London, through New York and Boston and Concord, through Church and State, through poetry and philosophy and religion, till we come to a hard bottom and rocks in place, which we can call *reality*, and say, This is, and no mistake".<sup>172</sup> Lavorando su se stessi e rimuovendo la melma ingannatrice che ha invaso il mondo, gli uomini potranno raggiungere alla fine un fondamento stabile su cui appoggiarsi, come la casa sulla roccia di evangelica memoria, punto di partenza di ogni cartesiana ricerca. Quando ci si mette davanti alla realtà, afferma Thoreau, ci si mette davanti al Sole, come nell'allegoria della Caverna. Bisogna essere pronti a guardare il Sole, per non esserne accecati, e morire. Nel percorso dentro il geroglifico della natura alla ricerca della vita primeva, non c'è strumento più utile dell'intelletto, definito "a cleaver; it discerns and rifts its way into the secret of things".<sup>173</sup> L'intelletto è la migliore facoltà che l'uomo possiede, secondo quanto dice l'istinto, afferma Thoreau. Come il muso degli animali, l'intelletto è l'organo con il quale l'uomo può scavare in profondità. Nessuna astrattezza per il pragmatico ma visionario Thoreau: l'intelletto e l'istinto sono appaiati nello scavo verso la Realtà, nella grande scultura che Thoreau si appresta a modellare grazie all'esperienza estetica nei suoi amati boschi.

#### 4.2.9. La Vita è nei boschi: libri, suoni, animali e fagioli

Il titolo di *Walden* non è forse mai stato compreso fino in fondo. Difatti a una interpretazione letterale la seconda parte del titolo, *or Life in The Woods*, è ridondante. Il libro descrive la vita di Thoreau a *Walden*, ovvero nei boschi. In realtà il titolo potrebbe essere interpretato più in profondità. La vita infatti non è il mero trascorrere dei giorni, poiché, come ha affermato l'autore, non ogni giorno è degno di tale nome. Vita nei boschi sembrerebbe così l'allusione al risveglio provocato dei boschi. La visione della bellezza naturale, la ricerca spirituale come istanze portatrici di Risveglio. Il libro dunque non descrive più semplicemente uno stile di vita austero e rigido, come lo interpretarono i suoi contemporanei e come tuttora lo interpretano molti critici, ma piuttosto l'esito del capovolgimento dello sguardo: l'attingimento di quella Vita, del fondo primigenio della Realtà, virtualmente presente ovunque, ma favorito dall'esperienza estetica nel tempio divino della Natura. Tale vita emerge con forza nei dettagli di quei giorni; e a simili dettagli, in cui è compendiato l'intero universo e l'eternità, Thoreau dedica appassionati capitoli. La tematica meramente ecologica non potrebbe essere più distante.

Tra i primi veicoli del mondo spirituale Thoreau non esita a citare la lettura, al pari di Emerson, che ai libri ha dedicato numerose energie. Ogni residua teoria sul primitivismo o anticulturalismo del filosofo viene così spazzata di colpo. L'amore per i libri viene incoraggiato dai suoi poeti persiani, di cui trascrive un significativo brano: "being seated, to run through the region of the spiritual world; I have had this advantage in books. To be intoxicated by a single glass of

---

<sup>172</sup> "Colonizziamo noi stessi, lavoriamo e muoviamoci con i piedi ben giù, nel fango e nella mola delle opinioni, dei pregiudizi, delle tradizioni, degli inganni e delle apparenze, quell'alluvione che ricopre il globo da Parigi a Londra, New York, Boston e Concord, e che sta fra la Chiesa e lo Stato, poesia e filosofia e religione, finché non arriveremo a un fondo solido e alla viva roccia, che potremmo chiamare realtà, e di cui potremo dire: questo esiste senza possibilità di errore". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 80 (trad. it.: p. 160).

<sup>173</sup> "Un fenditore esso discerne e scava la sua via nel segreto delle cose" Ibidem (trad. it.: p. 161).

wine; I have experienced this pleasure when I have drunk the liquor of the esoteric doctrines".<sup>174</sup> Il tema dell'ubriachezza e delle dottrine esoteriche palesano ancora una volta la dimensione misterica e sapienziale della ricerca emersoniana. Thoreau denigra inoltre le facili traduzioni: l'affaticamento su una lingua antica vale ben più di mille traduzioni, poiché essa è veicolo di saggezza, nobiltà, elevazione. I suoi autori preferiti restano i Greci, tra cui spiccano Omero ed Eschilo. L'abbandono dei classici per studi o autori moderni, considerati più pratici, viene deplorato, poiché i classici sono simili alla natura, ovvero specchi di grande levatura che l'uomo ha accantonato a discapito di se stesso. La scrittura di una grande opera, che l'autore preferisce ai discorsi dell'oratoria, è considerata "the work of art nearest to life itself".<sup>175</sup> Nell'aristocrazia di quegli autori che costituiscono la ristretta cerchia naturale di coloro che influenzano l'umanità più di re e imperatori, Thoreau include, oltre a Greci e Latini, gli antichi redattori dei *Veda* e dello *Zend-Avesta*, testo fondamentale dello Zoroastrismo, ma anche la Bibbia, Dante e Shakespeare. Thoreau formula la teoria della corrispondenza tra autore e lettore, soltanto in parte assimilabile all'ermeneutica novecentesca: nessuno di questi grandi classici è stato mai completamente letto dall'umanità. Travalicando ogni paradigma ermeneutico, egli afferma infatti che un autore può essere compreso appieno soltanto da uno spirito che gli sia pari. A un grande autore dovrebbe corrispondere un grande lettore, dunque: viceversa l'autore è condannato alla solitudine, o a essere letto in maniera superficiale e per convenienza, come coloro che si avvicinano alle stelle con strumenti astrologici anziché astronomici. All'elogio dei classici segue dunque la critica feroci di quelli che oggi chiameremmo *best-sellers*, ritenuti anch'essi frutto e al contempo concausa della moda e della stupidità umana. A tale critica segue un'analoga critica dell'idea di cultura, di educazione e di scuola, che a suo parere ottundono le menti anziché risvegliarle, ed esige a gran voce scuole "uncommon", poiché quelle normali non stimolano né nutrono l'intelletto. Evidentemente quello che egli critica non è la cultura o l'educazione in sé, ma la loro versione trascurata, dimezzata, insignificante, da sostituire con una cultura e un'educazione veramente degne di questo nome: "if we live in the Nineteenth Century, why should we not enjoy the advantages which the Nineteenth Century offers? Why should our life be in any respect provincial? If we will read newspapers, why not skip the gossip of Boston and take the best newspaper in the world at once?".<sup>176</sup> Invece di investire energie e denaro in un ponte o una suppellettile in più, bisognerebbe dunque approfittarne per alimentare la formazione della mente.

I libri costituiscono tuttavia soltanto il primo passo dell'educazione al Risveglio. In essi infatti si corre il rischio di perdersi, dimenticando che l'intero mondo è un libro da leggere: "what is a course of history or philosophy, or poetry, no matter how well selected, or the best society, or the most admirable routine of life, compared with the discipline of looking always at what is to be seen? Will you be a reader, a student merely, or a seer? Read your fate, see what is before you, and walk on into futurity".<sup>177</sup> Quello che egli chiama "the bloom of the present moment" è un dono che va colto in ogni dove. Per questa ragione, Thoreau non lesse durante la prima estate a

<sup>174</sup> "Restare seduto e percorrere la regione del mondo spirituale; ho sperimentato questo vantaggio con i libri. Ubriacarsi con un solo bicchiere di vino; ho provato questo piacere bevendo il liquore delle dottrine esoteriche". Ivi, p. 82 (trad. it.: p. 163).

<sup>175</sup> "L'opera d'arte più vicina alla stessa vita". Ivi, p. 84 (trad. it.: p. 165).

<sup>176</sup> "Se viviamo nel diciannovesimo secolo, perché non dovremmo godere dei vantaggi che il diciannovesimo secolo ci offre? Perché mai la nostra vita dovrebbe essere completamente provinciale? Se vogliamo leggere i giornali, perché non trascuriamo i pettegolezzi di Boston e non prendiamo direttamente il migliore giornale del mondo?" Ivi, p. 90 (trad. it.: p. 173).

<sup>177</sup> "Cos'è un corso di storia o filosofia o poesia, per quanto esso sia ben scelto, o cosa sono la migliore compagnia e la più ammirevole pratica di vita, di fronte alla disciplina di guardare sempre ciò che deve essere veduto? Vuoi essere un lettore, un mero studente o un veggente? Leggi il tuo destino, vedi ciò che ti sta davanti, e cammina nel futuro". Ivi, p. 91 (trad. it.: p. 175).

Walden, e si dedicò a zappare fagioli, ma non solo; in maniera ambigua egli infatti afferma che nessun lavoro intellettuale o materiale potevano distoglierlo dal fiore del momento presente, da quegli attimi di risveglio dell'intuizione donati dalla permanenza dello sguardo nella vita della natura: le descrizioni dell'alba, del tramonto, degli alberi e degli uccelli, dei suoni che egli coglie in solitario ascolto si configurano di fatto come altrettante immagini verso quel nocciolo di realtà che egli dovette cogliere nell'esperienza diretta della percezione. L'esperienza estetica della natura diviene esplicita Contemplazione: così la definisce in omaggio agli Orientali, ma evidentemente si tratta di una dimensione altrettanto nota alla filosofia greca e cristiana. Gli effetti maggiori della sua contemplazione della natura si palesano nella percezione del tempo, che sembra rallentare o addirittura fermarsi. Egli vive dunque nel "fiore del momento presente", in comunione con la natura. Sottraendosi alla dittatura della settimana e dell'orologio, il tempo gli si rivela come la *distensio animi* della tradizione agostiniana. Ai suoi compaesani addormentati la contemplazione non appariva molto diversa dall'ozio, ma Thoreau replica che egli era invece in profonda affinità con la natura, e, si potrebbe aggiungere, con il fondo della stessa umanità. Lungi dall'essere noiosa, la contemplazione estetica delle forme naturali è secondo Thoreau estremamente ricca e varia: soltanto uno sguardo superficiale non coglie tale verità. Il sole che scintilla, il vento che soffia, l'uccello sul ramo, le fragole, le more, le api selvatiche, i falchi nel cielo, persino gli oggetti della capanna e il fischio lontano della locomotiva, tutto rivela a Thoreau la completezza, la pace dello Spirito. Le possibilità offerte alla contemplazione da quelle macchine che pure in certi passi critica sono sorprendenti se si interpreta *Walden* come il Vangelo del mero ritorno alla Natura. Egli loda ad esempio il commercio, altrove criticato, in quanto esprime spirito d'iniziativa e coraggio, fiducia e serenità, attenzione e alacrità. Si tratta di qualità che, correttamente impiegate, elevano lo spirito. Il suo metodo vale più di molti vani sentimentalismi, ed egli lo definisce come naturale, e di conseguenza destinato al successo. Il suo simbolo è il treno, che colma le distanze del mondo intero, e i suoi suoni rievocano, al pari dei suoni naturali, un senso d'unità cosmica. Tutti i suoni, afferma infine Thoreau, dal canto dei giovani al muggire della vacche, dagli stridii delle civette alle serenate dei gufi, sono imparentati e rappresentano "one articulation of Nature".<sup>178</sup> Tali suoni vengono riportati da Thoreau con grande accuratezza onomatopeica, oltre che da numerose osservazioni tecniche che evidenziano una notevole conoscenza scientifica della natura. Il fonosimbolismo thoreuviano e il marcato uso di onomatopée primarie e secondarie, ovvero di vere e proprie trascrizioni fonetiche dei versi animali e di vocaboli ispirati ad essi, testimoniano la profondità della dimensione acustica nell'esperienza dei boschi: la Natura non si esperisce soltanto con gli occhi. In qualche modo egli si collega certamente con le teorie linguistiche dell'emersoniano saggio del 1836, secondo cui le parole sono segni di fatti naturali. Le onomatopée thoreuviane sono state variamente interpretate; considerate frutto di una originale ecolinguistica o espressione di un rinnovato linguaggio naturale.<sup>179</sup> Esse costituiscono in realtà un'antropomorfizzazione del regno naturale, o una traduzione, più che una mera trascrizione. Come Gabriele D'Annunzio nella celebre poesia *La pioggia nel pineto*, egli si specchia e si ritrova in una natura umanizzata più che nella stessa umanità. Se il "tu-whit tu-who" attribuito ai poeti non dice nulla al lettore, il verso della civetta è fortemente umanizzato: "oh-o-o-o that I never had been bor-r-r-r-n! that I never had been bor-r-r-r-n! bor-r-r-r-n!", e ricorda il celebre corvo di Edgar Allan Poe, che terrorizzava il poeta con il suo lugubre "nevermore".<sup>180</sup> I gufi producono dei suoni più rassicuranti: "hoo hoo hoo, hooser hoo", le rane: "tr-r-r-oonk, tr-r-r — oonk, tr-r-r-oonk!"

<sup>178</sup> "Una sola articolazione della Natura". Ivi, p. 101 (trad. it.: p. 188).

<sup>179</sup> J. C. McKusick, *Green Writing: Romanticism and Ecology*, Palgrave MacMillan, New York, 2010, pp. 141-170.

<sup>180</sup> *The Raven* di E. A. Poe venne pubblicato nel 1845, poco prima che Thoreau si recasse a Walden.

A differenza di Poe, gli animali in Thoreau non hanno nulla di minaccioso o inquietante. I loro suoni esprimono pace, comunione con la natura. Se le parole sono segni di fatti naturali, i fatti naturali sono invece simboli di specifici fatti spirituali, asseriva Emerson. Gli animali che popolano Walden rappresentano specifici avvenimenti del regno interiore di Thoreau. Il gufo, come la civetta, ad esempio è significativo: tradizionalmente associato alla filosofia, caro alla dea Atena, secondo Cavell si inserisce perfettamente nella simbolica thoreuviana: capace di vedere al buio, il malinconico canto del gufo costituisce l'annuncio dell'alba imminente,<sup>181</sup> che egli attende in pace: "he might in peace await the dawning of his day".<sup>182</sup> Per Cavell si tratterebbe di "exchanged identities", laddove lo scrittore e l'uccello notturno si guardano l'un l'altro, specchiandosi a vicenda. La maggiore identificazione tuttavia è quella con il gallo, come aveva annunciato nel secondo capitolo; in generale "birds at Walden seems to have something of prophecy in them, perhaps because of their instinct for light, perhaps because of the clarity of their repetitions".<sup>183</sup> Gli uccelli d'altra parte, sin dall'alba dei tempi, essendo associati all'elemento aria, sono sempre stati utilizzati in riferimento all'anima umana e al suo tentativo di elevazione verso le vette dello spirito. Il canto degli uccelli nel mondo persiano e arabo, segnatamente sufi, veniva considerato come un vero e proprio linguaggio, o meglio come il linguaggio esoterico per eccellenza, cui vengono dedicati saggi e trattati, tra cui spiccano il *Risalat at-Tayr* o *Epistola degli Uccelli* di Avicenna, citata anche da Borges, e il *Mantiq at-Tayr*, o il *Linguaggio degli Uccelli*, di Farid al-Din al-Attar. Nel mondo occidentale la comprensione dei versi animali è il tipico segno di santità, come vuole la tradizione salomonica e come si evince dai racconti sulla vita e sulle prediche di San Francesco d'Assisi. Non si tratta dunque di mera ornitologia o interesse naturalistico: all'interno del paradigma della contemplazione, la vita vegetale e animale assume significati reconditi e profetici. Novello augure, Thoreau osserva e ascolta dunque uccelli e animali per comprendere e decifrare i segni dell'anima nascente.

Un intero capitolo è dedicato al lavoro nel campo dei fagioli. La natura non è soltanto il *locus amoenus* in cui coltivare l'*otium*. La contemplazione è un punto di vista, una condizione interiore, più che uno stato esteriore. Per Thoreau c'è vita contemplativa anche nel lavoro dei campi. Il riferimento all'agricoltura come coltivazione esterna ed interna è sempre centrale in *Walden*. Il modello cui si attiene Thoreau è quello delle *Georgiche* virgiliane. Come Virgilio, Thoreau è distante dal lucreziano pessimismo sulla natura, ma ritiene che essa costituisca una vera e propria palestra per l'anima. Grazie al lavoro dell'uomo la natura diviene cultura. *Walden* unifica così la visione bucolico-pastorale di una natura edenica con le virtù agricole del lavoro e della fiducia in se stessi. Un recente studio di Micheal Ziser ha rivendicato lo sfondo georgico di *Walden*, in antitesi alla lettura pastorale che rimonta a Leo Marx ed al suo *The Machine in the Garden* del 1967.<sup>184</sup> Centrale in Ziser è proprio il campo di fagioli, che mostra lo scrittore come un indaffarato e attivo contadino, piuttosto che come un pigro e languido pastore. Thoreau in tal modo respingerebbe la visione del lavoro come espressione di alienazione e autenticità. Egli non è un marxista senza avvedersi di esserlo: tuttavia non c'è dubbio che la differenza tra ambiente pastorale e ambiente georgico verta soprattutto sulla questione del lavoro, o della scelta tra *otium*

<sup>181</sup> S. Cavell, *The Senses of Walden*, cit., pp. 37-38.

<sup>182</sup> "Poté attendere in pace l'alba del suo giorno". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 214 (trad. it.: p. 340).

<sup>183</sup> "Gli uccelli a Walden sembrano avere in essi qualcosa della profezia, forse a causa del loro istinto per la luce, forse a causa della chiarezza delle loro ripetizioni" (trad. mia). S. Cavell, *The Senses of Walden*, cit., p. 40.

<sup>184</sup> M. G. Ziser, *Thoreau: Walden and the Georgic Mode*, in S. Harbert Petrulionis- L. Dassow Walls (eds), *More Day to Dawn*, cit., pp. 171-188. Cfr. anche R. E. Cummings, *Thoreau's Divide. Rediscovering the Environmentalist/Agriculturalist Debate in Walden's 'Baker Farm'*, in S. Harbert Petrulionis- L. Dassow Walls (eds), *More Day to Dawn*, cit., pp. 189-210; E. C. Hagenstein, S. M. Gregg, B. Donahue (eds), *American Georgics. Writings on Farming, Culture and the Land*, Yale University Press, 2011.

e *negotium*. Egli in realtà è piuttosto critico sul lavoro, come si è visto nel capitolo dedicato alla *Economy*. La questione non è dunque il lavoro in sé, ma il ruolo che questo svolge nella vita di un uomo. Dalla disciplina del lavoro possono infatti discendere numerosi frutti positivi. Tuttavia si potrebbe anche obiettare, con lo stesso Thoreau, che spesso i contadini non pensano ad altro che al ricco raccolto e ignorano la bellezza della natura. L'aspra contrapposizione tra *wilderness* e civiltà, tra idillio pastorale ed estetica georgica in *Walden* è sfumata e ambigua. Voler ricondurre *Walden* all'uno o all'altro modello costituisce una forzatura.

Le precedenti considerazioni vengono rafforzate da un altro ordine di osservazioni.

Il campo di fagioli è stato anche accostato, in virtù del marcato orientalismo di Thoreau, alla *kshetra* del tredicesimo canto della *Bhagavad Gita*.<sup>185</sup> Tale campo è la materia o natura, la *prakriti*, mentre il conoscitore del campo è l'anima. Il corpo è il campo dello Spirito. Con corpo tuttavia non bisogna intendere solamente il corpo fisico poiché nella filosofia indiana l'anima è rivestita di numerosi corpi, cinque per l'esattezza, di cui soltanto il primo e forse anche il secondo sono di natura materiale. Le guaine o veicoli che rivestono l'anima possono dunque essere conosciute da essa: sono accostabili all'idea di abito che da Carlyle, Goethe ed Emerson è giunta fino a Thoreau, ovvero come rivestimento che svela e al contempo vela lo Spirito. Krishna è il supremo conoscitore del campo. Vera conoscenza è quella che include campo e conoscitore del campo, ovvero soggetto e oggetto. Anche qui i due poli della conoscenza sono dunque inseparabili. Gli involucri umani tuttavia non sono altro che un microcosmo: la più grande conoscenza è infatti quella dei corpi cosmici, rispecchiata dai corpi individuali. Indagando in tal direzione diviene infine chiaro che il conoscitore del campo è lo stesso in ogni campo: l'anima individuale appartiene a una imperitura anima universale, l'*atman* è *brahman*, il quale avvolge ogni cosa. La conoscenza sensibile è il mezzo attraverso il quale *Brahman*, definito *Over-Soul* in Emerson, esprime se stesso. Al contempo conoscitore e conosciuto, il *Brahman* risiede nel cuore di ogni campo. Dunque anche in un campo di fagioli. Ecco perché non bisogna stupirsi che per Thoreau non vi sia poi grande differenza tra *otium* e *negotium*. Con l'occhio della conoscenza bisogna sempre distinguere tra *prakriti* e *purusha*, tra campo e conoscitore del campo. Tale distinzione è fondamentale per non perdersi nel *mare magnum* delle forme mutevoli, nella schiavitù dell'infinito e ingovernabile divenire. Pare interessante sottolineare che il termine conoscere ha un'accezione vicina a quella di percepire: si tratta di intuizione.

In *Walden*, un umile campo di fagioli diventa il microcosmo dell'universo. Thoreau afferma di volerli lavorare ad ogni costo, senza sapere bene il perché. Secondo Cavell il lavoro sui fagioli è metafora della scrittura.<sup>186</sup> In realtà il discorso sui fagioli è ancora più profondo. Thoreau li zappa, li rinalza, li cura senza sosta ogni giorno: si definisce "*agricola laboriosus*". Come i corpi dell'uomo, il campo di fagioli ha bisogno di attenzioni particolari, di protezione dal freddo, dai vermi e dalle marmotte, ma ripaga con la sua bellezza e la sua abbondanza di fagioli. Il lavoro con la zappa è talmente pieno di sorprese che il filosofo non chiede altro: la visione di un falco o di una salamandra maculata, lo spettacolo di uno sciame di api lo appagano sopra ogni misura. In realtà in quanto seguace della tradizione pitagorica Thoreau non mangia fagioli, ma li scambia col riso, da buon simpatizzante della cultura orientale. L'amicizia con i fagioli, come la definisce, diviene così saga o poema epico: e l'utilità di tale lavoro è strettamente correlata alla conoscenza-contemplazione. I due termini paiono infatti sovrapporsi. Quei giorni che altri suoi contemporanei a Boston o Roma dedicavano alle belle arti, in India alla contemplazione, a Londra o New York al commercio, egli nel New England li consacrava all'agricoltura. Come nella *Gita*, il lavoro agricolo nel campo è finalizzato alla conoscenza, difatti Thoreau scrive: "what shall i learn from beans, or

<sup>185</sup> P. Friedrich, *The Gita within Walden*, Suny Press, Albany, 2008, pp. 47-52.

<sup>186</sup> S. Cavell, *The Senses of Walden*, cit., pp. 22-28.

beans from me?";<sup>187</sup> "I was determined to know beans".<sup>188</sup> La coltivazione dei fagioli come esercizio propedeutico a colture di tipo diverso viene apertamente svelata verso la fine del capitolo dedicato al campo: "I will not plant beans and corn with so much industry another summer, but such seeds, if the seed is not lost, as sincerity, truth, simplicity, faith, innocence, and the like, and see if they will not grow in this soil, even with less toil and manurance, and sustain me, for surely it has not been exhausted for these crops".<sup>189</sup> Ritorna l'evangelico tema del seme. La speranza è tutta nel seme. Ancora una volta, con la solita ironia, Thoreau sottolinea che il tempo e l'energia dedicate al perfezionamento e alla cura di sé è misero rispetto a quello concesso ai regni esteriori. Gli uomini seminano ogni anno grano e fagioli, ma non si preoccupano di tali virtù. Il perfezionamento morale di cui parla Cavell coincide così con la *cura sui*. Thoreau esorta l'uomo a dedicarsi a simili raccolti, a passare dai fagioli all'anima. Come semi galleggianti nell'aria, sebbene in piccolissima parte a causa del numero esiguo di uomini che si dedicano a tale coltura, verità e giustizia riescono talvolta ad attecchire, a radicarsi in qualcuno. Ma gli uomini sono troppo impegnati coi fagioli per dedicarsi a tale agricoltura celeste, troppo inclinati verso la terra, ricurvi su stessi, invece di spiegare le ali come rondini, simili ad angeli:

and as he spake, his wings would now and then  
Spread, as he meant to fly, then close again.<sup>190</sup>

I versi riportati Thoreau li trae dal poema *The Shepherd's Oracle* del britannico Francis Quarles. Il nostro filosofo selvaggio chiarisce dunque ai georgofili americani perché il suo scritto non può essere classificato *tout court* come georgico. Nel medesimo capitolo egli elogia e al contempo ridimensiona il significato dell'agricoltura. Ciò avviene poiché l'agricoltura terrena viene intesa come cristallizzazione simbolica dell'agricoltura celeste: "ancient poetry and mythology suggest, at least, that husbandry was once a sacred art; but it is pursued with irreverent haste and heedlessness by us, our object being to have large farms and large crops merely. We have no festival, nor procession, nor ceremony, not excepting our cattle-shows and so-called Thanksgivings, by which the farmer expresses a sense of the sacredness of his calling, or is reminded of its sacred origin. It is the premium and the feast which tempt him. He sacrifices not to Ceres and the Terrestrial Jove, but to the infernal Plutus rather".<sup>191</sup> La critica alla logica profittatrice dell'odierna agricoltura è analoga a quella del commercio. Non è l'azione in sé, ma lo spirito che la anima a degradarla: "by avarice and selfishness, and a grovelling habit, from which none of us is free, of regarding the soil as property, or the means of acquiring property chiefly, the landscape is deformed, husbandry is degraded with us, and the farmer leads the meanest of lives.

<sup>187</sup> "Che dovrò imparare dai fagioli, o cosa impareranno essi da me?". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 126 (trad. it.: p. 222).

<sup>188</sup> "Ero deciso a conoscerli a fondo". Ivi, p. 131 (trad. it.: p. 228).

<sup>189</sup> "Non avrei piantato fagioli e grano con tanta industriosa operosità, ma, se non le avessi perdute, sementi quali la sincerità, la verità, la semplicità, la fede, l'innocenza e simili, per vedere se su questo terreno non riuscissero a crescere con ancora meno fatica e coltivazione, e non riuscissero poi a darmi sostentamento, poiché questa terra non è certamente stata sfruttata, con simili raccolti". Ivi, p. 133 (trad. it.: pp. 231-232).

<sup>190</sup> "E mentre parlava, le sue ali sollevano ogni tanto/ allargarsi, quasi volesse volare, ma poi tornavano chiuse". Ivi, p. 134 (trad. it.: p. 233).

<sup>191</sup> "La poesia e la mitologia dell'antichità suggeriscono, almeno, che un tempo l'agricoltura era un'arte sacra; ma essa è ora perseguita da noi con fretta e trascuratezza irriverenti, essendo solo nostro obiettivo avere grandi poteri e grandi raccolti. Noi non abbiamo feste, processioni o cerimonie, non eccettuate né le nostre mostre di bestiame né il cosiddetto Giorno del Rendimento di grazie, con le quali il contadino esprime una qualche coscienza della santità della sua vocazione, o si ricordi dell'origine sacra di essa. È il premio della festa ciò che lo tenta. Non sacrifica a Cerere o al Giove terrestre, ma piuttosto al Plutone infernale". Ibidem.

He knows Nature but as a robber".<sup>192</sup> L'uomo da principe è divenuto mendicante, poiché non conosce il proprio linguaggio, e considera soltanto gli usi infimi della natura. Bisogna invece adottare uno sguardo solare: dal punto di vista del Sole, l'intera terra è un giardino, e i suoi raccolti non sono soltanto quelli considerati dall'uomo, poiché in realtà anche i fagioli divorati dalle marmotte costituiscono un aspetto del raccolto, all'interno dell'equilibrio cosmico, così come le lande selvagge. Non c'è ansia, ma solo gioia nell'agricoltura contemplativa di Thoreau: "the true husbandman will cease from anxiety, as the squirrels manifest no concern whether the woods will bear chestnuts this year or not, and finish his labor with every day, relinquishing all claim to the produce of his fields, and sacrificing in his mind not only his first but his last fruits also".<sup>193</sup>

Distacco e non attaccamento ai frutti dell'azione: l'agricoltura thoreuviana incarna così i principi del *karma yoga* esposti nel terzo capitolo della *Gita*. Si tratta di una contemplazione nell'azione, o di un'azione meditativa: l'azione non viene rinnegata come ostacolo, ma riconosciuta come valido supporto per l'elevazione spirituale. Mediante l'adozione del giusto atteggiamento, l'azione diviene il puntello di una progressiva purificazione dalle scorie della mente, che conduce a una corretta visione dell'esistente. Il mondo è infatti lo spettacolo dell'energia divina che fluisce senza sosta, come già in Emerson. La libertà dai frutti dell'azione libera l'uomo da aspettative e ricompense, dal desiderio di lode e dalla paura dell'insuccesso: l'orientale via dell'agire senza agire, dell'azione impersonale, fondamentale anche nel taoismo cinese, diviene in Thoreau sentiero verso la gioiosa scienza di Emerson.<sup>194</sup>

#### 4.2.10. Solitudine e Compagnia

Alla solitudine Thoreau dedica un intero capitolo della sua opera. Ivi descrive una delle sue esperienze contemplative di fusione estetica con la Natura: "this is a delicious evening, when the whole body is one sense, and imbibes delight through every pore. I go and come with a strange liberty in Nature, a part of herself. As I walk along the stony shore of the pond in my shirt-sleeves, though it is cool as well as cloudy and windy, and I see nothing special to attract me, all the elements are unusually congenial to me".<sup>195</sup> Al senso della vista e dell'udito, su cui finora si è concentrata l'esperienza estetica, subentra qui il senso del tatto: il piacere attraversa ogni poro della pelle. Dalla definizione thoreuviana si può in realtà ipotizzare che si tratti di quel fenomeno noto in psicologia come cenestesi: la percezione simultanea dell'intero corpo. Come in *Nature* del 1836, lo scrittore diviene una parte della Natura, assaporando un senso di libertà e leggerezza, che

---

<sup>192</sup> "Per avarizia, egoismo e per la supina abitudine, dalla quale nessuno di noi è libero, di considerare la terra come proprietà o come mezzo per acquistarsi soprattutto una proprietà, noi deformiamo il paesaggio e degradiamo l'agricoltura, e il contadino vive una vita meschinissima. Egli conosce la natura da Ladro". Ibidem (trad. it.: p. 234).

<sup>193</sup> "Il vero contadino smetterà di angustiarsi, come gli scoiattoli, che non manifestano preoccupazione alcuna se i boschi daranno castagne o no, quest'anno; egli finirà il suo lavoro ogni giorno, rinunciando a ogni pretesa sul prodotto dei suoi campi, sacrificando nella sua mente non solo i suoi primi frutti ma anche gli ultimi". Ivi, p. 135 (trad. it.: pp. 234-235).

<sup>194</sup> L'agire senza agire nel taoismo è denominato *wu wei*. Simbolo dell'azione libera dell'attaccamento è l'acqua che fluisce, a prescindere da ostacoli e contenitori diversi. Il concetto del non agire è presente anche in un altro occidentale fortemente influenzato da Thoreau: Lev Tolstoj dopo la sua conversione. Cfr. Lev Tolstoj, *Il bastoncino verde. Scritti sul Cristianesimo*, Servitium, Bergamo, 1998. Sull'influenza della filosofia cinese su Thoreau cfr. D. T. Y. Ch'en, *Thoreau and Taoism*, in C. D. Narasimhaiah (ed.), *Asian Response to American Literature*, Vikas, Delhi, 1972, pp. 406-416, reperibile all'indirizzo web: <http://transcendentalism-legacy.tamu.edu/roots/hdt-tao.html>

<sup>195</sup> "È una di quelle serate deliziose in cui tutto il corpo è un solo senso, e inspira felicità attraverso ogni poro. Vado e vengo nella Natura con una strana libertà e sono parte di essa. Mentre cammino lungo la pietrosa riva del lago, in maniche di camicia, malgrado ci sia un vento fresco e il cielo sia coperto, e io non veda nulla di particolare che attragga la mia attenzione, tutti gli elementi mi sono stranamente congeniali". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 105 (trad. it.: p. 194).

costituisce il preludio a una thoreuviana esperienza della visione, analoga a quella della *transparent eyeball*. Emerson scriveva di essere nulla e vedere tutto; Thoreau dice di non vedere nulla in particolare, ma di sentire tutti gli elementi in comunione col suo essere. Dunque egli non vede nulla perché sente tutto. La visione-intuizione estetica di Thoreau è più sinestetica e meno oculocentrica di quella emersoniana.

L'intesa con la natura è esplicita, e la sua calma non è pace dei sensi ma vitale energia: "sympathy with the fluttering alder and poplar leaves almost takes away my breath; yet, like the lake, my serenity is rippled but not ruffled [...] The repose is never complete. The wildest animals do not repose, but seek their prey now; the fox, and skunk, and rabbit, now roam the fields and woods without fear. They are Nature's watchmen — links which connect the days of animated life".<sup>196</sup> Come la quiete anche la solitudine non è mai completa. Solitudine e compagnia sono profondamente intrecciate nell'esperienza thoreuviana. Ciò è dimostrato da svariati fattori: *in primis* dallo straordinario senso di amicizia che il poeta ritrova negli animali e nella vegetazione, che gli impediscono di sentirsi solo; in secondo luogo dai numerosi amici e viaggiatori che gli recano compagnia. Non di rado, scrive, quando ritorna alla sua capanna, trova un segno, lasciato, volontariamente o meno, da qualcuno che era andato a trovarlo. Come racconta Thoreau, Channing si fermò presso la sua abitazione per circa quindici giorni. Il mito dell'eremo boschivo dello scrittore è definitivamente tramontato. La solitudine è uno stato d'animo. Sebbene egli sappia di non essere davvero solo, poiché a poche miglia di distanze può ritrovare la civiltà, la solitudine di Walden, è sufficiente per ritrovare se stesso. Alla solarità del suo spirito egli accosta immagini oscure derivanti da poeti europei cui furono cari i temi sepolcrali, in pieno clima pre-romantico: si tratta dei *Canti di Ossian* di James Macpherson e dell'*Elegia in un cimitero di campagna* di Thomas Gray.<sup>197</sup> Probabilmente la notte e i cimiteri rendono bene l'idea della solitudine e dell'alterità. Il distacco dall'umano consorzio infatti dipende dal tentativo di ricercare quel seme dello spirito che si distacca completamente dalle frivolezze del temperamento umano. Tuttavia proprio quei fenomeni che rendono tristi la maggior parte degli esseri umani, spingendoli per paura a ricercare la compagnia altrui, per Thoreau costituiscono degli autentici amici, che non gli causano affatto nostalgia della vicinanza umana: "the most sweet and tender, the most innocent and encouraging society may be found in any natural object".<sup>198</sup> La violenza della pioggia e della grandine non lo turbano, poiché "there can be no very black melancholy to him who lives in the midst of Nature and has his senses still. There was never yet such a storm but it was Æolian music".<sup>199</sup> La dolce compagnia della natura gli infonde un forte sentimento di amicizia nel quale lo scrittore si sente calato come in una "atmosphere", afferma precorrendo a suo modo le idee di Gernot Böhme. Come Emerson, Thoreau percepisce una fratellanza, una stretta parentela con la Natura, in cui nessun uomo può dunque sentirsi straniero, neppure nella scena più selvaggia e terrificante. Il selvaggio è affine all'uomo, o almeno a un suo aspetto, che egli non riconosce. Un uomo si distingue in base a ciò a cui desidera essere vicino: la stazione, l'osteria, le poste, la scuola, ecc. oppure "the perennial source of our life, whence in all our experience we have found

<sup>196</sup> "La comunione con lo stormire dell'ontano e con le foglie del pioppo quasi mi toglie il fiato; e tuttavia, come il lago, la mia serenità è increspata, non arruffata [...] La quiete non è mai completa. Ora gli animali più selvaggi non riposano, ma cercano le loro prede; le volpi, la puzzola, il coniglio, ora vagano senza paura per campi e per boschi. Sono le sentinelle della Natura, legami connettivi dei giorni di vita animata". Ibidem.

<sup>197</sup> Un'entusiasta analisi della poesia di Ossian, ritenuta tra i migliori frutti dello spirito umano, è l'oggetto di un saggio thoreuviano: cfr. H. D. Thoreau, *Homer. Ossian. Chaucer*, in Id., *Walden, The Maine Woods, And Collected Essays & Poems*, cit., pp. 664-680.

<sup>198</sup> "La più dolce e tenera, la più innocente e incoraggiante società può essere trovata in ogni oggetto naturale" (trad. mia). H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 106.

<sup>199</sup> "Non ci può essere nessuna oscura malinconia per chi vive in mezzo alla Natura e ai suoi sensi sereni. Non ci fu mai tempesta, per quanto violenta, che non fosse musica eolia a un orecchio sano e innocente". Ibidem (trad. it.: p. 196).



that to issue, as the willow stands near the water and sends out its roots in that direction".<sup>200</sup> Come nella parabola evangelica dell'uomo che vende tutto ciò che possiede per comperare il terreno in cui ha trovato un tesoro,<sup>201</sup> l'invito è a rivolgersi a quanto conta veramente, alle radici, alla sorgente del senso dell'esperienza umana. Questo è il senso della solitudine thoreuviana e della sua comunione con la natura. Ma l'uomo non ricerca altro che le occasioni adatte, ove s'illude di trovare il meglio, mentre invece trova e forse cerca soltanto distrazioni. Al contrario, afferma Thoreau, quella forza è sempre a portata di mano per chi sa vedere, poiché essa è la sostanza di cui fatto l'universo: "nearest to all things is that power which fashions their being. Next to us the grandest laws are continually being executed. Next to us is not the workman whom we have hired, with whom we love so well to talk, but the workman whose work we are".<sup>202</sup> Ritorna in questo passaggio un certo linguaggio criptico. La definizione dell'operaio di cui noi siamo il lavoro richiama infatti l'idea di una divisione interna all'uomo: vi è una parte, l'anima, che da bravo demiurgo ha modellato quelli che in precedenza sono stati denominati involucri umani. Ma il lavoro in realtà non è terminato, è ancora in *fieri*. L'opera d'arte è ancora da realizzare. Lo sguardo che contempla le proprie opere è il testimone della loro bellezza, l'imperitura fonte che le ha modellate. Egli rafforza le proprie osservazioni citando tacitamente Confucio:<sup>203</sup> "how vast and profound is the influence of the subtle powers of Heaven and of Earth! We seek to perceive them, and we do not see them; we seek to hear them, and we do not hear them; identified with the substance of things, they cannot be separated from them. [...] It is an ocean of subtle intelligences. They are everywhere, above us, on our left, on our right; they environ us on all sides".<sup>204</sup> I sottili poteri che lavorano in Cielo e in Terra, le intelligenze che popolano l'universo e aiutano l'uomo nel suo percorso ricordano da vicino sia le potenze angeliche delle religioni giudeo-cristiane, sia l'antica sentenza di Talete secondo cui "tutto è pieno di dei".<sup>205</sup> L'esperienza umana sembra dunque il fulcro del cosmo, un esperimento cui Thoreau afferma di essere grandemente interessato e che merita le maggiori attenzioni. Lungi da ogni triviale antropocentrismo, il filosofo amante della Natura è al contempo il più grande estimatore dell'umanità. Sulla falsariga di Emerson e Plotino, egli infatti ritiene che "we are not wholly involved in Nature".<sup>206</sup> Lo spirito che è nell'uomo trova conforto nella natura per sfuggire all'insensatezza, ma è di natura superiore ad essa. L'uomo è dotato di Volontà e libero arbitrio e può operare una scelta particolare, che ancora una volta avvicina incredibilmente Thoreau a Gurdjeff, oltre che a certe pratiche tipiche della spiritualità orientale: "with thinking we may be beside ourselves in a sane sense. By a conscious effort of the mind we can stand aloof from actions and their consequences; and all things, good and bad, go by us like a torrent [...] I may be either the driftwood in the stream, or Indra in the sky looking down on it".<sup>207</sup> Il riferimento a Indra richiama il pensiero indiano. L'uomo è colui che può

<sup>200</sup> "Alla sorgente perenne della nostra vita, donde, in tutta la nostra esperienza, abbiamo scoperto che quella deriva, come il salice che sta accanto all'acqua e dirama in quella direzione le sue radici". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 106 (trad. it.: p. 199).

<sup>201</sup> Cfr. *Vangelo di Matteo*, 13, vv. 44-52.

<sup>202</sup> "Vicinissima a tutte le cose è quella forza che forma il loro essere. Presso di noi le leggi più alte sono continuamente messe in esecuzione. Presso di noi non sta l'operaio che lavora per noi e con il quale ci piace tanto parlare, ma quell'altro operaio, del quale noi siamo il lavoro". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 109 (trad. it.: p. 199).

<sup>203</sup> Secondo la ricostruzione di P. Friedrich, in *The Gita within Walden*, cit., p. 14.

<sup>204</sup> "Quanto vasto e profondo è l'influsso dei sottili poteri del Cielo e della Terra! Cerchiamo di scorgerli ma non li vediamo; cerchiamo di sentirli ma non li sentiamo; identificati nella sostanza delle cose, essi non possono esserne separati. [...] È un oceano di sottili intelligenze. Sono dovunque, sopra di noi, alla nostra destra, alla nostra sinistra, ci circondano da ogni lato". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 109 (trad. it.: p. 200).

<sup>205</sup> Come riporta Aristotele in *De Anima*, 411a7.

<sup>206</sup> "Non siamo completamente avvolti nella Natura". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 109 (trad. it.: p. 200).

<sup>207</sup> "Con il pensiero possiamo essere fuori di noi stessi, ma in senso buono. Con uno sforzo cosciente della mente possiamo stare lontani dalle cattive azioni e dalle loro conseguenze; e tutte le cose, buone e cattive, ci scorrono

guardare ai suoi corpi: può identificarsi con essi, e scorrere come il legno nel ruscello, oppure disidentificarsi e osservarli da un punto più alto, come un dio. In modo specifico Thoreau cita Indra, un dio del pantheon induista, dio guerriero della folgore. Per alcuni aspetti Indra è paragonabile a Zeus: definito re degli dei, egli vive sul sacro monte Meru, *axis mundi*, e suo attributo è appunto la folgore. Nella tradizione orale induista e buddista circola un singolare e notissimo racconto sulla rete di Indra, che esprime la relazione mistica tra universale e individuale, tra campo e conoscitore del campo, centrale, come si è visto, nella tessitura filosofica della *Gita*. Dalla dimora di Indra sul monte Meru partirebbe infatti un'infinita rete che ricopre l'universo, i cui nodi sono costituiti da splendidi gioielli. Tali gioielli sono le anime umane che tengono unite l'intero universo.<sup>208</sup> Si tratta dunque di un'altra rappresentazione del rapporto microcosmo-macrocosmo: ogni gemma contribuisce all'intero, ma al contempo è l'intero; ogni cosa è collegata al tutto e vi contribuisce in maniera decisiva. Come la monade di Leibniz, ogni gioiello della rete è lo specchio del suo universo, il quale costituisce la sua proiezione, ovvero il suo ologramma, come afferma l'ipotesi teorica del fisico quantistico David Bohm. L'aspetto complementare dell'idea della rete che tutto collega è la *maya*: la varietà della molteplicità rischia di ingannare l'occhio e celare l'unità. Si può essere legno e si può essere dio, dice Thoreau: quel che cambia tra l'uno e l'altro è il punto di vista, lo stato di coscienza. Per spiegare meglio il significato delle sue affermazioni Thoreau utilizza un'interessante metafora, inerente la rappresentazione teatrale. L'uomo non è semplice, al suo interno vi è infatti una parte che agisce o reagisce, la parte che il filosofo definisce "human entity" e che costituisce la scena di pensieri e sentimenti, oltre che delle esperienze più varie; ma in ogni attimo di questa rappresentazione vi sempre un altro aspetto, quello dello spettatore, caratterizzato dalla libera scelta, che può decidere di commuoversi oppure no davanti a una determinata scena, e che non prende parte a nessuna esperienza ma si limita a osservare e prendere nota. Lo spettatore rende dunque l'uomo doppio; dentro di lui vi è in atto una continua rappresentazione. Lo spettatore non appartiene a nessuno, poiché non è personale; in tal senso è paragonabile all'impersonale di Emerson, al suo "Universal Being". In Thoreau il punto di vista dello spettatore eleva l'uomo verso il divino, rendendolo simile a Indra, dominatore della magica rete degli eventi e consapevole dell'unità del tutto. La vita umana, dal punto di vista dello spettatore, non è che un'opera passeggera, una fantasticheria, uno humaneo fascio di percezioni. Lo spettatore probabilmente è il punto di vista della vera e suprema solitudine, intesa come pienezza e non come privazione. Tale passaggio su Indra e sullo spettatore difatti è inserito in un lungo elogio della solitudine come metodo di purificazione, di cura di sé, di apertura verso la Realtà più autentica. Lo scrittore desidera essere solo nel modo in cui lo sono il lago di Walden, il Sole o Dio: si tratta indubitabilmente di una solitudine positiva, di una pienezza che basta a se stessa.<sup>209</sup> Il demonio viceversa, desidera compagnia: difatti uno dei suoi attributi è "legione". La natura aiuta a comprendere il senso più profondo della solitudine, poiché ogni elemento della natura è al contempo in perenne solitudine e perfetta compagnia. D'altra parte la Natura ci ricorda che tutto è collegato: e davanti alla sua gioiosa bellezza, Thoreau ribadisce che occorre rammentare la profonda affinità, la fratellanza che ad essa ci lega e che la umanizza, a tal punto che il vento sembra sospirare e gli alberi parlarci. Ma Thoreau non si limita a umanizzare la Natura; anche l'uomo, viceversa, si naturalizza: "shall I not have intelligence with the earth? Am I not

---

accanto come un torrente [...] Posso essere o legna spinta alla deriva nella corrente, o Indra, nel cielo, che guarda sulla terra di lassù". Ibidem.

<sup>208</sup> Tale racconto viene solitamente ricondotto al *Sutra della Ghirlanda* della tradizione buddhista.

<sup>209</sup> Qui riecheggia la descrizione plotiniana del ritorno dell'Anima all'Uno, "fuga da solo a Solo". Cfr. Plotino, *Enneadi*, VI, 9, 11, 51.

partly leaves and vegetable mould myself?”.<sup>210</sup> Ironizzando sulle soluzioni mediche della modernità, Thoreau afferma che la pillola che ci salverà non è quella delle tradizioni paterne, abbarbicate al passato, ma quella della Natura. Ai vecchi rimedi, che associa a Igea ed Esculapio, rispettivamente simbolo di salute e medicina, preferisce la freschezza di Ebe, compiera di Zeus e simbolo della gioventù. Fanciulla sana e robusta, ovunque si trovasse ella portava la primavera. È un invito a rinascere, quello di Thoreau: a respirare a pieni polmoni l’aria mattutina, volgendo il capo verso il cielo, piuttosto che indugiare sui vecchi modelli del passato, cercando di recuperare qualcosa di buono da essi.

Al grande elogio della solitudine segue una lode esplicita e altrettanto entusiasta della compagnia umana. Nei capitoli denominati *Visitors* e *Former Inhabitants; and Winter Visitors*, descrive il piacere della compagnia. L’esordio di *Visitors* è schietto e spiazzante: “I think that I love Society as much as most, and am ready enough to fasten myself like a bloodsucker for the time to any full-blooded man that comes in my way. I am naturally no hermit, but might possibly sit out the sturdiest frequenter of the bar-room, if my business called me thither”.<sup>211</sup> Evidentemente Thoreau potrebbe ben dire con Whitman, sulla falsariga del comune maestro Emerson:

Do I contradict myself?

Very well then I contradict myself,  
(I am large, I contain multitudes).<sup>212</sup>

Nel descrivere le peculiarità della comunicazione tra due persone, è ravvisabile il lascito teorico del saggio emersoniano sull’amicizia. Non è la vicinanza fisica ciò che conta; né il numero delle parole pronunciate, poiché certe cose sono esprimibili soltanto attraverso il silenzio. Le descrizioni degli incontri con gli amici che andarono a trovarlo durante il suo soggiorno a Walden è un ulteriore invito alla semplicità, poiché premio dell’amicizia non sono le formalità offerte all’amico, ma l’amicizia stessa. Thoreau afferma di aver ricevuto più visite a Walden di quante ne avesse mai ricevute; d’altra parte la distanza dal villaggio fungeva da selettore naturale delle amicizie: “I had withdrawn so far within the great ocean of solitude, into which the rivers of society empty, that for the most part, so far as my needs were concerned, only the finest sediment was deposited around me. Beside, there were wafted to me evidences of unexplored and uncultivated continents on the other side”.<sup>213</sup> Solitudine e compagnia s’intrecciano dunque: nella sua solitudine giungono infatti uomini che in tale solitudine si ritrovano come pesci nell’acqua. Thoreau descrive con grande simpatia e dovizia di dettagli i suoi visitatori: un gioioso taglialegna, individui dell’ospizio ritenuti idioti che a un accurato esame non erano molto diversi dalle persone normali, mendicanti, schiavi fuggiaschi, intellettuali, giovinetti e giovinette, bambini, ferrovieri, predicatori, uomini d’affari, contadini, pescatori e cacciatori, filosofi e poeti. Tra questi ultimi spiccano Channing, Bronson Alcott e ovviamente Emerson, sebbene non vengano esplicitamente nominati. Nella variegata umanità in cui egli s’imbatté, lo scrittore ammette di preferire coloro che come lui gioiscono della natura e avvertono in essa un gran senso di libertà: costoro erano solitamente i giovani e gli spiriti liberi, mentre gli “impegnati” sono talmente impauriti dalla vita da

---

<sup>210</sup> “Non dovrò forse avere rapporti con la terra? Forse che non sono parzialmente fogliuto e parzialmente di forma vegetale io stesso?”. H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 112 (trad. it.: p. 204).

<sup>211</sup> “Credo di amare la società come la maggioranza degli esseri viventi, e sono pronto ad attaccarmi come una sanguisuga a ogni uomo sanguigno che venga verso di me. Per natura non sono un eremita; ma potrei battere in resistenza il più incallito frequentatore di osterie, se i miei interessi mi chiamassero in quei luoghi”. Ivi, p. 114 (trad. it.: p. 206).

<sup>212</sup> W. Whitman, *Leaves of Grass*, vv. 51-52.

<sup>213</sup> “Mi ero ritirato qui, nel grande oceano della solitudine nel quale si vuotano i fiumi della società, ed ero tanto lontano che, per la maggior parte, per ciò che riguardava le mie necessità, solo il sentimento più fine si depositava attorno a me. Inoltre, mi giungevano prove dell’esistenza di continenti selvaggi e inesplorati, dall’altra parte”. H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 117 (trad. it.: p. 210).

non volersi allontanare dal villaggio. Egli li salutava come un indiano che saluti gli inglesi, poiché si sentiva appartenente a quella schiatta selvaggia radicata nella terra, che vivono la vita fino in fondo, senza temerla. La concezione di comunità di Thoreau è dunque per certi versi analoga e opposta a quella di Hobbes: gli uomini si associano per paura, e la società civile è l'espressione della paura di vivere, della paura degli altri e di se stessi. In tal senso la critica di Thoreau verso lo Stato è durissima. D'altra parte durante la permanenza nei boschi l'unico elemento di fastidio fu quello arrecato dai rappresentanti dello stato, che lo arrestarono per non aver pagato una tassa. La vera comunità non è la società che nasce dalla paura o dall'imposizione dispotica, ma quella che imita la natura, in cui ogni elemento è consapevole dell'unità del tutto, per cui la paura cede il passo alla gioia, come nei bambini, o nello schilleriano inno alla gioia musicato da Beethoven.

Thoreau non si limita a ricevere visitatori, ma compie numerose visite al villaggio, descritte nel capitolo *The Village*. Come Socrate, anche Thoreau ritiene che ci sia molto da imparare dall'osservazione degli uomini. Egli ne studia i comportamenti e ironizza fortemente sulla pubblicità e sul consumismo indotto dal commercio, dal quale rifuggiva come Orfeo dal canto delle sirene. Egli si recava anche in molte case in cui era intrattenuto con una marea di notizie e rifuggiva infine nei boschi. A volte gli capitava di perdersi nei boschi, esperienza che reputa tra le migliori che possano capitare all'uomo: "it is a surprising and memorable, as well as valuable experience, to be lost in the woods any time. [...] In our most trivial walks, we are constantly, though unconsciously, steering like pilots by certain well-known beacons and headlands, and if we go beyond our usual course we still carry in our minds the bearing of some neighboring cape; and not till we are completely lost, or turned round — for a man needs only to be turned round once with his eyes shut in this world to be lost — do we appreciate the vastness and strangeness of nature. Every man has to learn the points of compass again as often as he awakes, whether from sleep or any abstraction. Not till we are lost, in other words not till we have lost the world, do we begin to find ourselves, and realize where we are and the infinite extent of our relations".<sup>214</sup> In questo passaggio s'intrecciano i temi del risveglio dal sonno meccanico, identificato con le astrazioni della mente, la rete del tutto e la bellezza selvaggia della natura. Ecco il significato del selvaggio: uscire dalle sterili astrazioni dei concetti ed esperire finalmente la bellezza della natura. Soltanto così è dato all'uomo di conoscere davvero se stesso. Finché resta imprigionato nel canovaccio dello spettacolo che è stato scritto in ogni sua battuta per lui, egli non saprà di essere anche lo spettatore che può vedere infinite opere. L'esperienza della natura selvaggia libera l'uomo dai suoi condizionamenti mentali, aprendo i suoi occhi alla luminosa realtà della bellezza.

#### 4.2.11. Laghi, alberi e arcobaleni

I laghi rappresentano l'ennesimo rimando alla sintesi dialettica operata dallo scrittore tra concetti opposti: natura e cultura, suoni e silenzio, solitudine e compagnia. Thoreau dedica ampio spazio ai laghetti dei suoi boschi: quando egli era stanco della compagnia umana e desiderava trovare un posto ancor più remoto fuori e dentro di sé si recava infatti in prossimità dei laghi, ove si soffermava parecchio tempo, basando la sua alimentazione su mirtilli selvatici. Tali frutti

---

<sup>214</sup> "Perdersi nei boschi, in qualsiasi momento, è un'esperienza sorprendente e memorabile, e insieme preziosa. Nelle nostre passeggiate più banali stiamo sempre virando, seppur inconsciamente, come piloti diretti da certi fari e da certi promontori, e se andiamo oltre la nostra rotta abituale ancora portiamo nella memoria il profilo di qualche capo là vicino; è solo quando ci siamo completamente perduti, o abbiamo fatto un giro vizioso, che in questo momento, a un uomo basta solo far fare un giro vizioso a occhi chiusi perché si perda, e apprezziamo la vastità e la singolarità della Natura. Ogni uomo deve imparare da capo le direzioni della bussola, ogni volta che si risveglia sia dal sonno che da qualsiasi astrazione. Solo quando ci siamo perduti, in altre parole, solo quando abbiamo perduto il mondo, cominciamo a trovare noi stessi, e a capire dove siamo, e l'infinita ampiezza delle nostre relazioni". Ivi, p. 139 (trad. it.: pp. 240-241).

diventano così l'emblema stesso del selvaggio: il loro vero sapore, la loro ambrosia o parte essenziale sparisce quando arrivano in città sul carretto. Soltanto chi ha il coraggio di avventurarsi oltre certi limiti può gustarne l'autentica bontà, come il vaccaro o la pernice: "as long as Eternal Justice reigns, not one innocent huckleberry can be transported thither from the country's hills".<sup>215</sup> Il collegamento tra giustizia e mirtilli selvatici non è peregrino ma altamente simbolico in Thoreau, che in *Civil Disobedience* racconta: "I was put into jail as I was going to the shoemaker's to get a shoe which was mended. When I was let out the next morning, I proceeded to finish my errand, and, having put on my mended shoe, joined a huckleberry party, who were impatient to put themselves under my conduct; and in half an hour — for the horse was soon tackled — was in the midst of a huckleberry field, on one of our highest hills, two miles off, and then the State was nowhere to be seen".<sup>216</sup> L'ambiente in cui crescono i mirtilli selvatici è di ben altro tipo rispetto a quello della civiltà in cui domina lo Stato. I mirtilli divengono dunque l'immagine della libertà, il cui sapore antico è ormai quasi sconosciuto all'uomo. Un'altra lode del medesimo tipo ai frutti selvatici è il perno del saggio *Wild Apples*, in cui addirittura viene affermato che i frutti selvatici sono apprezzati soltanto da chi ha un pensiero selvaggio, ovvero libero.<sup>217</sup>

In un saggio dedicato esplicitamente ai mirtilli selvatici, *Huckleberries*, Thoreau chiarisce la sua estetica delle piccole cose, ironizzando su coloro che distinguono appunto tra grandi e piccole cose, ritenendo queste ultime indegne della medesima attenzione riservata alle prime. Thoreau, in accordo con l'importanza conferita alla vita quotidiana o all'ordinario, secondo la definizione di Cavell, invece intende rivalutare quelli che i sapienti ritengono dettagli secondari della vita. In realtà, afferma lo scrittore, essi non sanno distinguere la buccia dal chicco, le scorie dal seme; vanno dietro al primo e buttano il secondo. Il seme è immagine dell'energia profonda che anima il cosmo, della *natura naturans* di Thoreau. Le accurate descrizioni del mirtillo in tale saggio vanno interpretate nello spirito thoreuviano della rivalutazione dell'esperienza quotidiana e della percezione della natura.<sup>218</sup> Nello stesso senso vanno dunque intese le minuziose immagini del mondo naturale di *Walden*: ogni forma naturale è un seme che scardina le pretese della conoscenza intellettuale, è un seme che può invece riattivare una conoscenza di ordine diverso, legata alla semplicità della bellezza naturale e dunque incomprensibile per un pensiero ideologico che tenta di ricondurla a uno schema predefinito. I frutti selvatici scompaiono con l'avanzare della civilizzazione, e "only the husks of them are to be found in large markets".<sup>219</sup> La salvaguardia della natura selvaggia come simbolo della libertà, dell'esperienza estetica della bellezza e di una dimensione interiore altrimenti sconosciuta diviene così importante per l'uomo stesso più ancora che per la natura. L'esperienza della bellezza naturale come via verso se stessi in tal senso

<sup>215</sup> "Fintantoché regna la Giustizia Eterna, nessuna sorba innocente può essere trasportata colà dalle colline della campagna". Ivi, p. 141 (trad. it.: p. 243).

<sup>216</sup> "Ero stato imprigionato mentre andavo dal ciabattino a riprendere una scarpa risolata. Il mattino successivo al mio rilascio, finii le mie commissioni, e, infilata la scarpa risolata, mi unii a un gruppetto che andava a mirtilli, impaziente di affidarsi alla mia guida; e in mezz'ora, poiché il cavallo fu presto bardato, ero nel cuore di un campo di mirtilli, su uno dei nostri colli più elevati, a due miglia dalla città; e lo Stato, allora, non era visibile da nessun punto". H. D. Thoreau, *Civil Disobedience*, in Id., *Walden, The Maine Woods, And Collected Essays & Poems*, cit., p. 745 (trad. it.: *La disobbedienza civile*, a cura di G. Gerevini, La Vita Felice, Milano, 2009, p. 75).

<sup>217</sup> Cfr. H. D. Thoreau, *Wild Apples*, in Id., *Walden, The Maine Woods, And Collected Essays & Poems*, cit., pp. 970-993.

<sup>218</sup> Le osservazioni sul mirtillo selvatico costituiscono il puntello di una interessante interpretazione della filosofia thoreuviana, interpretazione che mette in risalto l'attenzione per la dimensione sensibile della vita: cfr. V. C. Friesen, *The Spirit of the Huckleberry: Sensuousness in Henry Thoreau*, The University of Alberta Press, 1984. Tale ricostruzione integra la nota immagine stoica, burbera e distaccata di Thoreau.

<sup>219</sup> "Nei supermercati di essi è possibile trovare soltanto le bucce" (trad. mia). H. D. Thoreau, *Huckleberries*, in Id., *Walden, The Maine Woods, And Collected Essays & Poems*, cit., p. 1019.

dovrebbe essere il motore dell'ecologismo che si ispira a Thoreau; poiché l'uomo a livello materiale sopravviverebbe anche senza natura selvaggia, ma perderebbe la sua dignità interiore.

La conseguenza più grave è infatti che l'uomo rende tutte le cose veniali e con il selvaggio perderebbe ciò che nobilita la sua razza: il senso del sacro e della bellezza. Per prevenire tale degenerazione, ogni città dovrebbe avere un parco o una foresta primitiva di una certa estensione, da usare in comune, non per il commercio, le attività industriali ecc., ma per "higher uses".<sup>220</sup> La Natura dunque non va preservata per se stessa, come se l'uomo non esistesse; ma perché la sua presenza eleva l'Uomo: "for all Nature is doing her best each moment to make us well. She exists for no other end. Do not resist her".<sup>221</sup> Significativamente, l'ultimo manoscritto ritrovato e infine pubblicato di Thoreau s'intitola *Wild Fruits*.<sup>222</sup>

I frutti selvaggi di Thoreau ricordano inoltre che l'esperienza estetica non è solamente visiva o uditiva, ma anche tattile, olfattiva e gustativa. La pienezza dei sensi corrisponde alla pienezza del significato della bellezza naturale. L'aneddoto sul sapore dei mirtilli selvatici introduce il racconto sull'esperienza dei laghi. Thoreau narra che spesso, dopo aver finito di zappare, si recava presso i laghi, ove incontrava qualche immoto e solitario pescatore, ironicamente definito come cenobita, ovvero come un amante della solitudine condivisa con chi è capace di apprezzarla, sulla falsariga dei monaci che vivono in comunità. Le esperienze passate sulla barca, persino di notte, a rimirare pesci e stelle, a suonare il suo flauto, o col silenzioso amico pescatore, sono per Thoreau memorabili e preziose. La loro valenza è paragonabile a quella del campo dei fagioli. D'altronde anche in questo caso la simbologia è potente: da Cristo pescatore di uomini al mito cavalleresco del re pescatore. L'unione dei mondi, dell'alto e del basso, si unifica nell'atto contemplativo della pesca: "it was very queer, especially in dark nights, when your thoughts had wandered to vast and cosmogonical themes in other spheres, to feel this faint jerk, which came to interrupt your dreams and link you to Nature again. It seemed as if I might next cast my line upward into the air, as well as downward into this element, which was scarcely more dense. Thus I caught two fishes as it were with one hook".<sup>223</sup> Il pesce ancora guizzante all'amo radica Thoreau sulla Terra, mentre la sua mente vaga negli spazi eteri del pensiero; allo stesso modo egli ha l'impressione che alla pesca nell'acqua possa corrispondere la pesca nell'aria, o in un ambiente più sottile, poiché le due dimensioni si corrispondono. Egli avrebbe così potuto prendere due pesci con una sola esca: il pesce fisico della natura e il suo corrispettivo nell'elemento sottile, onirico e vasto. Il lago diviene così il simbolo dell'unione della dimensione naturale e di quella spirituale o soprannaturale, due caratteristiche che non possono essere disgiunti nell'estetica thoreauviana, alla cui unità lo scrittore anela.

Il lago principale dell'area, cui lo scrittore dedica maggiori attenzioni è il Walden Pond. Seguono il Flint's Pond, Goose Pond, White Pond e Fair Haven Bay. Lo scrittore riconosce che il paesaggio di Walden Pond per quanto bello non è magnifico, o caratterizzato da "grandeur": esso è interessante solo per coloro cui è familiare. Esso è però meritevole di attenzioni per la profondità e la purezza delle sue acque. Poiché si è visto che il lago è simbolo di una condizione di perfetta unità tra natura e spirito, tali dettagli, e tutti quelli che seguono, alludono alle

---

<sup>220</sup> "Usi superiori" (trad. mia). Ivi, p. 1026.

<sup>221</sup> "Perché tutta la Natura sta facendo del suo meglio per renderci migliori. Essa non vive che per questo scopo. Non resistetele" (trad. mia). Ivi, p. 1027.

<sup>222</sup> H. D. Thoreau, *Wild Fruits. Thoreau's Rediscovered Last Manuscript*, W. W. Norton & Company, New York, 2000.

<sup>223</sup> "Era molto strano, specialmente le notti buie quando i pensieri avevano vagato in altre sfere su temi vasti e cosmogonici, sentire questo debole urto che veniva a interrompermi i sogni per legarmi ancora alla Natura. Pareva che avrei potuto gettare la mia prossima lenza tanto all'insù, nell'aria, come giù, in questo elemento che era appena più denso. Così avrei potuto prendere due pesci con un amo solo". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., pp. 142-143 (trad. it.: p. 245).

qualificazioni necessarie per la realizzazione di tale unità. Il lago è “a clear and deep green well”,<sup>224</sup> senza emissari o immissari invisibili, circondato esclusivamente da boschi, il cui colore varia dal verde al blu, “the color of pure water, whether liquid or solid”.<sup>225</sup> Il tema della purezza viene rimarcato con forza: l’acqua è di una purezza cristallina, trasparente, a tal punto che si può vedere il fondo e i pesci variopinti che lo attraversano, ma non solo; viste a distanza, le acque del lago appaiono persino più blu dello stesso cielo, come se ne rappresentassero l’incarnazione terrena. Il fondo è di pura sabbia, tranne le parti più antiche, ove numerosi inverni hanno creato un sedimento di foglie marce e di una fiorente vegetazione lacustre che persiste anche col gelo. Le pietre bianche che circondano il lido suggeriscono a Thoreau la possibile origine del nome del lago: walden da “walled-in”. Quando parla delle acque, le definisce come “ours”, nostre, collegandosi all’antichissima saggezza secondo la quale le acque rappresentano la dimensione ancestrale, profonda, collegata ai sentimenti, all’incoscio e alla sfera umorale dell’uomo. Si tratta di un vero e proprio messaggio cifrato: l’uomo viene invitato a rendersi egli stesso “lago”, puro, trasparente e profondo come il Walden Pond. Un’altra analogia è nascosta nella descrizione del laghetto: il linguaggio allusivo di Thoreau lo connota infatti come un grande occhio. Nel descrivere i colori delle acque e in seguito della riva, egli sembra descrivere i colori di un occhio, e subito dopo dice: “such is the color of its iris”.<sup>226</sup> E conferma tale interpretazione più avanti: “a lake is the landscape’s most beautiful and expressive feature. It is earth’s eye; looking into which the beholder measures the depth of his own nature”.<sup>227</sup>

Tra tutti gli altri laghi, nessuno eguaglia Walden Pond, che pare dunque l’alter ego o la trasposizione letteraria dello stesso Thoreau, o quantomeno il modello che egli indica a se stesso e all’umanità. Il lago di Flint, che secondo lo scrittore dovrebbe essere rinominato, offre a Thoreau l’occasione per un’arringa contro Flint, il padrone del lago, il quale non ha mai veramente visto il lago, abbagliato dal denaro. Il lago di Goose è di scarsa estensione; il White Pond è una gemma dei boschi, ma è come il gemello dimesso di Walden Pond, mentre su Fair Haven Bay non c’è molto da dire. Come ha sancito in *Economy*, egli parla di ciò che conosce meglio: di se stesso. Walden Pond è l’immagine di se stesso. Molti interpreti si sono soffermati sull’aspetto esteriore della descrizione, ritenendola come l’espressione di un interesse naturalistico. Tali critiche tuttavia mancano il punto principale, ovvero il fatto che il lago è il simbolo di una realtà interiore, di un occhio dello spirito puro e incontaminato che si apre al mondo, ricolmo di se stesso, contornato soltanto da purezza (le pietre bianche delle sponde): “Walden is a perfect forest mirror, set round with stones as precious to my eye as if fewer or rarer. Nothing so fair, so pure, and at the same time so large, as a lake, perchance, lies on the surface of the earth. Sky water. It needs no fence. Nations come and go without defiling it. It is a mirror which no stone can crack, whose quicksilver will never wear off, whose gilding Nature continually repairs; no storms, no dust, can dim its surface ever fresh; a mirror in which all impurity presented to it sinks, swept and dusted by the sun’s hazy brush [...] which retains no breath that is breathed on it, but sends its own to float as clouds high above its surface, and be reflected in its bosom still. A field of water betrays the spirit that is in the air. It is continually receiving new life and motion from above. It is intermediate in its nature between land and sky”.<sup>228</sup> A metà strada tra terra e cielo, puro e incorruttibile: il lago è

<sup>224</sup> “È una sorgente serena e profonda”. Ivi, p. 143 (trad. it.: p. 246).

<sup>225</sup> “Il colore dell’acqua pura, sia liquida che solida”. Ibidem.

<sup>226</sup> “Tale è il colore della sua iride”. Ivi, p. 144 (trad. it.: p. 247).

<sup>227</sup> “Un lago è il tratto più bello ed espressivo del paesaggio. È l’occhio della terra, a guardare nel quale l’osservatore misura la profondità della propria natura”. Ivi, p. 151 (trad. it.: pp. 256-257).

<sup>228</sup> “Walden è uno specchio perfetto della foresta, circondato da pietre, preziose al mio occhio come le più scelte o le più rare. Nulla di tanto bello, puro e insieme tanto ampio, come un lago, forse, giace sulla terra. Acqua-firmamento. Non gli occorrono siepi di sorta. Le nazioni vanno e vengono senza insozzarlo. È uno specchio che nessuna pietra può

l'anima umana. Non è un caso che qualcuno, probabilmente Emerson, avesse proposto di rinominare Walden Pond "God's Drop", nome che attinge alla millenaria metafora mistica della goccia nell'oceano. Per Thoreau Walden Pond e il gemello White Pond sono "great crystals on the surface of the earth, Lakes of Light",<sup>229</sup> gioielli meravigliosi che l'umano non capisce. Il loro carattere simbolico non deve sminuirne l'effettiva consistenza terrena: l'esperienza estetica in Thoreau non è mai smaterializzata, la Natura è sempre concreta, sensibile e si offre nella sua consistenza materica. Prima di guardare al Cielo, l'uomo deve dunque saper apprezzare la Terra che ha davanti agli occhi: "talk of heaven! ye disgrace earth".<sup>230</sup>

Uguale attenzione viene tributata agli alberi: i boschetti di pini vengono considerati come templi degni degli antichi Druidi celti, mentre i boschi di cedri, alberi tenuti in particolare riguardo dalla tradizione ebraica, non sfigurerebbero di fronte al Walhalla. Dagli alberi c'è da imparare molto più che da un erudito, e per questo motivo Thoreau compie dei veri e propri pellegrinaggi verso quelli che definisce senza mezzi termini "shrines": si tratta di alberi rari, di varie specie, di cui egli ha delle approfondite conoscenze scientifiche.

Un altro simbolo notevole è quello dell'arcobaleno: Thoreau descrive con grande enfasi l'esperienza di essersi ritrovato dentro l'arco colorato dell'arcobaleno. La luce colorata di quel grande cristallo era simile a un lago, nel quale gli sembrava di nuotare come un delfino. Arcobaleno, cristallo, lago e delfino sono dei potenti agganci all'idea dell'evoluzione spirituale: l'arcobaleno rimonta al racconto della *Genesi*, simbolo dell'alleanza tra Dio e Noé dopo il diluvio, ed è il prisma della luce; il cristallo e il lago si connotano per la loro purezza, mentre il delfino, uno degli animali più intelligenti della Terra, è un antico archetipo associato ad Apollo e di grande importanza nella cultura greca, ove i delfini e le balene, ovvero i cetacei, erano considerate creature divine.<sup>231</sup> In seguito a quest'esperienza nell'arcobaleno difatti Thoreau percepisce un alone di luce attorno a sé, come capita agli eletti, e cita a supporto della propria teoria un passo della *Vita* di Benvenuto Cellini, il quale, durante la sua reclusione a Castel San'Angelo, immagina di avere un alone di luce attorno alla sua testa. Thoreau ironizzando afferma che certamente Cellini era un uomo molto superstizioso; eppure, scrive subito dopo, "but are they not indeed distinguished who are conscious that they are regarded at all?".<sup>232</sup> Egli si è fermato alla base dell'arcobaleno, ove secondo le leggende era nascosta la pentola d'oro, metallo regale che a sua volta è connesso alla metafora spirituale dell'illuminazione: difatti classicamente è uno dei tre doni recati dai Magi al bambino Gesù.

Secondo Schneider, l'arcobaleno è "God's face", mentre "light is natural expression of Thoreau transcendent God".<sup>233</sup> Senza pronunciarsi così esplicitamente e perentoriamente sulle credenze fideistiche di Thoreau, restringendo il campo a mero discorso religioso, Sam McGuire

---

rompere, il cui mercurio mai si consuma, la cui doratura è sempre riparata dalla natura; nessuna tempesta, nessuna polvere può oscurarne la superficie sempre nuova, uno specchio nel quale ogni impurità che si presenti affonda, spazzata e spolverata dalla nebbiosa spazzola del cielo [...] che mai trattiene il respiro soffiato su di esso, ma invia il proprio a fluttuare come nubi, in alto, sopra la sua superficie, per poi rifletterlo sempre nel suo proprio seno. Un campo d'acqua tradisce lo spirito che è nell'aria, riceve continuamente nuova vita e movimento dall'alto. Per la sua natura è qualcosa d'intermedio tra terra e cielo". Ivi, p. 153 (trad. it.: p. 259).

<sup>229</sup> "Grandi cristalli sulla superficie della terra, Laghi di Luce". Ivi, p. 161 (trad. it.: p. 270).

<sup>230</sup> "Parlate del cielo! Voi disonorate la terra". Ivi, p. 162 (trad. it.: p. 270).

<sup>231</sup> Per i numerosi significati del delfino nella cultura greca e nella simbologia cristiana cfr. F. Cardini, *Il delfino*, in "Abstracta", n. 21, 1987, pp. 38-45.

<sup>232</sup> "Ma non sono davvero distinti dagli altri, quelli che sono consci d'essere tanto privilegiati?". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 164 (trad. it.: p. 273).

<sup>233</sup> "La luce è l'espressione nella natura del Dio trascendente di Thoreau" (trad. mia). R. Schneider, *Reflections in Walden Pond: Thoreau's Optics*, in "Emerson Society Quarterly. A Journal of American Renaissance", vol. 21, n. 1, 1975, pp. 70-71.



Worley sottolinea che l'episodio dell'arcobaleno è emblematico della scrittura e del ragionamento thoreuviano. La catena delle associazioni che dalla passeggiata della natura dello scrittore conduce alle presunte superstizioni di Cellini difatti esemplifica l'utilizzo della natura in Thoreau: dal fenomeno naturale dell'arcobaleno egli passa alla descrizione dell'alone di luce che segue la forma umana, suggerendo così un'idea che "emphasizes the impossibility of objectively knowing nature without the mediation of the human".<sup>234</sup> Dall'interconnessione tra naturale e umano egli giunge al piano sociale con la credenza nell'elezione e infine a quello letterario e culturale con l'aneddoto di Cellini. Nessuna osservazione sulla natura è dunque meramente naturalistica, ma si fonda piuttosto su diversi piani, legati alla sfera intellettuale, sociale, immaginativa e morale. Il riferimento a certi pregiudizi locali secondo gli irlandesi non avrebbero alcun alone di luce attorno a loro spiega perché l'episodio dell'arcobaleno sia stato inserito nel capitolo di *Baker Farm*, ove Thoreau, in seguito a uno scrosciante e tonante acquazzone, si rifugia in una capanna a lungo rimasta deserta e infine occupata dall'irlandese John Field e dalla sua famiglia. John Field rappresenta infatti l'ignoranza del contadino che, pur abitando nella natura, si rende schiavo di beni voluttuari, affitto *et similia*, aspramente criticati in *Economy*. Pur messo davanti a chiari discorsi ed evidenti calcoli, simili menti non riescono a diradare la nebbia che le oscura da lungo tempo. Quando l'acquazzone finisce e un nuovo arcobaleno compare nel cielo, Thoreau lascia la misera baracca del nuovo amico, misera più spiritualmente che materialmente, e si avventura verso lande selvagge e laghi ghiacciati. Nella discesa impetuosa dalla collina, Thoreau intuisce che forse veramente vi sono degli spiriti eletti: lo lascia intuire quando afferma che immerso nuovamente dell'arcobaleno e con i polmoni purificati dalla tempesta, ode il suo Genio, così simile al demone socratico, che lo ammonisce: "go fish and hunt far and wide day by day — farther and wider — and rest thee by many brooks and hearth-sides without misgiving. Remember thy Creator in the days of thy youth. Rise free from care before the dawn, and seek adventures. Let the noon find thee by other lakes, and the night overtake thee everywhere at home. There are no larger fields than these, no worthier games than may here be played. Grow wild according to thy nature, like these sedges and brakes, which will never become English bay. Let the thunder rumble; what if it threaten ruin to farmers' crops? That is not its errand to thee. Take shelter under the cloud, while they flee to carts and sheds. Let not to get a living be thy trade, but thy sport. Enjoy the land, but own it not. Through want of enterprise and faith men are where they are, buying and selling, and spending their lives like serfs".<sup>235</sup> Si tratta di un vero e proprio inno alla vita selvaggia, alla scoperta della natura e di se stessi, simboleggiata da caccia e pesca, alla libertà.

<sup>234</sup> "Enfatizza la possibilità di conoscere oggettivamente la natura senza la mediazione dell'umano" (trad. mia). S. McGuire Worley, *Emerson, Thoreau and the Role of the Cultural Critic*, State University of New York Press, 2001, p. 94.

<sup>235</sup> "Va' a cacciare e a pescare in lungo e in largo, giorno per giorno, sempre più in lungo e sempre più in largo, e riposati presso molti ruscelli e molti focolari, senza tema. Ricorda il tuo creatore nei giorni della tua gioventù. Alzati libero da cure, prima dell'alba, e cerca l'avventura. Che il mezzogiorno ti trovi presso altri laghi, e che la notte ti sorprenda dovunque a tuo agio. Non esistono campi più ampi di questi, né selvaggina più degna di quella che qui puoi godere. Cresci selvaggio, secondo la tua natura, come queste carici e questi felci, che non diventeranno mai fieno inglese. Lascia che il tuono romba; che importa, se minaccia di rovina il raccolto del contadino? Non è quello il messaggio che egli ti porta. Rifugiati sotto la nube, mentre i contadini fuggono a ripararsi sotto carri e baracche. Fa' sì che il guadagnarsi da vivere non sia un mestiere ma un divertimento. Godi della terra, senza però possederla. Gli uomini sono quello che sono, per mancanza d'iniziativa e di fede, perché comprano e vendono e consumano la loro vita come servi della gleba". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 168 (trad. it.: p. 278).

#### 4.2.12. Leggi superiori: l'elevazione dell'uomo tra natura e spirito

Nel capitolo *Higher Laws* Thoreau approfondisce il concetto del selvaggio, che supera l'antitesi tra spiritualismo e naturalismo. Tra i due elementi nella visione thoreauviana c'è un miscuglio perfetto. La natura è specchio divino; ma ogni qualità spirituale è perfettamente incarnata nella Natura e rifugge la vaghezza. Dopo un certo periodo trascorso nella natura, lo scrittore vive due istinti apparentemente contrapposti: uno che lo spinge verso leggi superiori di tipo spirituale, e una che lo avvicina al piacere selvaggio, quasi brutale, di una vita primitiva ed esuberante. Sicuramente tali affermazioni hanno dato adito ai sostenitori del primitivismo thoreauviano. Tuttavia non bisogna dimenticare che la cifra teoretica di Thoreau è la sintesi tra opposti: tra natura e cultura, tra cielo e terra, tra spiritualità e vita selvaggia. La sintesi è possibile poiché al fondo della polarità giace l'unità. Così è spiegabile l'apparente contrasto tra il Thoreau pitagorico e vegetariano e quello cacciatore. Egli avversa ogni vacuo sentimentalismo, ritenendo che un'educazione guerriera sia fondamentale per temperare il carattere, e nessuna considerazione buonista può convincerlo del contrario, anche perché a suo parere l'anima del vero cacciatore si eleva progressivamente. Difatti egli afferma: "such is oftenest the young man's introduction to the forest, and the most original part of himself. He goes thither at first as a hunter and fisher, until at last, if he has the seeds of a better life in him, he distinguishes his proper objects, as a poet or naturalist it may be, and leaves the gun and fish-pole behind".<sup>236</sup> Ugualmente la pesca è un'attività che man mano si decanta svelando i suoi fini superiori. Tutto in Natura ha un fine superiore, dunque, in Thoreau come in Emerson. Ma la maggior parte degli uomini sono ancora incoscienti della progressiva raffinazione delle loro attività e degli scopi della natura: sono come bambini fermi al primo stadio. Così non hanno ancora sviluppato un certo istinto secondo il quale perfino il cacciatore e il pescatore respingono la carne. Thoreau afferma senza mezzi termini che il più grande benefattore dell'umanità sarà colui che insegnerà agli uomini a mangiare un cibo più innocente e sacro. Come la farfalla, l'uomo dovrà trasmutare se stesso, lasciando indietro la sua stessa larva. Tale larva, rappresentata dal mangiare e bere grossolanamente, ha portato alla rovina civiltà come la Grecia e l'Impero Romano, e distruggerà America e Inghilterra. Il richiamo alla semplicità investe dunque anche i costumi alimentari dell'uomo, interpretati tuttavia dal nostro scrittore in senso ben più ampio, ovvero come il segno di una progressiva purificazione dello spirito umano. Non si tratta di un giudizio sui suoi contemporanei, poiché egli afferma che l'uomo vive, come dicono i *Veda*, nel tempo del dolore, e dunque non può fare altrimenti. La maggiore ebbrezza cui può aspirare l'uomo è quella del cielo e dell'acqua; colui che ha aperto gli occhi non ha bisogno di oppio e vino. Thoreau è qui pienamente emersoniano. Le percezioni naturali della natura renderebbero l'uomo un dio se egli non fosse assopito e incapace di sentire veramente. In tal senso la conoscenza sensibile appare come una liberazione dai fumi della mente che ottunde e stordisce la percezione della realtà. Citando un discepolo di Confucio lo scrittore asserisce: "'the soul not being mistress of herself, one looks, and one does not see; one listens, and one does not hear; one eats, and one does not know the savor of food".<sup>237</sup> Tale passo evoca numerose affermazioni analoghe dei *Vangeli*, che Thoreau prende praticamente a prestito in altri punti. Chiarendo infine il discorso sul cibo afferma: "not that food which entereth into the mouth defileth a man, but the appetite with which it is eaten. It is neither the quality nor the quantity, but the devotion to sensual savors; when that which is eaten is not a viand to sustain our animal,

<sup>236</sup> "Questa è assai spesso l'iniziazione di un giovane alla foresta, e la sua parte più originale. Dapprima egli ci va come cacciatore o pescatore, finché alla fine, se ha in sé le sementi di una vita migliore, distingue i suoi reali obiettivi, e vive forse come un poeta o un naturalista, lasciandosi alle spalle fucile e canna da pesca". Ivi, p. 172 (trad. it.: p. 283).

<sup>237</sup> "Poiché l'anima non è padrona di se stessa, noi guardiamo e non vediamo, ascoltiamo e non vediamo, mangiamo e non sappiamo che sapore abbia il cibo". Ivi, p. 176 (trad. it.: p. 288).

or inspire our spiritual life, but food for the worms that possess us".<sup>238</sup> Essere liberi e non schiavi: solo in tali condizioni si può veramente percepire. L'afflato morale di simili considerazioni è palese: come gli stoici, viene detto che tra vizio e virtù *tertium non datur*, e che soltanto il Bene ripaga. La Natura non si stanca di ripetere tale insegnamento, mediante il suono magico dell'arpa che avvolge il mondo. Il motivo dell'arpa collega Thoreau a Emerson, Carlyle e a tutti coloro che hanno utilizzato l'immagine del leggiadro strumento per esprimere l'idea dello spirito. Soltanto chi segue le leggi della Bontà può udirne il suono, e ricostruire il complesso puzzle della Natura, enigmatico per lo sguardo profano. La duplicità che è in noi viene ulteriormente esaminata con accenni dal sapore platonico: "we are conscious of an animal in us, which awakens in proportion as our higher nature slumbers. It is reptile and sensual, and perhaps cannot be wholly expelled; like the worms which, even in life and health, occupy our bodies. Possibly we may withdraw from it, but never change its nature. I fear that it may enjoy a certain health of its own; that we may be well, yet not pure".<sup>239</sup> Come il cavallo nero del mito platonico dell'auriga, vi è in noi una parte animale, di cui siamo consapevoli, la cui forza è inversamente proporzionale alla forza della nostra natura superiore. In accordo con Platone e con la saggezza vedica, cui si ricollega esplicitamente, Thoreau sostiene che bisogna educare i cavalli recalcitranti e riconsegnare il potere all'auriga: "the spirit can for the time pervade and control every member and function of the body, and transmute what in form is the grossest sensuality into purity and devotion. The generative energy, which, when we are loose, dissipates and makes us unclean, when we are continent invigorates and inspires us".<sup>240</sup> La castità o purezza è la fioritura dell'uomo, da cui sorgono i migliori frutti del carattere: "chastity is the flowering of man; and what are called Genius, Heroism, Holiness, and the like, are but various fruits which succeed it. Man flows at once to God when the channel of purity is open. [...] He is blessed who is assured that the animal is dying out in him day by day, and the divine being established".<sup>241</sup> L'insistenza sulla purezza non rende Thoreau un fanatico religioso. Le sue purificazioni sono più greche e orientali che puritane. Il tema dell'energia presente in grande quantità nell'uomo ma dissipata banalmente verrà ripreso da William James.<sup>242</sup> L'animale è la natura che bisogna sottomettere: su ciò Thoreau è plotiniano come Emerson. Lo spirito dell'uomo deriva da un principio superiore a quello della Natura, per quanto egli lo abbia degradato. Ma tale spirito, se purificato, collegherebbe l'uomo direttamente alle fonti universali dell'essere. Il controllo dei cavalli dell'uomo, dei suoi sensuali e ribelli aspetti animali, porterebbe infatti allo sviluppo dell'auriga, la sua parte più nobile. Thoreau definisce la via della purificazione come sforzo, lavoro su di sé volto alla rieducazione di questi aspetti interiori, nel solco della migliore tradizione platonica: "from exertion come wisdom and purity; from sloth ignorance and

<sup>238</sup> "Non è il cibo che entra dalla bocca ciò che insozza l'uomo, ma l'appetito con il quale esso è mangiato. Non è né la quantità né la qualità, ma la devozione a sapori sensuali; quando ciò che è mangiato non è alimento per sostenere la nostra vita animale o ispirare la nostra vita spirituale, ma cibo per i vermi che ci posseggono". Ibidem (trad. it.: pp. 288-289).

<sup>239</sup> "Siamo consapevoli dell'animale che è in noi, il quale si sveglia in proporzione all'assopimento della nostra più alta natura. Esso è strisciante e sensuale, e forse non può essere espulso interamente; come i vermi, che persino quando siamo vivi e in salute continuamente vivono nel nostro corpo. Forse possiamo ritirarci da esso ma mai mutarne la natura. Temo che l'animale dentro di noi goda di una certa salute sua propria, e che noi possiamo stare bene anche se non siamo puri". Ivi, p. 177 (trad. it.: p. 289-290).

<sup>240</sup> "Lo spirito può, per un certo tempo, pervadere e controllare ogni membro e ogni funzione del corpo, e trasformare in purezza e devozione ciò che, per forma è la più rozza sensualità. L'energia generatrice che, quando siamo senza freni morali, ci dissipa e ci insozza, quando siamo contenti ci rinvigorisce e ci ispira". Ibidem (trad. it.: p. 290).

<sup>241</sup> "La castità è la fioritura dell'uomo; e ciò che si chiama Genio, Eroismo, Santità e simili, sono solo i vari frutti che vengono come conseguenza di essa. L'uomo fluisce subito a Dio quando il canale della purezza è aperto [...] Benedetto colui che è certo che l'animale che sta nel suo cuore sta morendo giorno per giorno, e che l'essere divino in lui è affermato". Ivi, pp. 177-178 (trad. it.: p. 290).

<sup>242</sup> Cfr. W. James, *Le energie degli uomini*, in Id., *Saggi pragmatisti*, Carabba, 2008.

sensuality”.<sup>243</sup> In tal senso non vi sono riferimenti settari al cristianesimo o a religioni pagane: di fatto non si tratta di quanto si crede di sapere, ma di quanto ci si impegna nel lavoro su se stessi, senza false ipocrisie. Piuttosto egli preferisce essere definito osceno, ma non avere tabù: ritiene infatti che la realtà corporea sia fondamentale in tale processo di purificazione. Ma l’uomo è così degradato da non riuscire a parlare delle normali funzioni del corpo.<sup>244</sup> Difatti quindi l’animale che bisogna sottomettere non è il corpo *tout court*, ma un istinto più profondo che pervade dunque anche il corpo. Tuttavia proprio perché è il luogo in cui avviene tale lotta interiore, il corpo è un grande strumento che l’uomo possiede per elevarsi e che deve dunque conoscere senza misteri o ansie religiose: “every man is the builder of a temple, called his body, to the god he worships, after a style purely his own, nor can he get off by hammering marble instead. We are all sculptors and painters, and our material is our own flesh and blood and bones. Any nobleness begins at once to refine a man's features, any meanness or sensuality to imbrute them”.<sup>245</sup> La prima opera d’arte siamo noi stessi, afferma Thoreau: siamo gli scultori del nostro corpo e della nostra vita. Viene ribadita la sacralità del corpo, ma anche il suo perfezionamento mediante la purificazione educativa. Il corpo è il tempio di ogni uomo, e il suo stato rispecchia dunque l’arte del suo costruttore. L’uomo come artefice e architetto di se stesso è un’immagine valida non solo per il futuro, quando il vedico “tempo del dolore” sarà terminato e l’uomo si sarà elevato, ma si pone come modello esplicativo del rapporto mente-corpo: il corpo di ogni uomo è l’immagine che egli ha più o meno volontariamente costruito per se stesso.

La chiusura del capitolo è un poetico resoconto del funzionamento dell’uomo e del modo in cui può operare l’artistica formazione di sé. Viene descritto un contadino, John, seduto sulla porta di casa, immerso o forse sarebbe meglio dire trascinato dai suoi pensieri. Anche i pensieri possono infatti incarnare la brutalità dell’animale che ci possiede. Sebbene avesse fatto un bagno per riprendersi dal torpore dei suoi pensieri, questi lo tormentano. A un certo punto il suono del flauto lo libera: egli guarda dall’esterno, quasi come uno spettatore, a quei problemi. Il flauto, che Thoreau suonava benissimo, è un riferimento dionisiaco e platonico alquanto scoperto, esemplificato magistralmente dal *Flauto magico* di Mozart. Il flauto thoreuviano risveglia nel contadino livelli di coscienza e facoltà che egli non si era nemmeno accorto di avere, e gli mostra nuove vie, inducendolo ad avere maggiore rispetto di se stesso, dimenticando la vita e i doveri che fino a poco tempo prima gli parevano ineludibili. Lo spirito che invade il corpo finalmente lo redime e lo eleva. Una voce gli parla e gli indica una via gloriosa, a detrimento della sua esistenza faticosa: la voce della coscienza, grillo parlante dell’uomo, *daimon* socratico che spinge ad elevarsi oltre se stessi.

#### 4.2.13. Il ritmo delle stagioni: il ritiro dell’inverno

Al pari di tutte le immagini naturali, le stagioni in Thoreau riflettono uno stato dello spirito, e s’inseriscono nel solco della tradizione letteraria inglese e americana: da Chaucer a Eliot, le

<sup>243</sup> “Dallo sforzo vengono purezza e saggezza, dall’accidia ignoranza e sensualità”. H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 178 (trad. it.: p. 291).

<sup>244</sup> Secondo P. Friedrich simili osservazioni sono debitorie alla corporeità dei Veda. Cfr. P. Friedrich, *The Gita Within Walden*, cit., pp. 84-87.

<sup>245</sup> “Ogni uomo è il costruttore di un tempio, chiamato il suo corpo, sacro al dio che egli onora, secondo uno stile puramente suo proprio, né egli può tralasciarlo martellando invece il marmo. Siamo tutti scultori e pittori, e il nostro materiale è la nostra stessa carne, il nostro sangue, le nostre ossa. Ogni nobiltà comincia subito a raffinare l’aspetto dell’uomo, ogni bassezza e sensualità cominciano subito ad abbrutirlo”. Ivi, p. 179 (trad. it.: p. 292).

stagioni svolgono un ruolo fondamentale nell'espressione dell'intuizione poetica.<sup>246</sup> Come in Vivaldi, esse descrivono determinati stadi della coscienza, come si evince da una poesia, *The Soul's Season*, che l'autore dedica loro:

Thank God who seasons thus the year,  
And sometimes kindly slants his rays,  
For in his winter he's most near,  
And plainest seen upon the shortest days.

Who gently tempers now his heats,  
And then his harsher cold, lest we  
Should surfeit on the Summer's sweets,  
Or pine upon the Winter's crudity.

[...]

A sober mind will walk alone  
Apart from nature if need be,  
And only its own seasons own,  
For nature having its humanity.<sup>247</sup>

Secondo Richard Lebeaux il valore simbolico delle stagioni in Thoreau è riconducibile alle crisi e alle fioriture della vita personale dell'autore subito dopo *Walden*, e rappresenterebbero dunque l'espressione letteraria delle sue vicende interiori ed esteriori: "the books takes on much of its authority and passion from the crisis and perceived growth of the post-*Walden* years".<sup>248</sup> Il presupposto per la comprensione delle stagioni, come di ogni altro fenomeno naturale, in Thoreau è comprenderle "as a means by which to comprehend and characterize his own life and human life, and as a medium through which to communicate his thoughts, feelings, moods, and vision".<sup>249</sup> Tale lettura psico-biografica sicuramente è utile e illuminante, ma non è completa, poiché non tiene conto del valore universale che Thoreau attribuisce alla dimensione simbolica. *Walden* è un libro per gli "studenti poveri", ovvero per coloro che vogliono imparare a vivere la vita fino in fondo: dunque non può trattarsi di un mero resoconto autobiografico. Lo stesso Lebeaux ammette che le stagioni sono archetipi che prescindono dall'età di un uomo, e che rappresentano un invito rivolto indifferentemente a uomini di ogni età, condizione, sesso, religione, ecc. a ritrovare se stessi, alla fioritura del proprio essere: "*Walden* provides a blueprint, archetype, and affirmation of the moratorium and seedtime that will eventually lead to a new, expanded life".<sup>250</sup> Il tema del

---

<sup>246</sup> L'influenza di Thoreau su Eliot, che ricevette il premio Emerson-Thoreau, non va sottovalutata. I due autori condivisero inoltre molti interessi: dai poeti metafisici a Dante Alighieri, dalle stagioni alla filosofia orientale. Cfr. J. E. Miller Jr., *T. S. Eliot, The Making of an American Poet, 1888-1922*, The Pennsylvania State University, 2005. Per un raffronto tra Thoreau ed Eliot cfr. S. Baskett, *Fronting the Atlantic: Cape Cod and 'the Dry Salvages'*, in "The New England Quarterly", n. 56, vol. .2, 1983, pp. 200-19.

<sup>247</sup> "Grazie a Dio che abbellisce così l'anno/ e a volte gentilmente inclina i suoi raggi/ perché nel suo inverno è il più vicino/ e il più chiaro nei giorni più brevi./ Che dolcemente modera prima la sua afa/ e dopo il suo più brusco freddo/ che altrimenti ci nauseremmo con le dolcezze dell'estate/ e languiremmo per la durezza dell'inverno./ Una mente semplice camminerà da sola/ eccetto la natura se necessario/ e possiede soltanto le sue stesse stagioni, poiché la natura possiede la sua umanità" (trad. mia). H. D. Thoreau, *Poems*, in Id., *Walden, The Maine Woods, And Collected Essays & Poems*, cit., p. 1086.

<sup>248</sup> "I libri acquistano molta della loro autorità e passione dalle crisi e dalle crescite percettive degli anni dopo *Walden*" (trad. mia). R. Lebeaux, *Thoreau's Seasons*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1984, p. 211.

<sup>249</sup> "Come un mezzo col quale comprendere e caratterizzare la sua stessa vita e la vita umana, e come un medium tramite il quale comunicare i suoi pensieri, le emozioni, gli stati d'animo e la visione" (trad. mia). Ivi, p. xiv.

<sup>250</sup> "*Walden* fornisce un progetto, un archetipo, un'affermazione della moratoria e del tempo di semina che condurrà infine a una nuova e più ampia vita" (trad. mia). Ivi, p. 212.

seme e quello delle stagioni s'intrecciano inestricabilmente richiamando la già esaminata idea dell'agricoltura come cura di sé.

Il parallelo tra stagioni della natura e stagioni della vita viene tracciato da Lebeaux in riferimento all'opera dello psicologo dell'età adulta Daniel Levinson, che approfondisce la tematica dei cicli e dei "passaggi" della vita. Tuttavia per quanto calzanti tale tipo di osservazioni sono limitanti se applicate a Thoreau, in cui è presente un preciso riferimento a tematiche che trascendono la dimensione psicologica ed esistenziale dell'individuo.

L'anno di *Walden*, che comprime due anni di vita vissuta nei boschi, non è l'anno del calendario gregoriano ma quello del ritmo naturale delle stagioni, e significativamente si snoda da una fioritura all'altra, da estate a estate. Particolare attenzione in questo passaggio viene conferita alla primavera, di cui l'estate rappresenta la compiuta realizzazione. Nei maggiori calendari orientali e medio-orientali, oltre che nella selva dei calendari medievali non ancora regolamentati da papa Gregorio XIII, l'inizio dell'anno veniva posto a primavera: il primo mese dell'anno era marzo, e febbraio l'ultimo, come lascia intendere anche il nome del mese che attualmente è considerato l'ultimo, ovvero dicembre, dal latino *decem*, in quanto decimo.<sup>251</sup>

Il porre l'idea della fioritura come inizio e fine della sua opera è dunque altamente evocativo. Anche considerando soltanto l'effetto letterario del racconto, sarebbe stato decisamente diverso se la descrizione avesse avuto come polo iniziale e finale l'inverno. Gli antichissimi riti della primavera conosciuti da tutte le civiltà antiche costituiscono dunque l'inizio dell'anno, o della vita, anche per Thoreau. La stesura di *Walden*, apparentemente caotica, frammentaria, naturalistica, dominata dai dettagli e da rapidi cambi d'argomento, in realtà è intessuta alla luce di un preciso disegno: l'opera, come la natura, permette all'uomo di compiere un viaggio attraverso se stesso utilizzando i tempi della natura. L'unità nella molteplicità conforma al contempo la natura e la scrittura thoreuviana.

Il ciclo delle stagioni è un ciclo di rinnovamento, per la natura come per l'interiorità dell'uomo. Nell'Antica Grecia le *Horai*, Ore o Stagioni, erano delle vere e proprie divinità, figlie di Zeus e Temi, titanide che presiedeva all'ordine, alla giustizia e al diritto universale. In tal senso le stagioni, sorelle delle altrettanto simboliche Parche, scandiscono il tempo inteso come ordine naturale, assicurando al contempo il rispetto delle leggi morali e il fiorire della vegetazione. Natura e spirito si specchiano in modo particolarmente significativo nelle stagioni: la dimensione del tempo, essenziale per la riflessione sulle vicende umane, vi gioca infatti un ruolo fondamentale. Il tempo e la sua articolazione acquistano un valore sacrale, connesso all'arte e all'interiorità, che scalza ogni visione utilitaristica del computo del tempo. Il tempo di Thoreau è stagionale, ciclico o circolare, non lineare; qualitativo, non quantitativo; naturale, non artificiale. Le stagioni possono essere intese come la distensione del Macrantropo o *purusha*, l'uomo cosmico della tradizione vedica, dalla cui frammentazione nascono le ere. L'idea del Macrantropo come uomo primordiale, affine all'idea dell'originario uovo cosmico da cui sorge l'universo,<sup>252</sup> non è solo induista ma appartiene anche alla Cabala, che lo definisce l'*adam kadmon*, il primo uomo, e al Cristianesimo: si è visto a proposito di Emerson che l'evocazione della figura del pastore rimanda all'immagine del Cristo come macrocosmo, ovvero dimensione nel quale si muove l'intero universo.

Dal sacrificio o scomposizione del primo uomo, caratterizzato dall'atemporalità, sorgono così le scansioni temporali, i cicli, le stagioni: dall'eternità sorge il tempo, che risulta platonicamente configurato come un'immagine mobile secondo il numero. Tutte le speculazioni su tempo ed eternità, microcosmo e macrocosmo d'altra parte possono essere ricondotte, sulla

---

<sup>251</sup> Anche l'anno astrologico inizia a Primavera: il Sole entra in Ariete proprio nel mese di marzo.

<sup>252</sup> Pare interessante notare che l'uovo è un simbolo antichissimo della primavera e della rinascita, motivo per cui la tradizione cristiana lo ha associato alla Pasqua.

falsariga di A. N. Whitehead, al celebre passo del *Timeo* che offre tale definizione del tempo.<sup>253</sup> Vivere nel tempo acquista dunque un significato artistico, che legittima l'affermazione thoreuviana secondo cui la vita è un'opera d'arte. Se il tempo è l'immagine armonica dell'eternità, la sincronizzazione con i suoi ritmi consente di accedere a una dimensione che non soffre i vincoli temporali, quella della sorgente primeva della manifestazione. Se il principio della scomposizione dell'uomo primordiale ha consentito l'articolazione temporale e spaziale dell'universo, il micro-antropo, o microcosmo dell'uomo, viceversa mediante il tempo reintegra quanto è separato. In modo specifico in Thoreau la sincronizzazione con le stagioni della natura consente dunque la riconnessione con i ritmi dell'Eterno. Nella temporalità della Natura è possibile cogliere la pienezza di ciò che è senza tempo. In tal senso va intesa la centralità dell'esperienza della natura in Thoreau; esperienza che si connota primariamente come estetica, poiché la sua fruizione non è mentale, come nelle scienze naturalistiche, o meramente sensibile, come nell'edonismo morale. Il contatto con la natura rappresenta invece un'esperienza in cui, come nel libero gioco kantiano e schilleriano tra sensibilità e intelletto, l'uomo non soltanto unifica armonicamente le sue facoltà, ma le educa al coglimento della bellezza nel mondo. La via estetica, da Goethe a Thoreau, è la via privilegiata per la comprensione dell'esperienza mondana.

Il capitolo dedicato a un'operazione apparentemente piana e quasi banale come il riscaldamento della casa, *House-Warming*, costituisce la svolta dell'opera. Fino ad allora Thoreau ha vissuto felicemente estate e autunno. Il riscaldamento della casa è un preludio all'inverno. All'inattività della natura esterna corrisponde il ritiro nello spirito. L'autunno offre a Thoreau gli ultimi frutti della terra: castagne, uva, mele selvatiche, la patata degli aborigeni. Egli scopre piccoli tesori sconosciuti ai più; osserva le foglie che cadono. L'autunno consente al carattere di rivelarsi, ed è per questo che viene definito come la stagione in cui "the character of each tree came out".<sup>254</sup> L'immagine degli alberi che pian piano restano spogli e si specchiano nel lago è emblematica e suggerisce all'uomo la necessità di denudarsi e guardarsi con coraggio allo specchio, come fanno gli alberi, per conoscersi meglio. Ma tale immagine rifugge da ogni giudizio moralistico: difatti ogni albero è perfetto a modo suo, e i suoi progressivi cambiamenti vengono paragonati da Thoreau alla progressiva sostituzione di vecchi quadri con nuove opere da parte del direttore di una ipotetica pinacoteca ideale. Lo stesso accade infatti all'autore e ad ogni uomo, che prima o poi deve conoscersi dall'interno e testare le proprie forze e debolezze. Per affrontare l'inverno bisogna perciò tenere acceso il fuoco, in senso fisico e simbolico.

L'autore si paragona alle vespe, mostrando così la propria larghezza di vedute rispetto alla tradizione letteraria: la vespa è infatti un animale negativo nell'immaginario collettivo, a differenza dell'ape, simbolo solare. In questo frangente invece la vespa è un animale saggio, che si ritira nei suoi rifugi per sopravvivere al freddo indicibile dell'inverno. Allo stesso modo si comporterà Thoreau, che si nutrirà dei raggi solari che incendiano il lago di Walden fino a novembre inoltrato, poiché reputa salutare riscaldarsi al fuoco naturale invece che a quello artificiale. Agricoltore e cacciatore in estate ed autunno, muratore in inverno. L'idea della muratura, a sua volta connessa con l'idea di *homo faber*, è evocativa della suprema costruzione o architettura, quella di se stessi. Tutte le arti evocate da Thoreau rientrano in un campo collegato con la dimensione dell'edificazione della propria scultura vivente, o tempio interiore. Agricoltura, caccia, muratoria, architettura, sono arti collegate, come si è visto, dal riferimento alla *cura sui*. Non si vuole qui ricondurle a una dimensione disincarnata: la dimensione simbolica è infatti materializzata, fisicamente significativa, e tali arti sono simboliche proprio perché è nel loro operare concreto che è possibile superarne la materialità.

<sup>253</sup> Cfr. N. D'Anna, *Il gioco cosmico. Tempo ed eternità nell'antica Grecia*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2006, p. 9.

<sup>254</sup> "Le caratteristiche di ogni albero si rivelavano". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 193 (trad. it.: p. 312).

La costruzione del camino, cui concorre il poeta Channing, viene descritta minuziosamente: vengono collezionati mattoni da vari focolari, e dalla sabbia bianca del lago viene fabbricata la calcina. Thoreau sottolinea con forza quanto egli tenga al focolare, ritenuto la parte fondamentale, vitale, della casa. In mancanza del sole esteriore, suggerisce lo scrittore, bisogna accendere e alimentare un fuoco interiore. La casa diviene veramente tale soltanto quando viene vissuta come focolare e rifugio. In tal senso Thoreau immagina una casa archetipica, che allude all'interiorità in quanto tale. Tale casa, grande e popolosa, costruita con un materiale eterno nell'età dorata che attende l'uomo, potrà infatti ospitare i viandanti che vi troveranno rifugio da ogni viaggio, senza dover necessariamente ripartire, e sarà una casa che soddisferà con semplicità i bisogni disparati dell'uomo. Come nel nido di un uccello non ci sono segreti nella casa dorata che descrive Thoreau, come non ci sono segreti in un cuore puro; ma la sua caratteristica principale è che non è precluso l'accesso al focolare domestico, alle stanze in cui viene preparato il nutrimento, come avviene nelle moderne abitazioni. Il focolare, che corrisponde alla potenza del cuore, è dunque ciò che nutre veramente l'uomo, e una casa non può occultarlo o esserne priva, se non vuole essere nient'altro che un guscio vuoto. L'esterno deve rispecchiare l'interno, poiché ne è il simbolo, come scrive esplicitamente lo scrittore spiegando il carattere frivolo e al contempo asettico delle case moderne: "nowadays the host does not admit you to his hearth, but has got the mason to build one for yourself somewhere in his alley, and hospitality is the art of keeping you at the greatest distance. [...] It would seem as if the very language of our parlors would lose all its nerve and degenerate into parlaver wholly, our lives pass at such remoteness from its symbols, and its metaphors and tropes are necessarily so far fetched, through slides and dumb-waiters, as it were; in other words, the parlor is so far from the kitchen and workshop. The dinner even is only the parable of a dinner, commonly. As if only the savage dwelt near enough to Nature and Truth to borrow a trope from them".<sup>255</sup> Il pranzo è la comunione del cuore, di cui il focolare è il simbolo che l'uomo ha preso in prestito dalla natura, quando è abbastanza selvaggio, ovvero in contatto con essa.

L'arrivo dell'inverno consente a Thoreau di mettere in pratica le proprie conoscenze, a differenza di chi specula e non vive la verità, e al contempo di osservare se stesso. La descrizione dell'acqua del lago che gela esemplifica perfettamente questo secondo aspetto. L'acqua, culla delle emozioni, si cristallizza: l'occhio può dunque rimirarne le caratteristiche in maniera nobile e distaccato, senza esserne troppo coinvolto. Le dinamiche che riguardano le bolle d'aria nell'acqua, il fondo torbido del lago, la durezza del ghiaccio paiono altrettanti "tropi", come li definisce Thoreau, che l'uomo può prendere a prestito per conoscere se stesso. Man mano che il vento gelido e la neve avanzano, l'uomo si ritira sempre più nel suo guscio, provvedendo a rifornirsi di materia e legna. Quando il combustibile del fuoco è puro, selvaggio, tratto dal cuore della foresta, la cena è veramente dolce, scrive Thoreau. Quanto sgorga da un cuore purificato, abbeveratosi alla natura, è un frutto prelibato. Per gli effetti che sortisce, ogni uomo deve selezionare e guardare con affetto alla propria catasta di legna. Il legno è la sostanza che alimenta il fuoco interiore. Il fumo del fuoco è un simbolo per tutti coloro che nel freddo inverno accendono un altro fuoco: in tal modo comunicano le anime affini. Per questo motivo alla viva fiamma del

---

<sup>255</sup> "Al giorno d'oggi l'ospite non ci ammette al suo cuore-focolare, ma fa costruire dal muratore un focolare per voi, in qualche luogo fuori mano, e l'ospitalità è l'arte di tenere l'ospite alla più grande distanza. [...] Sembrerebbe che lo stesso linguaggio dei nostri salotti perderebbe tutto il suo nerbo, degenerando completamente in chiacchiere e discussioni, tanto lontana è la nostra vita dai suoi simboli, e che le sue metafore e i suoi tropi siano necessariamente tanto ricercati nei pavimenti lucidi e nel porta-vivande, per così dire: in altre parole, tanto lontano è il salotto dalla cucina e dalla officina. Di solito, persino il pranzo è solo la parabola del pranzo effettivo. Quasi che solo i selvaggi abitassero abbastanza vicino alla Natura e alla Verità per prendere un tropo da esse". Ivi, pp. 196-197 (trad. it.: pp. 316-317).



focolare egli dedica ben due poesie. La seconda, che conclude il capitolo, venne redatta da Ellen Sturgis Hooper, poetessa americana che collaborava con la rivista *The Dial*. Tale poesia, intitolata *The Wood-fire*, rende palese il profondo significato di un tema apparentemente dimesso e profano, il riscaldamento della casa, come potrebbe lasciar intendere l'ingannevole titolo al lettore superficiale:

Never, bright flame, may be denied to me  
Thy dear, life imaging, close sympathy.  
What but my hopes shot upward e'er so bright?  
[...]  
Did thy bright gleam mysterious converse hold  
With our congenial souls? secrets too bold?  
Well, we are safe and strong, for now we sit  
Beside a hearth where no dim shadows flit.<sup>256</sup>

Il fuoco continua ad ardere nell'intimo, alimentato dall'interno, nonostante il gelo della natura esterna. Lo scenario ghiacciato del bosco è l'immagine che introduce i tre capitoli successivi, ambientati nell'inverno di Walden. Ciascuno di essi descrive una porzione differente della stagione più fredda: gli umani, gli animali, il lago. Bisognerà affrontare le rigide prove dell'inverno per rifiorire infine a primavera. Ma sotto il ghiaccio, il fuoco arde. All'inizio di *Former Inhabitants & Winter Visitors* Thoreau scrive: "I weathered some merry snow-storms, and spent some cheerful winter evenings by my fireside, while the snow whirled wildly without, and even the hooting of the owl was hushed".<sup>257</sup> Mentre all'esterno infuriano le tempeste, il fuoco interno rende tutto piacevole. Perfino nei contesti meno ospitali e accoglienti, si può sperimentare la pace, afferma Thoreau, se ci si ritira all'interno, nel calore della propria casa, nell'Eterno presente del cuore. Il ritiro implica la solitudine. Difatti Thoreau afferma che per molte settimane non incontrò anima viva, tranne qualche sporadico cercatore di rami secchi che, come lui, si aggirava nel bosco per raccogliere la legna da ardere. L'anima che si è ritirata nel silenzio ha dovuto rinunciare alla compagnia; sono poche le anime che amano il medesimo ritiro, per cui i suoi incontri sono rari e selezionati sin dal principio. Le anime che fanno compagnia a Thoreau nel lungo inverno di Walden sono di due tipi: quelle evocate dalla sua mente, gli antichi abitanti del bosco, e i pochi visitatori che ancora si avventurano nella natura per incontrarsi con Thoreau. Nella pace accanto al focolare, Thoreau rievoca le vite di coloro che lo precedettero come abitanti del bosco di Walden: Cato Ingraham, Zilpha, Brister Freeman e la moglie Fenda, Breed e Hugh Quoil. Pare interessante sottolineare che tranne gli ultimi due i primi quattro personaggi erano schiavi neri: si tratta dunque di uomini e donne che a Walden, come Thoreau, trovarono la libertà. Rievocarli significa dunque rendergli omaggio ma non soltanto: bisogna oltrepassare la loro lezione. Il destino di tutti questi uomini fu infatti, nonostante i loro tentativi, tragico e povero. Il problema degli antichi abitanti di Walden è il medesimo problema dei concittadini di Thoreau: la cieca avidità, a causa della quale non riuscirono a procurarsi la vera libertà. Tali uomini infatti non misero a nuovo le loro case interiori, le loro menti; e le loro abitazioni non gli sopravvissero. Soltanto degli uomini con una nuova visione potranno fondare una nuova civiltà, che progredisca fianco a fianco con la natura. Thoreau si augura di essere uno di tali fondatori: "alas! how little

<sup>256</sup> "Mai, fiamma lucente, mi sia negata la tua/ simpatia, tanto cara e vicina, che riflette la vita. / Che mai, se non le speranze, si lanciarono in alto, tanto vive?/ [...] Il tuo vivo luore ebbe mai misteriosi colloqui/ con le nostre anime che gli sono affini? Nascondi segreti troppo arditi?/ Noi siamo ora sicuri e forti, poiché ora, intanto,/ sediamo presso un focolare dove non si muove ombra scura". Ivi, p. 205 (trad. it.: pp. 327-328).

<sup>257</sup> "Sopportai piacevoli tempeste e passai allegre serate invernali, presso il mio focolare, mentre fuori la neve turbinava selvaggia, e persino il grido della civetta era zittito". Ivi, p. 206 (trad. it.: p. 329).

does the memory of these human inhabitants enhance the beauty of the landscape! Again, perhaps, Nature will try, with me for a first settler, and my house raised last spring to be the oldest in the hamlet".<sup>258</sup> Per farlo, bisognerà rinunciare alle ossa rinsecchite del passato: "deliver me from a city built on the site of a more ancient city, whose materials are ruins, whose gardens cemeteries. The soil is blanched and accursed there, and before that becomes necessary the earth itself will be destroyed. With such reminiscences I repeopled the woods and lulled myself asleep".<sup>259</sup> Il selvaggio in Thoreau è dunque preludio a una nuova civiltà, distante da ogni misantropia fine a se stessa, ma coraggioso atto di affermazione che guarda al presente come la realizzazione di un antico futuro, in cui prendono corpo le reminiscenze che abitano la mente capace di sintonizzarsi con la melodia dei boschi.

La neve è l'elemento in cui maturano simili riflessioni: una fitta coltre bianca attutisce ogni rumore, allontanando uomini, animali ed eventi. Ma la neve non viene elogiata perché favorisce la lontananza fisica; essa è piuttosto simbolo del raccoglimento cui perviene l'autore. Difatti in tale raccoglimento egli si reca, pur con difficoltà, in paese a visitare degli amici, tra cui spicca il maestro Emerson, e riceve comunque qualche rara visita, solitamente di Channing o Alcott, come hanno ricostruito gli studiosi, poiché Thoreau non cita mai i poeti e i filosofi che stima. In effetti tali visitatori rappresentano il contraltare positivo dell'umanità desolata descritta nel passaggio sugli antichi abitanti di Walden. Mentre quelli rappresentano i passati fallimenti dell'umanità, i visitatori di Thoreau cosituiscono il preludio di una nuova umanità. Lo scrittore arriva al punto di affermare che simili persone abbelliscono la stessa Natura, e che essa non può fare a meno di loro. Simili visite, assieme a quella di qualche taglialegna o contadino, costituiscono un punto fondamentale dell'esperienza di Walden: le esperienze vissute assieme ai suoi amici vivificano infatti le sue percezioni. L'esperienza del pescare diviene immediatamente metaforica, e i pesci guizzanti e robusti che i simili amici riescono a catturare sono in realtà "fishes of thought".<sup>260</sup> Alcott in particolare viene definito come *Great Looker* e *Great Expecter*: un uomo che è capace di osservare se stesso e la natura che lo circonda. Tale definizione evoca la scissura tra volontà e meccanicità descritta in precedenza. Ma il visitatore più atteso è colui che non giunge mai, l'uomo della città cui gioverebbe davvero tale visita; Thoreau intende così adempiere all'ospitalità prescritta dal *Vishnu Purana*, secondo il quale la sera bisogna attendere un ospite almeno per il tempo che occorrerebbe per mungere una mucca. Ma Thoreau avrebbe munto una mandria intera nel tempo che utilizzava per tale attesa; eppure il visitatore agognato non giunse. La chiusura di questo capitolo è altamente criptica. Al pari di altri brani bisogna dunque fare appello alla dimensione metaforica e simbolica per comprenderne il significato. Il visitatore che non giunge mai potrebbe essere l'amico ideale, o l'esperienza mistica definitiva, secondo alcune interpretazioni.<sup>261</sup> La figura del visitatore somiglia allo *stranger* di una poesia del vate americano, Walt Whitman:

Passing stranger! you do not know how longingly I  
look upon you,  
You must be he I was seeking, or she I was seeking,  
(it comes to me, as of a dream,)  
I have somewhere surely lived a life of joy with you,

<sup>258</sup> "Ahimè! Quanto poco il ricordo di quegli abitanti umani aumenta la bellezza del paesaggio! Ancora, forse, la natura ritenterà, con me come primo colono, e la mia casa, eretta la scorsa primavera, sarà la più vecchia del borgo". Ivi, p. 212 (trad. it.: p. 338).

<sup>259</sup> "Liberami dal costruire una città ove giace una città più antica, i cui materiali sono rovine, e i giardini cimiteri. Lì il terreno è imbiancato e maledetto, e prima che diventi nuovamente utilizzabile la terra stessa sarà distrutta. Con simili memorie io ripopolai i boschi e mi cullai nel sonno" (trad. mia). Ibidem.

<sup>260</sup> Ivi, p. 216.

<sup>261</sup> Cfr. M. Ekins Moller, *Thoreau in the Human Community*, The University of Massachusetts Press, 1980, p. 37.

All is recall'd as we flit by each other, fluid, affection-  
ate, chaste, matured [...]

I am not to speak to you—I am to think of you when  
I sit alone, or wake at night alone,  
I am to wait—I do not doubt I am to meet you again,  
I am to see to it that I do not lose you.<sup>262</sup>

Il visitatore, lo straniero di cui si è in attesa, potrebbe in realtà non essere uno sconosciuto, quanto una parte essenziale della vita dello stesso poeta, come si evince da un altro passaggio di Whitman:

O pensive soul of me [...]

Waitest not haply for us somewhere there the Comrade perfect?<sup>263</sup>

Il visitatore che non giunge mai, il Compagno perfetto, potrebbe in realtà essere un alter ego dell'anima dell'autore, o meglio la sua parte animica in contatto con il Primo Amico, il Bene Supremo della tradizione platonica. Tale visione ricorre in una delle numerose poesie di Thoreau, *The Great Friend*:

I walk in nature still alone  
And know no one,  
Discern no lineament nor feature  
Of any creature.  
[...]  
Yet still I miss the grace  
Of an intelligent and kindred face.  
I still must seek the friend  
Who does with nature blend,  
Who is the person in her mask,  
He is the man I ask.  
Who is the expression of her meaning,  
Who is the uprightness of her leaning,  
Who is the grown child of her weaning.  
The center of this world,  
The face of nature,  
The site of human life,  
Some sure foundation  
And nucleus of a nation --  
At least a private station.  
We twain would walk together  
Through every weather,  
And see this aged nature  
Go with a bending stature.<sup>264</sup>

---

<sup>262</sup> "Sconosciuto che passi! Non sai con quanto desiderio io ti guardo/ tu devi essere colui che cercavo, o colei che cercavo (mi arriva come da un sogno) /certamente ho vissuto in qualche luogo una vita di gioia con te/ tutto è ricordato, mentre passiamo l'uno vicino all'altro, fluido, amorevole, casto, maturo [...] non devo parlarti, devo pensarti quando seggo da solo o veglio la notte da solo / devo aspettarti, non dubito che ti incontrerò ancora/ e a questo devo badare, di non perderti". W. Whitman, *Foglie d'Erba*, Mondadori, Milano, 1991, pp. 118-119.

<sup>263</sup> "Mia anima pensosa [...] non aspetti forse per noi in qualche parte là il Compagno perfetto?". Ivi, pp. 204-205.

<sup>264</sup> "Io cammino nella natura ancora solo, / e non conosco nessuno/ non distinguo nessun lineamento o caratteristica/ di nessuna creatura [...] E ancora mi manca la grazia/ di un viso intelligente e familiare./ Devo ancora cercare l'amico/

Secondo alcune interpretazioni, questa poesia, scritta nel 1842, è dedicata al fratello e grande amico John, col quale visse numerose esperienze nella natura, morto in quello stesso anno.<sup>265</sup> Ammesso che tale evento ne costituisca l'ispirazione, il lessico della poesia ne estende il significato su un piano che oltrepassa il dato biografico. Il grande amico di Thoreau, colui di cui attende trepidante l'arrivo, è colui che è giunto al centro della natura ed è stato in grado di superarla. Ma tale uomo non esiste ancora, è il viaggiatore che ancora non è giunto, è la parte più matura dell'umanità, non ancora emersa. Una simile lettura trova una conferma in un'altra poesia, *The Friend*, in cui "the great friend" è un uomo che vive alla fine della terra, vicino al mare, e osserva il commercio incessante dei suoi simili:

Near is India to him  
Though his native shore is dim,  
But the bark which long was due  
Never-never heaves in view,  
Which shall put an end to commerce  
And bring back what it took from us  
[...]  
And men sail the sea no more  
The sea itself become a shore,  
To a broader deeper sea,  
a profounder mystery.<sup>266</sup>

Il vero amico, come il viaggiatore autentico, è colui che attende un viaggio e un mare più profondo, quello del mistero umano.

In *Winter Animals* Thoreau si sofferma sul paesaggio e sugli animali: il lago ghiacciato di Walden, le colline di Lincoln, lo stagno dell'Oca, ciascuno con la sua fauna caratteristica. L'osservazione della natura pare corrispondere a una interiorizzazione maggiore rispetto a quella dei capitoli precedenti: gli altri uomini scompaiono, mentre le forme e i suoni della natura incarnano precise dimensioni dello spirito. Oche, gufi, topi, volpi, scoiattoli, ghiandaie, pernici e lepri rappresentano un'umanità ancestrale, una natura primitiva in attesa di evolversi, come in Schelling. A ogni animale corrispondono altrettante istanze dell'anima in attesa di trasformarsi. Lepri e pernici addirittura non vengono neppure considerati selvaggi, ma naturali, nel senso che essi sono talmente vicini alla natura quanto lo sono le foglie, nativi della terra, allo stesso modo in cui l'erba è per Whitman il neonato del mondo vegetale, "the produced babe of the vegetation".<sup>267</sup> All'interno di simili riflessioni Thoreau inserisce un racconto udito da un cacciatore a proposito di tre cuccioli di cane da volpe, fuggiti dal loro padrone e divenuti selvaggi. Tale racconto inevitabilmente evoca l'accostamento con Jack London e *Il richiamo della foresta*, in cui il cane Buck, dopo mille peripezie, potendo infine scegliere tra la vita comoda ma schiava dell'uomo

---

che è mischiato con la natura/ la persona nella maschera della natura /questo è l'uomo che chiedo./ Che è l'espressione del suo significato/ la rettitudine della sua inclinazione/ il bambino cresciuto del suo svezamento./ Il centro di questo mondo/ la faccia della natura/ il posto della vita umana/ delle fondamenta sicure/ il nucleo di una nazione/ almeno una stazione privata./ Noi due cammineremmo insieme/ attraversando ogni clima/ e vedremmo quest'antica natura/ incurvarsi progressivamente" (trad. mia). H. D. Thoreau, *Poems*, in Id., *Walden, The Maine Woods, And Collected Essays & Poems*, cit., p. 1126.

<sup>265</sup> D. Patterson, R. Thompson, J. Scott Bryson (eds), *Early American Nature Writers: A Biographical Encyclopedia*, Greenwood Press, 2008, p. 345.

<sup>266</sup> "L'India gli è vicina/ benché il paese natio sia lontano/ ma l'imbarcazione è a lungo attesa/ quella che non compare mai alla vista/ e che metterà fine al commercio/ e riporterà quanto ci ha tolto [...] E gli uomini non partiranno più verso il mare/ il mare stesso diverrà un approdo/ per un mare più vasto e profondo/ e un mistero più grande" (trad. mia). H. D. Thoreau, *Poems*, in Id., *Walden, The Maine Woods, And Collected Essays & Poems*, cit., p. 1129.

<sup>267</sup> Ivi, p. 44.

decide di tornare alla vita selvaggia della foresta. Così è l'uomo del futuro dipinto da Thoreau: un essere libero, coraggioso, indipendente.

Il ritiro invernale, cui viene dedicato così tanto spazio, conosce numerose difficoltà. La letargia, cui sembra talvolta incorrere l'autore. Ma anche l'inquietudine della ricerca: "after a still winter night I awoke with the impression that some question had been put to me, which I had been endeavoring in vain to answer in my sleep, as what — how — when — where? But there was dawning Nature, in whom all creatures live, looking in at my broad windows with serene and satisfied face, and no question on *her* lips. I awoke to an answered question, to Nature and daylight".<sup>268</sup> Ai tormenti interiori dell'uomo, che lo avvilluppano nel sonno della coscienza, risponde prontamente la serena e luminosa Natura. Essa non risponde agli angosciosi quesiti degli uomini nel modo in cui essi vorrebbero, ma si limita a mostrare, a offrirgli la grande opera dell'Universo. Kantianamente, la domanda umana è "an answered question": come in Emerson, l'uomo è il legislatore della Natura, e deve soltanto scoprire in che modo rispondere alle proprie domande, piuttosto che se sia possibile rispondere, poiché questo è il prerequisito della ricerca. La serenità è sempre a portata di mano per chi è capace di vederla, secondo un detto attribuito ad Alcott. Così per l'occhio attento gli incolti ma saggi pescatori sul lago ghiacciato e i lucci di Walden divengono l'opportunità di cogliere la bellezza magica della natura. Come fiori, pietre preziose o perle, i lucci sono pesci d'oro e di smeraldo, simili a quei "fishes of thought" pescati assieme all'amico Alcott, che si trovano soltanto in un lago profondo e ampio, lontano da ogni distrazione e rumore di uomini o altri animali. Nel ritiro dell'inverno la pesca dell'anima può divenire estremamente ricca e fruttuosa. La misurazione del fondo del lago di Walden intende in realtà sondare la profondità dello spirito: "what if all ponds were shallow? Would it not react on the minds of men? I am thankful that this pond was made deep and pure for a symbol. While men believe in the infinite some ponds will be thought to be bottomless".<sup>269</sup> Lo studio simbolico del lago non è meno accurato dal punto di vista dello scienziato e del cartografo, al contrario è possibile affermare che la straordinaria precisione scientifica rafforza la visione simbolica, poiché la arricchisce. Sulla base della sua esperienza a metà tra poesia e scienza Thoreau trae delle osservazioni metodiche generali: "if we knew all the laws of Nature, we should need only one fact, or the description of one actual phenomenon, to infer all the particular results at that point. Now we know only a few laws, and our result is vitiated, not, of course, by any confusion or irregularity in Nature, but by our ignorance of essential elements in the calculation. Our notions of law and harmony are commonly confined to those instances which we detect; but the harmony which results from a far greater number of seemingly conflicting, but really concurring, laws, which we have not detected, is still more wonderful".<sup>270</sup> La nostra ignoranza è frutto di una visione parziale: "the particular laws are as our points of view, as, to the traveller, a mountain outline varies with

---

<sup>268</sup> "Dopo una calma notte d'inverno, mi risvegliai con l'impressione che mi fosse stata rivolta una domanda cui, invano, avevo cercato di rispondere nel sonno; una domanda come 'Che cosa — quando — come — dove?'. Ma l'albeggiante Natura, in cui vivono tutte le creature, mi stava guardando in casa, attraverso le ampie finestre, con un volto sereno e soddisfatto, e non c'erano interrogativi sulle sue labbra. Apersi gli occhi a una domanda cui già era stata data risposta, alla Natura e alla luce del giorno". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 218 (trad. it.: p. 357).

<sup>269</sup> "Cosa succederebbe se tutti i laghi avessero il fondo basso? Non influenzerebbero la mente degli uomini? Io sono pieno di gratitudine che questo lago sia stato creato profondo e puro per un simbolo. Finché gli uomini crederanno nell'infinito, alcuni laghi saranno creduti senza fondo". Ivi, p. 231 (trad. it.: p. 361).

<sup>270</sup> "Se conoscessimo le leggi della Natura ci basterebbe un solo fatto, o la descrizione di un solo effettivo fenomeno, per desumerne tutti i risultati particolari. Ora conosciamo solo poche leggi, e il nostro risultato è viziato non, naturalmente, da alcuna confusione o irregolarità della Natura, ma dalla nostra ignoranza circa gli elementi essenziali del calcolo. Le nostre nozioni di legge e di armonia sono comunemente ristretti a questi esempi che scopriamo; ma l'armonia che risulta da un numero molto più grande di leggi similmente contrarie, e in effetti concorrenti, che non abbiamo scoperto, è ancora più meravigliosa". Ivi, p. 233-234 (trad. it.: p. 365).

every step, and it has an infinite number of profiles, though absolutely but one form. Even when cleft or bored through it is not comprehended in its entirety".<sup>271</sup> Quanto vale in campo scientifico è altrettanto valido nell'etica, e Thoreau la definisce come legge della media, "law of the average", che conduce lo studioso al sole nel sistema solare e al cuore del corpo umano, rispettivamente macrocosmo e microcosmo, ma anche al carattere di un uomo attraverso le onde della vita e dei comportamenti. La forma, la grandezza e la direzione sono grandezze naturali che rappresentano al contempo lo spirito.

L'operazione commerciale del taglio del ghiaccio nel lago di Walden diviene per Thoreau un'occasione per descrivere l'aspetto emotivo dell'uomo. L'uomo infatti si sdoppia nel riflesso dell'acqua gelata. Ma l'osservazione più importante è quella a proposito dell'integrità del lago: nonostante lo smembramento del ghiaccio, esso rimane immutato nella sua bellezza. Il lago, come l'anima, non può essere ferito né ucciso. Esso è collegato con tutte le acque sacre del mondo: col Gange in particolare, con Atlantide e le Esperidi e tutti quei porti tropicali e lontani di cui i più grandi esploratori, compreso Alessandro Magno, conobbero soltanto il mare. Nel lago di Walden sgorga la sorgente più profonda dell'umano, sempre collegata a tutte le altre sorgenti, tale è la sua levatura e purezza. Esso sembra parlare di dimensioni sacre dell'esistenza ormai sconosciute al volgare mondo moderno; dimensioni che per la loro elevata vibrazione appartengono a stadi precedenti dell'esistenza umana, come la sacra filosofia della *Bhagavad Gita*, di cui Thoreau si dichiara fedele discepolo.

#### 4.2.14. La stagione più bella: la primavera, rinascita dell'uomo e del globo

La fondazione di una civiltà nuova legata a una chiara visione della Realtà si collega circolarmente con l'idea della primavera, evocando il romano *Ver Sacrum*. Antichissimo rito delle popolazioni italiche, la primavera sacra comportava la consacrazione dei nascituri e di altri esseri animali e vegetali al dio Marte, cui difatti è dedicato il mese di marzo. Tale rito non aveva soltanto una valenza magico-religiosa, ma anche civile e politica: coloro che erano in grado di portare le armi espatriavano, fondando nuove popolazioni. In tal modo nacquero i principali ceppi del popolo italiano, oltre alle diversità regionali. Allo stesso modo Thoreau propone una rifondazione della civiltà umana, verso territori inesplorati: egli si vanta del fatto che nessuno degli antichi abitanti di Walden abbia mai occupato lo spazio in cui egli stabilì la propria dimora. Non è un caso che al *Ver sacrum* sia stata dedicata la rivista pubblicata a Vienna tra fine Ottocento e inizio Novecento come espressione della *Secessione* o *Jugendstil*, il movimento cui appartennero Klimt, Schiele, Olbrich, Hoffman, Moser e numerosi altri artisti. La Primavera è innegabilmente un simbolo senza tempo del risveglio della coscienza umana, della rinascita spirituale, artistica, culturale. Ogni nuovo inizio nella storia cosmica e umana non può che essere connotato come primavera. Come ha bene espresso Aby Warburg interpretando il celebre capolavoro di Botticelli come il seguito logico dell'altrettanto famosa *Nascita di Venere*, la Primavera non è altro che l'instaurazione della Bellezza sulla Terra, il regno di Venere.<sup>272</sup> Al pari del Rinascimento Italiano, che nella Primavera botticelliana trova una delle sue espressioni più compiute, il Rinascimento Americano s'incarna nella scrittura aurorale di Thoreau.

La rinascita dell'Uomo ha luogo quando egli diviene capace di percepire la bellezza che lo circonda e di contribuire a crearla: l'esperienza estetica della natura consente all'uomo di sviluppare le sue innate capacità creative e artistiche. Natura e Arte sono indissolubilmente legate:

---

<sup>271</sup> "Le leggi particolari sono come i nostri punti di vista; così, per il viaggiatore, la linea di profilo di una montagna varia a ogni passo e ha un numero infinito di profili, sebbene una forma sola. Anche se venisse spaccata o perforata, non verrebbe compresa nella sua integrità". Ivi, p. 234 (trad. it.: p. 365).

<sup>272</sup> Cfr. A. Warburg, *Botticelli*, Abscondita, 2003.

la Primavera è il risveglio della Natura stessa che diviene consapevole di Sé nell'uomo, generando nella Bellezza, in accordo con la tradizione platonica e neoplatonica.

Nel penultimo capitolo dell'opera, *Spring*, Thoreau celebra esplicitamente tale rinascita della natura e dello spirito. L'inizio della primavera è segnato dal disgelo del lago di Walden: "it indicates better than any water hereabouts the absolute progress of the season, being least affected by transient changes of temperature".<sup>273</sup> Il lago di Walden rappresenta, con i suoi mutamenti, un efficace metro del progredire della stagione, poiché è quello che meno si lascia influenzare dai cambiamenti improvvisi della temperatura esterna, al pari di un'anima salda e profonda. Il lago è chiaro rinvio all'anima, come si è visto, così come il giorno è simbolo dell'anno: "the phenomena of the year take place every day in a pond on a small scale. [...] The day is an epitome of the year. The night is the winter, the morning and evening are the spring and fall, and the noon is the summer".<sup>274</sup> Il simbolismo del tempo naturale e delle sue stagioni non potrebbe essere più evidente. Ma non solo: secondo la descrizione dell'*Anima Mundi* o dell'Universo Animato del *Timeo*, l'intero Cosmo è un organismo sensibile. Thoreau trae simili conclusioni dall'imprevedibilità del suono prodotto dal lago a causa del disgelo del ghiaccio: "who would have suspected so large and cold and thick-skinned a thing to be so sensitive? Yet it has its law to which it thunders obedience when it should as surely as the buds expand in the spring. The earth is all alive and covered with *papillae*. The largest pond is as sensitive to atmospheric changes as the globule of mercury in its tube".<sup>275</sup> A questo punto lo scrittore si ricollega all'inizio della sua opera, precisando ulteriormente le motivazioni principali che lo spinsero a vivere nei boschi: "one attraction in coming to the woods to live was that I should have leisure and opportunity to see the Spring come in".<sup>276</sup> La nascita della Primavera va intesa non soltanto in senso naturale quanto spirituale, come si è visto. I fenomeni naturali innescati dal riscaldamento solare sulla Terra vengono scrupolosamente riportati con grande ammirazione da Thoreau: il rompersi dei ghiacci, il disperdersi della nebbia, lo scorrere dei ruscelletti, colme del sangue dell'universo, il ritorno degli animali. Tutto annuncia il risveglio. L'autore si sofferma in modo particolare sui rivoli d'acqua e sui suoi detriti sabbiosi: il movimento generato sembra infatti a metà tra la natura delle correnti e quella della vegetazione. Non soltanto la vita animale e vegetale, ma persino gli aspetti inorganici della natura celano il mistero dell'evoluzione. Thoreau definisce i depositi sabbiosi dei ruscelli "architectural foliage" o vegetazione "grotesque", a causa della sua peculiare organizzazione formale. Più antiche dell'edera, dell'acanto e della vita, simili depositi costituiscono un enigma per i futuri geologi. La loro nascita improvvisa è commovente e trasmette a Thoreau l'idea di trovarsi nello studio dell'Artista che ha creato il mondo e lui stesso: lo straripare delle sabbie, come schizzi giocosi del creatore, evoca visivamente gli ammassi di foglie, o le parti vitali di un corpo animale. Il riferimento all'Artista Supremo inverte la polarità tra natura e arte: non è più la natura ad avere il primato, e in effetti si delinea una circolarità tra i due concetti. L'idea della foglia come compendio

---

<sup>273</sup> "Meglio di ogni altra superficie d'acqua di questi dintorni, Walden indica il vero progresso della stagione, essendo meno soggetto ai passeggeri mutamenti di temperatura". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 241 (trad. it.: p. 374).

<sup>274</sup> "Su un lago, i fenomeni dell'anno avvengono nell'arco di una giornata, pure se su scala ridotta. [...] Il giorno pare proprio un riassunto dell'anno. La notte è inverno, la mattina e la sera sono la primavera e l'autunno, e il mezzogiorno è l'estate". Ivi, p. 242 (trad. it.: p. 376).

<sup>275</sup> "Chi si sarebbe mai aspettato che una superficie tanto grande, fredda e spessa, fosse tanto sensibile? Pure, esso ha una sua legge, in obbedienza alla quale tuona quando deve, proprio come le gemme che si aprono in primavera. Tutta la terra è vivente, e coperta di papille. Il lago più grande è sensibile ai mutamenti atmosferici quanto il mercurio nel suo cannello". Ivi, p. 243 (trad. it.: p. 377).

<sup>276</sup> "Tra ciò che mi spinse a venire nei boschi, c'era che avrei avuto l'opportunità e il comodo di vedervi nascere la Primavera". Ibidem.

dell'universo, già emersoniana,<sup>277</sup> viene esaminata da Thoreau con attenzione in quanto ritenuta un'idea archetipale, espressa con grande profusione dalla natura a causa della sua centralità nel pensiero del Primo Artista. *Leaves of Grass* di Walt Whitman, e in particolare *Song of Myself*, è in qualche modo debitrice a tale intuizione thoreuviana, secondo cui la foglia è un'immagine dell'universo: "even ice begins with delicate crystal leaves, as if it had flowed into moulds which the fronds of waterplants have impressed on the watery mirror. The whole tree itself is but one leaf, and rivers are still vaster leaves whose pulp is intervening earth, and towns and cities are the ova of insects in their axils".<sup>278</sup> L'analisi della nozione di foglia tocca al contempo il concetto e la sua espressione linguistica, e richiama le classificazioni scientifiche della paleontologia e dell'anatomia comparata, secondo cui un organo si presenta in maniera differenziata nelle varie specie. La peculiarità di Thoreau è che egli non limita l'osservazione al regno vegetale o a quello animale, ma li contamina: le penne e le ali degli uccelli non sono altro che foglie sottili e robuste. Da tale passaggio tra i regni della natura si evince secondo Thoreau il suo carattere auto-trascendente. Come in *Natura* del 1836 di Emerson, il lombrico si sforza di divenire farfalla; ma poiché nel microcosmo vi è il macrocosmo, quel lombrico è in realtà il globo stesso, che attraverso la metamorfosi diviene alato: "you pass from the lumpish grub in the earth to the airy and fluttering butterfly. The very globe continually transcends and translates itself, and becomes winged in its orbit".<sup>279</sup> Dai minerali e dal regno vegetale e animale all'uomo il passo è breve: difatti quella sabbia fogliosa è il preludio dei vasi sanguigni, delle ossa, delle cellule: "what is man but a mass of thawing clay? The ball of the human finger is but a drop congealed".<sup>280</sup> L'intero corpo umano viene ricondotto alla Natura e alle sue forme. Questo passaggio rivela dunque un aspetto sorprendente della poetica thoreuviana: in più di un passo Thoreau sembra infatti ricondurre la Natura all'uomo, rendendola quasi antropomorfa, schellinghiana preistoria della coscienza; qui invece compie l'operazione opposta. L'uomo viene naturalizzato, restituito alle forme originarie plasmate dallo spirito nella natura. Egli dunque ne è una filiazione diretta, una genuina parte di essa da cui non si è mai distaccato. In un minuscolo angolo di mondo Thoreau rinviene dunque il principio animatore di tutte le operazioni della Natura: "the Maker of this earth but patented a leaf".<sup>281</sup> Novello Champollion, l'uomo deve partire da questo ancestrale geroglifico per voltare pagina e rinascere.<sup>282</sup> La foglia è il frattale del globo, poiché il gioco del suo ingrandimento o rimpicciolimento è virtualmente infinito. Secondo Thoreau l'onnipresenza di tale motivo ci introduce nelle viscere della Natura, mostrandoci che essa è la madre dell'Umanità. Questa è la Primavera per Thoreau: la compiuta purificazione che alla fine dell'inverno introduce a una nuova nascita, quella che a proposito di Emerson abbiamo definito seconda nascita. Nella Natura, niente è inorganico, e tutto rinasce a Primavera, continuando a mutare forma, a perfezionare la propria espressione. Come il serpente che si libera della sua pelle, l'uomo e la natura si liberano della propria vecchiezza e ritrovano la giovinezza. Tali osservazioni non riguardano soltanto quanto

<sup>277</sup> "Una foglia è un compendio della natura, e la natura è una foglia colossale. Un animale è il compendio del mondo, e il mondo è l'allargamento di un animale" (trad. mia). R. W. Emerson, *The Journals of Ralph Waldo Emerson*, Boston, 1909, vol. IV, p. 21.

<sup>278</sup> "Persino il ghiaccio comincia con delicate foglie di cristallo, come se fosse fluìto in forme che le fronde delle piante acquatiche hanno impresso sullo specchio dell'acqua. Lo stesso albero, nella sua tonalità, non è che un'unica foglia, e i fiumi sono foglie ancora più ampie, la cui polpa è la terra che vi si intromette, e i paesi e le città sono le uova degli insetti nelle loro ascelle". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 247 (trad. it.: p. 382).

<sup>279</sup> "Si passa dal grosso lombrico di terra all'aerea e svolazzante farfalla. Il globo stesso continuamente trascende e cambia se stesso, divenendo alato nella sua orbita". Ibidem (trad. it.: pp. 381-382).

<sup>280</sup> "Cos'è mai l'uomo se non una massa di creta che sgela? Il polpastrello del dito umano, altro non è che una goccia congelata". Ibidem (trad. it.: p. 382).

<sup>281</sup> "Il Fattore di questa terra brevettò solo una foglia". Ivi, p. 248 (trad. it.: p. 383).

<sup>282</sup> Anche in *Song of Myself* l'erba viene definita "a uniform hieroglyphic" (W. Whitman, *Foglie d'erba*, cit., p. 44).



ricopre la terra, ma la terra stessa. La terra non è fredda, morta, statica archeologia del passato per aridi geologi, ma poesia vivente e rigogliosa. Se il gelo dell'inverno non ha vinto né mai vincerà è perché "Nature is 'in full blast' within".<sup>283</sup> La Natura è tutta fuoco internamente, la Terra è viva e possente, è il grande animale della tradizione platonica. Thoreau non potrebbe assumere una posizione filosofica più delineata ed esplicita di questa: "living poetry like the leaves of a tree, which precede flowers and fruit — not a fossil earth, but a living earth; compared with whose great central life all animal and vegetable life is merely parasitic".<sup>284</sup> Il pianeta Terra è un essere che si evolve verso nuovi piani di coscienza ed esistenza, al pari dei suoi figli-ospiti. Le teorie thoreuviane non hanno nulla da invidiare all'ipotesi Gaia di James Lovelock. Tra le forme naturali che più caratterizzano la primavera intesa come ritorno del Sole o del Fuoco spicca quella della cresta del gallo, simile a un covone. Gallo e grano sono classiche immagini della rinascita. Per Thoreau si tratta delle forme più imitate dall'arte, collegate in maniera essenziale con la mente umana; esse rappresentano il corrispettivo, nel mondo vegetale, di certe idee astronomiche. I simboli evocati da astronomia e botanica non sono estrinseci al pensiero dell'uomo, poiché idee umane e forme naturali si coappartengono intimamente.

Scoiattoli, passeri, uccelli blu e tordi rossi ripopolano pian piano la natura; l'esperienza vissuta in questi momenti supera di gran lunga, secondo l'autore, storie e cronologie, tradizioni e rivelazioni. I bianchi sepolcri del passato scompaiono di fronte al fuoco della vita, al canto del ruscello. Il falco che compare in alto e volteggia sui campi è un'allusione alla rinnovata visione della primavera; l'erba è una fiamma verde che riscalda il pianeta; il whitmaniano filo d'erba diviene il simbolo della perpetua gioventù. Dalla morte apparente risorge la vita: tale è il contrasto tra inverno e primavera, scrive l'autore. Gli afflatti mistici e metafisici di simili affermazioni non hanno certo bisogno di essere ribaditi: "as every season seems best to us in its turn, so the coming in of spring is like the creation of Cosmos out of Chaos and the realization of the Golden Age".<sup>285</sup> Le risonanze di tale discorso evocano la sapienza greca ma anche quella biblica, saldandosi all'annosa questione della creazione e dell'origine dell'umanità. Basti qui sottolineare che la bellezza del cosmo è il risultato della primavera della creazione e si rinnova con la realizzazione dell'età dell'oro di esiodica memoria. Thoreau cita le *Metamorfosi* di Ovidio, secondo cui l'uomo nacque da un duplice seme divino: quello celeste, derivante dall'Artefice dell'Universo, e quello terreno, che la natura riteneva in sé, a sua volta ricevuto dal Cielo. Come la pioggia dell'estate rinfresca l'erba verde, così prospettive luminose migliorano l'uomo. La consapevolezza delle origini divine spalanca gli orizzonti dell'uomo. In fondo, per Thoreau come per Emerson, l'uomo rappresenta uno splendido frutto la cui maturazione è cara alla natura, con buona pace dei moderni ecologisti: "this lament for a golden age is only a lament for golden men".<sup>286</sup> Non bisogna indugiare nell'inverno, ci esorta Thoreau, perché la primavera è vicina; bisogna dimenticare il passato, la morale, gli errori, e vivere nel presente, godere della bellezza che si cela in ogni esperienza della vita: "in a pleasant spring morning all men's sins are forgiven. Such a day is a truce to vice. While such a sun holds out to burn, the vilest sinner may return. Through our own recovered innocence we discern the innocence of our neighbors".<sup>287</sup> La rinascita della natura e

<sup>283</sup> "La Natura è 'tutta fuoco' internamente". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 248 (trad. it.: p. 384).

<sup>284</sup> "Poesia viva come le foglie d'un albero che precedono i fiori e i frutti — non una terra fossile ma una terra rigogliosa; paragonata alla sua grande vita centrale, ogni vita animale e vegetale è puramente parassitaria". Ibidem.

<sup>285</sup> "Come volta per volta ogni stagione ci sembra la migliore, così il ritorno della primavera è come la creazione del Cosmo dal Caos e l'attuazione dell'Età dell'Oro". Ivi, p. 252 (trad. it.: pp. 388-389).

<sup>286</sup> "Questa lamentela per l'età dell'oro è una lamentela per degli uomini d'oro" (trad. mia). H. D. Thoreau, (O. Shepard, ed.), *The Heart of Thoreau's Journals*, Dover Publications, 1961, p. 26.

<sup>287</sup> "In una bella mattina di primavera, tutti i peccati umani sono perdonati. Un tale giorno è tregua per il vizio. Mentre questo sole si offre per cauterizzare le ferite del peccato, il peccatore più vile può ritornare innocente.

dell'uomo è il preludio di una nuova civiltà. Sull'innocenza di una nuova coscienza potrà infatti essere fondata una comunità di tipo nuovo, mai esistita in passato, che non imita nessuno scheletro, nessuna tradizione stantia. La primavera permette a un nuovo germoglio di nascere da una buccia nodosa: il sole ricrea il mondo. Il ritorno alla bontà e alla santità avvicina l'uomo alla natura primitiva, a quello stato di Eterna Primavera dell'età dorata descritta da Ovidio, ricolma di fedeltà e giustizia, priva di paure e punizioni.

Il volo del falco, padrone dell'aria, i lucidi pesci del lago, le foreste inesplorate e i prati sono per Thoreau il tonico che salva l'uomo dalla letargia della sua coscienza mentre ovunque sorgono le avvisaglie della primavera dello spirito, primavera che non conosce morte, spine o tombe, come scrive l'autore con un calco esplicito di alcuni passi del Nuovo Testamento. L'esperienza della natura selvaggia consente agli uomini che vivono nel villaggio di non sprofondare nel suo sonno invernale; il selvaggio rinfresca, vivifica, scuote dal torpore e dalla pesantezza di spirito. La primavera condurrà infine all'estate, ove l'erba sarà sempre più fitta e alta. Inverno e primavera, solstizio ed equinozio, nascita e rinascita: queste due tematiche, tra loro collegate, indicano il passaggio che l'anima effettua attraverso il lungo sonno del freddo inverno, per tornare alla luce originaria. Da luce a luce, passando per la notte oscura dell'anima: da Natale a Pasqua, dal romano *Sol Invictus* alla festa del Fuoco primaverile, cui si collegano i numerosi falò della tradizione di numerosi popoli. L'esperienza a Walden non è dunque mero reportage naturalistico o avventurosa solitudine con intenti politici. Per Thoreau, Walden è percorso esteriore ed interiore verso la profondità dell'esistenza, percorso che assume una valenza cosmica. La chiusura di *Spring* evoca la redenzione biblica, e scenari palingenetici di rinnovamento dell'umanità.

#### 4.2.15. Caccia e viaggio: ricerca del Selvaggio nella natura e nello spirito

Alla fine dell'estate Thoreau lascia Walden. Tale dato è significativo. L'esperienza di Walden, una volta dati i suoi frutti, consistenti nel raggiungimento di una specifica esperienza, che viene trascesa. Non ci sono dogmi, etichette o indicazioni per Thoreau: il percorso dev'essere fluido, nulla va ipostatizzato, reso statico, fisso, poiché perderebbe il suo fuoco animatore. Thoreau lascia Walden per evitare di compiere l'errore fatale di ogni uomo: la fissazione dell'esperienza in una forma. Nel capitolo conclusivo dell'opera egli ricapitola il significato del suo scritto e ribadisce il suo invito alla libertà. La libertà è primaverile ed aurorale poiché consiste nella distruzione di antichi e limitanti retaggi del pensiero. Non si può mettere il vino nuovo in otri vecchi, come ha detto nel corso dell'opera citando la saggezza evangelica. Così l'uomo dell'età dorata non può continuare a indossare i vecchi vestiti, in accordo con le argomentazioni del *Sartor Resartus* di Carlyle riprese in *Economy*. Thoreau invita il lettore a non rinchiudersi nel suo guscio, a non porre limiti alla sua vita e al destino, ovvero a non divenire preda della paura, che limita e deforma percezioni ed esperienza della realtà: "the universe is wider than our views of it".<sup>288</sup> Come direbbe Paul Atreides, protagonista del film *Dune* di David Lynch, "la paura uccide la mente".

Occorre essere curiosi e intrepidi, guardare verso l'orizzonte, anziché comportarsi da pavidì marinari indaffarati nei loro piccoli mestieri. Il viaggio non è interessante di per sé; non è l'esotico in quanto tale che attrae, poiché in realtà il viaggio è circolare, ed ha un senso soltanto per l'uomo che lo compie, non in assoluto. Cacciare giraffe potrebbe anche sembrare notevole, ma alla lunga è persino meno divertente che cacciare beccacce, afferma Thoreau. La caccia e il viaggio, come l'agricoltura, la muratura e la pesca, indicano un lavoro interiore, poiché "it would be nobler game

---

L'innocenza che abbiamo riacquistato ci farà distinguere quella dei nostri vicini". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 253 (trad. it.: p. 389).

<sup>288</sup> "L'Universo è più vasto di quello che noi vediamo". Ivi, p. 257 (trad. it.: p. 395).

to shoot one's self".<sup>289</sup> La caccia come ricerca di se stessi è motivo pienamente platonico.<sup>290</sup> In particolare la caccia alle colombe del *Teeteto* unifica il motivo della caccia di questo capitolo conclusivo e quello della ricerca della *turtle dove*, di cui si è parlato in precedenza. La scienza di cui parla, che riunisce caccia, esplorazione e cartografia, viene definita mediante la citazione di una poesia:

Direct your eye right inward, and you'll find  
A thousand regions in your mind  
Yet undiscovered. Travel them, and be  
Expert in home-cosmography.<sup>291</sup>

Superando Blake, secondo il quale l'universo è racchiuso in un granello di sabbia, Thoreau giunge ad affermare che l'intero Universo è dentro l'uomo, nella sua interiorità. I versi citati sono stati tratti da una poesia pressoché sconosciuta, *To my honoured friend Sir Ed. P. Knight*, di William Habington, poeta metafisico del Seicento inglese, influenzato dal più noto John Donne.<sup>292</sup> Come per Emerson, l'eredità della poesia metafisica è significativa.<sup>293</sup> Nel caso specifico è tuttavia interessante notare che il tema del viaggio interiore discende direttamente dalla poesia sufi, così cara a Goethe ed Emerson.

Si tratta di un *itinerarium mentis* nella geografia e nell'astronomia dello spirito.<sup>294</sup> Tali immagini non sono metafore ma archetipi. La conformazione esterna della natura è ricca di senso poiché corrisponde a quella interna dello spirito, e non per una generica suggestione poetica. In ultima analisi la conoscenza è sempre interiore: l'esperienza della natura è viatico verso se stessi. Il tema dell'uomo viaggiatore, dell'*homo viator*, verrà ripreso acutamente nel saggio *Walking*. Qui Thoreau esorta l'uomo a divenire come Colombo, a perdersi, a scoprire nuovi continenti, a disegnare nuove carte geografiche, avventurandosi in nuovi mondi interiori, "opening new channels, not of trade, but of thought".<sup>295</sup> Alla luce di simili osservazioni Thoreau ridefinisce la nozione di patria e di sovranità: "every man is the lord of a realm beside which the earthly empire of the Czar is but a petty state, a hummock left by the ice. Yet some can be patriotic who have no *self-respect*, and sacrifice the greater to the less".<sup>296</sup> La fiducia in se stessi di Emerson qui è divenuta rispetto di sé. La sovranità esteriore discende da quella che ogni uomo esercita nel suo regno interiore. Senza la padronanza di tale dimensione non sussiste veramente regalità, e il patriottismo di chi non conosce se stesso e si sacrifica per cause esterne diviene un flusso di parole

<sup>289</sup> "Sarebbe un passatempo assai più nobile se andassimo a caccia di noi stessi". Ibidem (trad. it.: p. 396).

<sup>290</sup> Cfr. Platone, *Eutidemo*, 291b; *Liside*, 218c; *Fedone*, 66c; *Teeteto*, 197c; *Sofista*, 221b.

<sup>291</sup> "Volgi il tuo occhio all'interno e scoprirai/ migliaia di regioni, nel tuo cuore,/ vergini ancora. Viaggiale tutte, e fatti esperto/ in cosmografia interiore". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 257 (trad. it.: p. 396).

<sup>292</sup> La raccolta in cui è inserita la poesia citata si intitola *Castara* e sulla falsariga dei poeti italiani si configura come un'ode platonica alla donna amata. Cfr. W. Habington, *Castara*, J. M. Gutch, Bristol, 1812, p. 269.

<sup>293</sup> Diversi studi hanno sottolineato l'affinità tematica e stilistica tra i poeti metafisici inglesi e la prosa, oltre che la poesia, di Thoreau: oltre a O. Matthiessen, *American Renaissance*, Oxford University Press, 1968, p. 117, cfr. V. C. Friesen, *The Spirit of the Huckleberry: Sensuousness in Henry Thoreau*, cit., p. 68 e sgg; R. A. Bain (ed.), *Whitman's & Dickinson's Contemporaries: An Anthology of their Verse*, Southern Illinois University, 1996, pp. 156-160. Tale affinità fu probabilmente stimolata dall'invito rivolto a Thoreau di studiare la filosofia orientale e i poeti metafisici da parte di Orestes Brownson durante gli anni in cui egli si mantenne come insegnante: cfr. H. P. Rodenberg, *Henry David Thoreau*, in H. Heuermann (ed.), *Classics in Cultural Criticism*, vol. II, Peter Lang, Frankfurt am Main- Bern- New York- Paris, 1990, p. 69.

<sup>294</sup> L'antropologia astronomica di Thoreau può essere idealmente collegata a quella del Rinascimento italiano: cfr. T. Moore, *Pianeti interiori. L'astrologia psicologica di Marsilio Ficino*, Moretti & Vitali, 2009.

<sup>295</sup> "Aprendo nuovi canali, non di commercio, ma di pensiero". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 258 (trad. it.: p. 397).

<sup>296</sup> "Ogni uomo è il signore d'un regno accanto al quale l'impero terreno dello Czar non è che un insignificante staterello, una cresta lasciata dal ghiaccio. Tuttavia alcuni possono essere patrioti anche se non hanno rispetto per se stessi, e sacrificano il più al meno". Ibidem.

e azioni insensate. Il vero patriottismo è quello verso lo spirito, non verso il suolo, viceversa, afferma Thoreau, esso è come un verme che divora la mente dell'uomo. L'amore per la terra in Thoreau dunque non si declina mai come localismo o campanilismo, poiché non si appartiene veramente che allo Spirito. In assenza dell'identificazione con lo spirito, l'attaccamento alla natura e al territorio è espressione di una mente superficiale.

Il selvaggio è la riconferma che nell'uomo ci sono mari e continenti inesplorati: esso sprona l'umanità a conoscere se stessa, a ricercare la profondità. L'oceano profondo è un altro volto del selvaggio, e le immagini ad esso collegate, tra cui spicca il marinaio, sono indicative della necessità di avventurarsi nell'ignoto, nell'insondabile, nel misterioso selvaggio.<sup>297</sup> La poesia *The Friend*, citata in precedenza, esemplifica il ricorrere di tali immagini nel corpus thoreauviano. Non vale la pena girare il mondo se a tale viaggio non corrisponde l'esplorazione interiore: "if you would learn to speak all tongues and conform to the customs of all nations, if you would travel farther than all travellers, be naturalized in all climes, and cause the Sphinx to dash her head against a stone, even obey the precept of the old philosopher, and Explore thyself".<sup>298</sup>

Il riconoscimento di leggi più alte non giustifica un atteggiamento anti-sociale. Un uomo che voglia andare a fondo della vita si trova spesso in opposizione rispetto alle leggi della società, poiché le leggi che regolano il suo essere sono più sacre. Egli non deve mai demordere dal seguire tale leggi, poiché tali leggi non potrebbero porsi in antitesi a un giusto governo: il problema è riuscire a trovare un governo che sia giusto. L'ironia thoreuviana non smette fino all'ultimo di porre in discussione ogni possibile preconconcetto mentale: quel che è possibile inferirne tuttavia non è la mera polemica politica, quanto un'indicazione rispetto alla propria condotta. L'opposizione al governo non nasce dal desiderio di mutare le condizioni esterne, ovvero il governo stesso, ma dalla necessità di seguire le leggi interne, quelle dell'anima. Ogni tentativo di mutare l'esterno che non corrisponda al mutamento interno è pregiudizievole quanto un governo ingiusto.

Il motivo per cui Thoreau decide di lasciare i boschi è identico a quello per il quale vi si era stabilito: conoscere se stesso e la vita. In tal senso l'autore si rivela veramente pragmatico e anti-dogmatico. Nella sua affermazione infatti c'è il riconoscimento della pluralità delle vie verso la conoscenza. Per un certo periodo egli decise di vivere fino a fondo l'esperienza della natura selvaggia; ma questa non preclude altri sentieri, e l'uomo dev'essere pronto a imboccarli, seguendo i suggerimenti del proprio *daimon*. I percorsi prestabiliti dalla tradizione e dal conformismo non si addicono a chi vuole veramente vivere fino in fondo: poiché non si esperisce nel concetto. In tal senso, la via estetica non rappresenta più soltanto una delle vie possibili, ma quella che può unificarle. La Bellezza della Vita e della sua molteplicità non può essere compresa mediante la concettualizzazione, ma soltanto nell'intuizione. Per tale ragione le vie conosciute rappresentano un ostacolo: poiché la mente le racchiude in sé. Nello sconosciuto, nel selvaggio, si cela invece l'esperienza del nuovo, di quanto travalica dagli schemi della mente. Questa è l'eredità che Thoreau riceve dai due anni vissuti nei boschi: "that if one advances confidently in the direction of his dreams, and endeavors to live the life which he has imagined, he will meet with a success unexpected in common hours".<sup>299</sup> L'immaginazione, come l'intuizione, libera la mente dalle pastoie del mentalismo, e svela una realtà più vasta, più bella e infinitamente più libera,

---

<sup>297</sup> Cfr. W. H. Bonner, *Mariners and Terreners: Some Aspects of Nautical Imagery in Thoreau*, in "American Literature", vol. 34, n. 4, 1963, pp. 507-519.

<sup>298</sup> "Se volete imparare a parlare tutte le lingue e abituarvi ai costumi di tutte le nazioni; se volete viaggiare più lontano da tutti gli altri viaggiatori, essere acclimatati a tutti i climi e fare sì che la Sfinge si batta la testa contro una pietra, obbedite al precetto del vecchio filosofo: Esplorate voi stessi". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., pp. 258-259 (trad. it.: p. 398).

<sup>299</sup> "Che se uno avanza fiducioso nella direzione dei suoi sogni, e cerca di vivere la vita che s'è immaginato, incontrerà un inatteso successo nelle ore comuni". Ivi, p. 260 (trad. it.: p. 399).

regolata da leggi universali che si celano al conformismo. La Vita vissuta nella Bellezza che giunge da una rinnovata libertà di spirito appartiene a “a higher order of beings”.<sup>300</sup>

La semplicità nella Bellezza diviene universale; la solitudine, la povertà, la debolezza non saranno più tali. Il pragmatico Thoreau non sta perdendo di vista la realtà, ma tutto il contrario, poiché egli intende dare delle radici al cielo, portando la Visione sulla terra: “if you have built castles in the air, your work need not be lost; that is where they should be. Now put the foundations under them”.<sup>301</sup> Non c'è vera esperienza, radicamento concreto, nella sicurezza del conformismo. Non bisogna temere di essere fraintesi, come affermano anche Emerson e Whitman. Il fraintendimento conferma che il linguaggio è andato oltre le soglie del conosciuto; che ci si è liberato dal peso dei vecchi schemi, che il recinto che ci limita è stato abbattuto. Thoreau definisce *Extra-vagance* la capacità di attingere all'esperienza, la libertà dello spirito. Tale capacità è tanto più vigorosa in quel luogo senza confini da cui ha origine il risveglio dell'uomo. La primavera dello spirito affonda le radici nell'*Universal Being* di emersoniana memoria e non ha il timore di sbagliare. La parola non può mai essere definitiva, per la sua stessa natura; tuttavia essa, come le forme naturali, è veicolo verso significati profondi. Thoreau scrive che “their truth is instantly *translated*; its literal monument alone remains”<sup>302</sup>. Il monumento della lettera è statico e morto senza la verità che la anima, verità che vola di espressione in espressione, leggera e senza confini. Come ha detto San Paolo, “la lettera uccide, mentre lo spirito vivifica”.<sup>303</sup> Il tema della *translation* è fondamentale poiché evidenzia la multidimensionalità simbolica delle forme.<sup>304</sup> Come per Dante e per i teologi medievali, il senso letterale per Thoreau non è che il primo livello delle interpretazioni possibili di un testo. Chi si ferma ad esso si abbassa al livello più ottuso delle nostre percezioni, allineandosi col senso comune dei dormienti. Il libro della natura, al pari della *Divina Commedia* e degli scritti di Kabir, ammette invece una pluralità di sensi progressivamente più sottili e universali. Per Thoreau l'ostinazione con cui la cultura occidentale è giunta a negare la pluralità delle dimensioni è ormai simile a una vera e propria malattia mentale. In tal senso egli si vanta di aver redatto un'opera simile al ghiaccio del lago di Walden: colorato e non bianco. Egli intende dire che le sue parole celano una profondità di significato coglibile a molteplici livelli. La vera purezza infatti non è quella che credono gli uomini, ovvero pura apparenza, simile a nebbia che ottunde la percezione, ma consta nel superamento della superficie e nell'attingimento di una realtà più profonda, che costituisce il nocciolo di tutto ciò che esiste.

Il selvaggio e il nuovo vengono associati al coraggio di oltrepassare i giganti del passato. Citando la Bibbia, Thoreau afferma che “a living dog is better than a dead lion”.<sup>305</sup> Si colloca così sulla falsariga di Plotino, secondo cui se una statua è più bella di un pezzo di marmo, un corpo vivo è sempre più bello di una statua. La Bellezza dunque ha origine nella forza straripante della vita, e non nelle sue conformazioni, che possono variare. La Bellezza più grande si cela dunque in ogni essere. L'Universo non ha delle forme preferite; l'imitazione è inutile, non serve riprodurre determinate forme, poiché la Bellezza sorge ovunque si abbia il coraggio di portare a compimento una forma. Da tale constatazione sorge la *self-reliance* thoreauviana, il diritto-dovere dell'uomo di

<sup>300</sup> “Un più alto ordine di esseri”. Ibidem.

<sup>301</sup> “Se avete costruito castelli in aria, il vostro lavoro non deve andare perduto; è quello il luogo dove devono essere. Ora il vostro compito è di costruire a quei castelli le fondamenta”. Ibidem.

<sup>302</sup> “La loro verità è immediatamente traslata e tradotta; d'essa resta solo il monumento letterale”. Ivi, p. 261 (trad. it.: p. 400).

<sup>303</sup> *Seconda Lettera ai Corinzi*, 3, 6.

<sup>304</sup> A partire dalla lettura cavelliana di *Walden*, Saito Naoko ha suggerito l'idea che la filosofia stessa sia *translation*, sfida verso nuovi significati in continua ridefinizione, anche in una prospettiva inter-culturale: cfr. S. Naoko, *Truth is Translated: Cavell's Thoreau and The Transcendence of America*, in “Journal of Speculative Philosophy”, vol. 21, n. 2, 2007, pp. 124-132.

<sup>305</sup> “Un cane vivo vale più d'un leone morto”. H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 261 (trad. it.: è. 401). Cfr. *Ecclesiaste*, 9, 4.

seguire quanto gli suggerisce il proprio cuore. La primavera non fa maturare allo stesso modo un melo e una quercia: ogni essere ha una sua rinascita unica e inimitabile. Per comprovare la sua tesi, Thoreau narra un aneddoto: un artista desiderava raggiungere la perfezione e un giorno decise di costruire un bastone da passeggio. Preso da coraggio e determinazione, decise che il tempo non sarebbe stato un limite, a costo di dedicare l'intera vita al bastone. Si reco dunque nel bosco per scegliere il legno adatto, lavorando alacramente e con convinzione al suo proposito. Mentre gli altri invecchiavano e morivano, egli, alimentato dal nutrimento della sua visione, ottenne senza avvedersene l'eterna giovinezza e al tempo non fu permesso di toccarlo. Quando ebbe finito e perfezionato il suo lavoro, il mondo era mutato, ed erano passate intere ere: nel computo indiano utilizzato da Thoreau erano passati parecchi giorni di Brahma, che corrispondono a numerosi miliardi di anni. Quel bastone era divenuto così un universo a se stante, sopravvissuto a epoche e nazioni, e nonostante ciò non costituiva che l'illusione di un attimo. L'insegnamento di tale racconto consta nel mostrare che la purezza dell'arte consiste nella determinazione dell'intento e nella sua espressione. Per tale motivo egli in precedenza ha affermato che chi crede realmente nei propri sogni riesce infine a concretizzarli e a renderli reali. L'estetica thoreuviana è così riassumibile: è una costante e coraggiosa espressione artistica dello spirito nella materia, nella natura come nell'uomo. Tale legge è una verità superiore, valida per ogni forma del creato. Nessun uomo può esimersi dal suo compito creativo, lamentandosi della sua condizione; Thoreau è perentorio: "however mean your life is, meet it and live it; do not shun it and call it hard names. It is not so bad as you are. It looks poorest when you are richest. The fault-finder will find faults even in paradise. Love your life, poor as it is. You may perhaps have some pleasant, thrilling, glorious hours, even in a poorhouse. The setting sun is reflected from the windows of the almshouse as brightly as from the rich man's abode; the snow melts before its door as early in the spring".<sup>306</sup> La Bellezza proviene dallo Spirito, e non è legata alle condizioni esteriori: essa dipende dall'occhio che guarda. La semplicità o povertà in tal senso è la qualifica del visionario, capace di unificare l'oggetto, senza perdersi nella ricchezza delle apparenze. Persino la povertà materiale non è un limite alla ricchezza dell'esperienza estetica: perché in tal modo l'uomo è costretto ad eliminare il superfluo e ad abbeverarsi direttamente alle sorgenti della vita, alle esperienze più dirette e semplici. In realtà, "it is life near the bone where it is sweetest";<sup>307</sup> la vera vita è interna, e il denaro non può comperarne le esperienze. Per l'anima ritirata interiormente, che a mezzogiorno si riposa nella pace del suo spirito, le disavventure dei suoi contemporanei paiono un confuso rumore, o *tintinnabulum*. Thoreau riprende così da un punto di vista superiori le argomentazioni di *Economy* sulla moda, il commercio, le notizie. Le sole notizie cui è interessato, dice esplicitamente lo scrittore, sono quelle che riguardano Dio. C'è un solo sentiero che lo interessa: quello che possiede solide fondamenta. Ma non vi sono fondamenta nel pantano della società. Nel piantare un chiodo bisogna andare fino in fondo, scrive Thoreau: "every nail driven should be as another rivet in the machine of the universe, you carrying on the work".<sup>308</sup> Il solido fondamento cui si riferisce è la verità: non l'amore, il denaro o la fama. Senza verità tutto diviene oscuro e insensato. L'idea thoreuviana di verità è certamente particolare. Egli non allude a una verità astratta o

<sup>306</sup> "Per quanto misera sia la vostra vita, affrontatela e vivetela; non evitatela, né insultatela. Essa non è cattiva come voi. Sembra poverissima quando voi siete ricchissimi. Un brontolone troverà qualcosa che non va persino in paradiso. Amate la vostra vita, per quanto povera essa sia! Forse potete trascorrere qualche ora piacevole, eccitante e meravigliosa, anche in un ospizio. Il sole che tramonta è riflesso con la stessa lucentezza sia dal palazzo di un ricco che dalle finestre dell'ospizio; e in primavera la neve si scioglie rapidamente anche sulla soglia di quest'ultimo". H. D. Thoreau, *Walden*, cit., p. 263 (trad. it.: p. 404).

<sup>307</sup> "La vita più dolce è quella intima". Ivi, p. 264 (trad. it.: p. 405).

<sup>308</sup> "Ogni chiodo che è stato piantato dovrebbe essere un chiodo ribadito nella macchina dell'universo, di cui voi siete gli operatori". Ivi, p. 265 (trad. it.: p. 407).

speculativa, ma a una verità concreta, vissuta nell'esperienza, intuita nella Bellezza. L'uomo non è che agli inizi della sua primavera. Grandissima ignoranza ricopre la sua mente. A smisurata ambizione non corrisponde uguale capacità e profondità nell'intento della ricerca. Come un insetto, l'uomo si nasconde allo sguardo del suo Benefattore. Nonostante la sua stoltezza, l'uomo tuttavia non può mai recidere il cordone ombelicale che lo lega alla sua fonte: "the life in us is like the water in the river".<sup>309</sup> L'acqua in cui siamo immersi può alzarsi fino a un livello sconosciuto dall'uomo. Come certe terre un tempo erano asciutte e vennero poi invase da ripetute inondazioni, così la coscienza umana raggiunge livelli progressivamente più elevati di consapevolezza. Come quell'insetto il cui uovo si schiuse sessant'anni dopo essere stato deposto nel tronco di un albero da cui venne in seguito ricavato il tavolo di un contadino, riempiendo di meraviglia l'intero New England, così secondo Thoreau una vita "beautiful and winged" è rimasta nascosta per molti secoli sotto numerosi strati di legno secco della società, come in una tomba, ma pian piano si fa strada per godere infine della sua vita solare, "its perfect summer life".<sup>310</sup>

Non tutti possono comprendere simili verità; in tal senso, il discorso thoreuviano è esoterico. La comprensione non deriverà dallo scorrere del tempo; il tempo lineare e quantitativo è infatti insufficiente per l'arrivo dell'alba. Il problema dell'uomo è la sua ignoranza, poiché egli scambia la luce per oscurità. Bisogna dunque svegliarsi per poter cogliere la luce dell'aurora: "only that day dawns to which we are awake".<sup>311</sup> Ogni occhio può vedere soltanto la Bellezza che è capace di accogliere. Per questo motivo l'alba non è che all'inizio: gran parte del giorno deve ancora emergere in tutto il suo splendore, e ciò avverrà soltanto quando l'uomo sarà capace di percepirla, quando si sarà destato dal suo sonno e avrà aperto gli occhi. Il Sole è una stella mattutina: come Venere, esso ci introduce alla luce del giorno. Così si chiude *Walden*, con un finale aperto: radioso invito dell'autore al risveglio, alla cura di sé e alla scoperta dell'Alba dello Spirito.

---

<sup>309</sup> "In noi la vita è come l'acqua nei fiumi". Ivi, p. 267 (trad. it.: p. 409).

<sup>310</sup> "La sua perfetta vita estiva". Ibidem (trad. it.: p. 410).

<sup>311</sup> "Per noi spunta solo quel giorno al cui sorgere siamo svegli". Ibidem.

## La Natura, *The Sphinx*, e il destino dell'uomo-bambino. Riflessioni conclusive.

"The cultivated man,  
wise to know and bold to perform,  
is the end to which Nature works".

R. W. Emerson

"To be great is to be misunderstood", affermava Emerson. Il suo pupillo Whitman, in accordo col maestro, proseguiva:

Do I contradict myself?

Of course I do, I contain multitudes.

Difatti numerose contraddizioni sembrano connotare i testi dei trascendentalisti, come si è visto nel corso della ricerca. Ma i nostri autori, sulla falsariga del platonismo che nella contraddizione individua il motore della ricerca filosofica, non ritengono affatto che essa costituisca un ostacolo sulla via della conoscenza. Viceversa, la contraddizione viene tenuta in ottima considerazione, indice dello stato di salute della propria filosofia: quest'ultima mostra così di non essere conformista, omologata alla mente razionale, la quale appiana, livella e smussa quanto potrebbe minacciare le idee chiare e distinte di ogni astratta scienza cartesiana.

Dalla ricerca è emerso che l'estetica trascendentalista si pone dunque consapevolmente come valida alternativa filosofica alla logica del sistema, secondo quanto asserisce C. West. L'intelligenza più che un meccanismo della mente viene delineata come un'esperienza diretta e intuitiva, in un senso che travalica ampiamente le nozioni empiristiche di esperienza, di matrice lockeana o humeana. Mentre la filosofia tradizionale si qualifica come affermativa e dogmatica, discutendo e imponendo, la sua eversione emersoniana riflette e riceve suggestioni che oltrepassano la filosofia stessa, riconoscendo la centralità di altre dimensioni dell'esistenza umana. Comprendere esteticamente la realtà significa attivare una diversa facoltà umana, alternativa e complementare rispetto a quella della filosofia sistematica, volta alla schematizzazione razionale, e paragonata da Emerson a un moscerino che voglia afferrare il mondo.

Il giudizio estetico non viene rinnegato, ma incluso all'interno di una prospettiva più ampia. L'intuizione cui fa appello l'estetica trascendentalista infatti non rifugge dal confronto, o dall'argomentazione: a differenza del giudizio logico tuttavia non è cogente ma mette in gioco la soggettività, non è oggettiva ma pretende l'universalità. In Emerson e Thoreau è dunque legittimo parlare di ragioni estetiche, nel senso di argomentazioni finalizzate al raggiungimento di certe verità ritenute universali che tuttavia non possono essere dimostrate logicamente come tali.

L'enigma più grande in questa prospettiva teorica è quello della natura, che sfida e interroga l'uomo, sfinge terribile e misteriosa, banco di prova su cui si misurano le riflessioni teoriche dei trascendentalisti. La peculiare concezione estetica che emerge dalla disamina dei testi sulla natura conferma l'idea iniziale della ricerca: mediante il rifiuto dei sepolcri dei padri, ovvero di un'epistemologia riduttiva dell'autorità, fondata sull'imitazione e sulla dimensione analitica, e l'appello a un rapporto diretto e genuino con l'Universo, viene celebrata una visione nuova del rapporto tra l'uomo e la Realtà, incentrata sull'immaginazione, sulla libertà, sull'esperienza. Visione che ha l'ambizione ardita di porsi come modello per la filosofia stessa, pur senza tradirne il rigore e la serietà dei principi. Come hanno mostrato Bloom, Cavell, West, e numerosi altri



studiosi, il luogo comune secondo cui gli aforismi emersoniani e thoreauviani costituiscano mera letteratura da intrattenimento è ormai una posizione teoricamente insostenibile.

Alla luce dell'indagine svolta, il primato dell'estetica della natura per l'economia generale del pensiero trascendentalista pare dunque fondamentale. I caratteri peculiari di tale estetica sono stati analizzati e ricostruiti sostenendo una precisa interpretazione dei testi, interpretazione che si distingue all'interno della letteratura critica per aver riunito i due momenti del pensiero trascendentalista e in generale i due poli del rapporto conoscitivo: uomo e natura. La ricerca ha inteso mostrare che tale riconciliazione non segue modelli scienziati o riduzionisti, psicologisti o empiristi, poiché tali aspetti non sono che altrettanti strumenti di una più ampia visione di tipo mitico-simbolico-sacrale. L'antica disputa tra filosofia e poesia viene ricomposta da Emerson e Thoreau sulla falsariga del neoplatonismo e delle suggestioni orientali cui i due pensatori furono assai sensibili. In antitesi rispetto alle letture dei *New Americanists*, della *French Theory*, dello stesso Cavell e persino di Bloom, la ricerca unifica dunque vari aspetti, esaminati in maniera frammentaria dalla letteratura critica, ma soprattutto avanza e sostiene una lettura segnatamente spiritualista e idealista del trascendentalismo. Tale interpretazione non comporta una ricaduta nel misticismo, poiché si colloca sul solco di una nobile tradizione filosofica, che supera aggiornandola: l'interpretazione spiritualista del trascendentalismo non è difatti un ripiegamento romantico o conservatore, poiché tiene nella massima considerazione le istanze scientifiche e argomentative presenti nei due autori esaminati. Scienza e poesia si incontrano, come nel *Tao della fisica* di F. Capra: come ha scritto R. Geldard, probabilmente Emerson sarebbe stato un entusiasta studioso della fisica quantistica se fosse vissuto ai giorni nostri. Si tratta di un aspetto che meriterebbe senz'altro ulteriori e specifici approfondimenti.

L'estetica trascendentalista non è connessa alla scienza soltanto perché ne accoglie le suggestioni. Le ridefinizioni di uomo e natura proposte da Emerson negli scritti sulla Natura del 1836, del 1841 e del 1844, e da Thoreau in *Walden*, mostrano infatti che l'estetica non si limita ad attingere dalla scienza delle indicazioni: mediante la capacità creativa dell'immaginazione essa ha invece la capacità di anticiparle, di intuire quanto la scienza stessa ancora non conosce o non è in grado di spiegare. Così l'idea dell'anima suprema, simile alla noosfera, la visione poetica del paesaggio, la comunione col tutto della natura, l'afflato orfico-dionisiaco, il selvaggio come archetipo dell'inesplorato sé dell'uomo, costituiscono potenti strumenti a disposizione del poeta e del filosofo. Si tratta di strumenti che caratterizzano il lavoro di artisti del calibro di John Cage, David Lynch, o Jackson Pollock, ciascuno dei quali a suo modo è debitore dell'immaginazione trascendentalista. Il silenzio di Cage è trascendentalista ancor prima che zen, come ha sostenuto qualche interprete; i suoni e i rumori che fluiscono dal silenzio costituiscono infatti l'analogo musicale delle forme che zampillano dalla emersoniana *natura naturans*. La meditazione trascendentale, acclamata da Lynch come fonte originaria della creatività, e le dimensioni della mente, esplorate dal regista nei suoi lavori, svelano quel mondo selvaggio e sconosciuto che è dentro l'uomo ma che l'uomo ignora, e che egli riconosce soltanto grazie alle esperienze che travalicano i confini della razionalità comune: il sogno, ad esempio, o il confronto con la bellezza. La libertà di Pollock dalla tradizione dell'arte figurativa e la tecnica artistica che ne consegue è accostabile alla continua ricreazione delle forme naturali da parte del flusso creativo, al metodo estatico che distrugge per ricreare, evitando la fissazione delle forme, causa del dolore e del dogmatismo. La ricerca non si è soffermata su tali possibili sviluppi, pur avendone implicitamente suggerito la possibilità teorica.

Grande attenzione è stata posta all'analisi del significato simbolico della scrittura trascendentalista, in accordo con quanto ha scritto Emerson: "there are people who can never understand a trope, or any second or expanded sense given to your words, or any humor; but remain literalists, after hearing the music, and poetry, and rhetoric, and wit, of seventy or eighty

years".<sup>312</sup> Come per la commedia dantesca, non vi è comprensione del trascendentalismo sul mero piano letterale, come si sono vanamente sforzati di mostrare i fautori della de-trascendentalizzazione.

Nel seguire l'impianto filosofico e simbolico dell'estetica trascendentalista, la ricerca ha mostrato la compenetrazione tra riflessione antropologica e naturalismo. Le conseguenze della ricerca trascendentalista sulla natura rimettono in discussione le convinzioni sull'identità stessa dell'uomo, evidenziando la necessità di un metodo pragmatico e scettico che non abbia presupposti dogmatici. Assieme alla concretezza del metodo trascendentalista è emersa parallelamente la profonda ispirazione spirituale degli autori esaminati.

L'estetica trascendentalista è al contempo metafisica, ma in modo peculiare, che rifugge dalle etichette teoriche. Difatti non è la metafisica a dettare le regole dell'esperienza estetica; accade invece che l'esperienza della bellezza naturale riveli, attraverso le sue forme, la dimensione metafisica. La dimensione sovrasensibile e quella sensibile non si pongono in opposizione ma in stretto rapporto. Senza il sovrasensibile la Natura si prosciugherebbe come un fiume privato della sorgente; senza il sensibile la Realtà dei principi, l'iperuranica Idea non avrebbe modo di mostrarsi, restando vaga e inconsistente. Il rapporto tra forme e Idea rischia di essere pervertito dall'idolatria della mente, che dunque, molto più dei sensi, necessita di una corretta rieducazione.

L'estetica trascendentalista è dunque un'estetica dell'incarnazione, *Akt der Verkörperung*, come direbbe Wind. L'esperienza, la vita, mettono in scacco le costruzioni concettuali, ribadendo la necessità di una conoscenza diretta, profonda, che provi a sbirciare oltre l'enigmatico velo di Iside. Oltrepassare il velo ed esperire nell'ordinario significa svegliarsi all'Immensa bellezza del cosmo, ovvero della natura ordinata secondo precise leggi universali. Si tratta di un'estetica del radicamento nella terra degli ideali, e della sublimazione in cielo della terra. Radicamento ma anche operazione alchemica e mistica/misterica, che trasmuta valori e sostanze. Prima della trasmutazione, che costituisce la *pars costruens*, ha avuto luogo la *pars destruens*: la liberazione dalle pastoie che ottendono la percezione della Realtà, la purificazione, la conversione della vista o platonica *periagoghe*. La scrittura trascendentalista, al pari dell'estetica che disvela, è a sua volta microcosmica ri-creazione, e propone i medesimi enigmi della natura.

Come i lucci di Walden, ogni essere della natura racchiude l'intero universo ed è prezioso quanto perle e rubini: esso abbaglia colui che apre gli occhi, simile al coraggioso filosofo della *Repubblica* platonica che ardisce uscire alla luce del sole dopo una vita consumata nella caverna delle illusioni della mente. La rete della mente analitica e dell'identificazione con determinate forme teoriche intrappola l'uomo in una realtà artificiale del quale è prigioniero inconsapevole, come nel film *Matrix* dei fratelli Wachowski, rinchiudendolo dentro a una gabbia labirintica e apparentemente insensata, al pari di certi incubi lynchiani.

Al bambino-poeta, libero da tali lacci, il mondo appare completamente diverso, poiché egli a differenza dell'adulto o dello scienziato non seziona il flusso della Realtà, il continuum dell'Uno entro cui tutto si muove. Le metafore allusive a regni sconosciuti e meravigliosi come l'Arabia delle Mille e una Notte viene spesso utilizzata dai trascendentalisti per indicare quel che si nasconde al di là del velo di maya che occulta la percezione. Ogni essere è dunque latore di tale verità; poiché la totalità del cosmo è racchiusa in un singolo dettaglio, poiché il mondo è frattale.

L'esperienza estetica svela all'uomo la sua similarità e al contempo la differenza con la natura: egli ne è il signore, il disegnatore, il demiurgo. Il principio da cui promana ogni cosa

---

<sup>312</sup> "Ci sono persone che non capiscono mai un tropo, o un secondo senso, più espanso, dato alle tue parole, o nessuno scherzo; ma restano letteralisti, dopo aver ascoltato la musica, la poesia, la retorica e l'ingegno, per settanta o ottant'anni" (trad. mia). R.W. Emerson, *The Conduct of Life*, in Id., *Essays & Lectures*, cit., p. 1019.

appartiene infatti alla fiamma più viva del suo cuore. Chi è capace di ridestare quella sacra fiamma potrà dunque riscoprirsi creatore.

In questa prospettiva l'uomo, in accordo con platonismo, filosofia vedanta e idealismo europeo, appare caratterizzato in maniera essenziale dal movimento della coscienza, ma ritrova se stesso nell'esteriorizzazione formale della natura. Da qui il carattere estatico ed erotico dell'esperienza estetica della natura. L'Uno, da cui discendono al contempo l'intelligenza umana e le forme naturali, è il principio del rispecchiamento. Il monismo implicito in tale visione è bilanciato da un ricco ed equilibrato prospettivismo, poiché brunianamente sono infiniti i mondi che è possibile creare, e le forme che si possono manifestare. La lettura proposta ha dunque posto al bando ogni relativismo o scetticismo selvaggio; ma al contempo si è tenuto, in accordo con lo spirito trascendentalista, a debita distanza da ogni dottrina ipostatizzante, dai dogmi e dalle definizioni scolastiche, che costituiscono il tentativo di ingabbiare una realtà unica ma incredibilmente sfaccettata, il cui nome preferito da Emerson è *flux*.

All'approccio essenzialmente teorico di Emerson la ricerca ha accostato l'esempio vivente della filosofia thoreuviana, la cui scrittura costituisce il modello archetipico della simbolica trascendentalista. Al di là di ogni ambientalismo, scientismo, romanticismo o sentimentalismo, in questa ricerca *Walden* è stato considerato come il simbolo del viaggio dell'anima che lo stesso Thoreau ha compiuto nella natura. Ogni forma della sua scrittura, come ogni forma naturale, è stata interpretata come allusione a un'esperienza dei sensi che conduce sempre più in profondità nella conoscenza della natura e dello spirito, in pieno accordo con la filosofia emersoniana. In Thoreau l'autenticità della Visione si compie nella natura selvaggia: la mente non addomesticata dalle consuetudini e dalle apparenze, dai moralismi e dalla falsa conoscenza è capace finalmente di percepire, di sentire, di cogliere l'Essenza della realtà e del suo principio generatore, la bruniana *natura naturans*. La Bellezza è ovunque: il principio si svela in ogni dove. Il selvaggio costituisce l'esperienza estetica originaria: è la versione thoreuviana dell'intuizione della Realtà, percezione diretta, contatto con la fonte primigenia.

È stato messo in rilievo il fatto che la *wilderness* costituisce un concetto propriamente estetico più che scientifico o etico, come sostengono senza notevoli eccezioni le tendenze dominanti della critica. Anche in questo caso la *wilderness* è stata interpretata simbolicamente oltre che letteralmente, come allusione a una purezza del rapporto con se stessi e la Realtà. La nozione simbolica di *wilderness* consente infatti di spiegare pienamente la filosofia thoreuviana, ove natura e cultura sono complementari, laddove una sua interpretazione strettamente letterale avrebbe posto il selvaggio in contrapposizione all'idea di civiltà e umanità, spirito del tutto alieno al trascendentalismo. La cultura che viene rigettata infatti è soltanto quella della decadenza dello spirito: ma *ab origine* la cultura è la vetta della natura stessa, fine perseguito con ogni mezzo dall'intelligenza cosmica.

Le ipotesi meramente politiche, sociali ed economiche, sia per quanto riguarda Emerson che Thoreau, sono state scartate. Ogni accusa di pensiero reazionario o viceversa ogni considerazione inerente l'aspetto democratico, ribelle e via dicendo del trascendentalismo è stata ritenuta assolutamente parziale e non funzionale alla comprensione dell'estetica trascendentalista; a maggior ragione sono state eluse le critiche politiche in maniera criptica, ovvero quelle che si servono di argomenti ecologici, e dunque apparentemente vicini alla filosofia della natura dei trascendentalisti. Dunque le critiche terzomondiste alla *wilderness* come teoria ecologica dei paesi privilegiati, e le lodi ambientaliste a Emerson e Thoreau come padri dell'ecologia, oggi alquanto in voga, sono state ritenute del tutto secondarie se non addirittura fuorvianti. La visione estetica trascendentalista non può essere assolutamente interpretata come la conseguenza di un'impostazione politica o sociale. La tesi ha piuttosto sottolineato che certe posizioni politiche discendono dalla visione poetica dei due filosofi. La centralità del concetto di

democrazia in questi autori e nella cultura americana dipende infatti dalla nozione dell'anima diffusa in ogni uomo, che racchiude in sé l'intero universo e possiede dunque le capacità di trascendere se stesso nel rapporto con la natura. Se ciò non avviene è per difetto della sua volontà, come ha sostenuto esplicitamente Emerson.

Nonostante le differenze espressive e perfino alcuni contrasti, non soltanto teorici, tra maestro e allievo, le prospettive filosofiche di Emerson e Thoreau paiono sostanzialmente incardinate sui medesimi concetti. La dimensione figurale e simbolica e l'ispirazione spirituale caratterizzano ugualmente la scrittura dei due autori che, al di là delle diversità, non cessa di riferirsi a una indicibile sorgente sacrale dell'Esperienza delle forme.

Nel pensiero trascendentalista, l'estetica è lungi dall'esser qualificata come *gnoseologia inferior* o come conoscenza settoriale, ma appare come il momento centrale dell'esistenza umana, come snodo fondamentale per la coscienza che nell'uomo coglie il frutto maturo dell'intera evoluzione. In tal senso la ricerca ha sottolineato a più riprese, a discapito delle interpretazioni dualistiche o dei luoghi comuni, la complementarietà di natura e cultura, innatismo ed educazione; ha inoltre messo in evidenza l'olismo percettivo dell'esperienza estetica nei trascendentalisti, a dispetto di ogni oculocentrismo o razionalismo astratto, confermando così l'ipotesi iniziale secondo cui l'estetica trascendentalista è un'estetica che rivoluziona l'idea stessa di conoscenza filosofica. Tale cenno potrebbe essere approfondito mettendo in rilievo la possibilità di un'estetica piena, che tenga in considerazione i vari sensi dell'uomo, in alternativa all'estetica tipica della cosiddetta società dello spettacolo, secondo Guy Debord dominata dalle categorie del vedere, che a loro volta discendono dal predominio della speculazione astratta, ovvero dal primato della mente analitica e logica. Tale riflessione costituisce un'apertura verso ulteriori articolazioni del discorso che tuttavia per ovvi motivi non hanno trovato spazio nella ricerca.

In estrema sintesi, l'idea che è emersa dall'analisi dei testi si potrebbe esprimere così: il sogno americano di Emerson e Thoreau, il mito dell'idillio tra uomo e natura, spesso deriso come ingenuo, irrealistico e illusorio, in realtà non è mai stato infranto, perché non è stato vissuto davvero. Come l'Oltre-uomo di Nietzsche, l'uomo nuovo dei trascendentalisti, risvegliato dalla Bellezza naturale alla sua potente divinità interiore, non è ancora giunto in questo ciclo storico. Il destino dell'uomo è quello di seguire le orme di quegli uomini rappresentativi che ne hanno percorso i tempi: riacquistando la visione ingenua del bambino-poeta, l'uomo potrà finalmente vedere la Realtà non più in uno specchio, in maniera mediata, ma faccia a faccia, senza filtri oscuranti.

## Appendice. Prospetto delle opere di Emerson e Thoreau

Emerson è stato un autore estremamente prolifico. Oltre alle opere redatte per le conferenze e la pubblicazione, esistono numerosi altri scritti che concorrono a delinearne con altrettanta efficacia il pensiero. La celeberrima *Centenary Edition*, che riprende la *Riverside Edition*, riunisce il corpus emersoniano in 12 volumi. Essa non include i diari e la corrispondenza, i sermoni giovanili e della vecchiaia, né gli scritti pubblicati su *The Dial*, l'organo dei trascendentalisti.

Il prospetto dei volumi della *Centenary Edition* consente di avere un'idea generale dell'opera emersoniana. Numerosa confusione può infatti sorgere dalla pratica di citare un saggio senza la raccolta cui appartiene; poiché Emerson ritornava spesso su certe tematiche, non è raro il caso di omonimia. In generale è importante conoscere a quale raccolta appartiene un determinato saggio; ad esempio, nel caso del celebre *Fate*, è utile sapere che esso non appartiene alle prime due raccolte, ma che costituisce il capitolo iniziale del maturo *Conduct of Life*.

### *Centenary Edition*

#### Volume I - Nature, Addresses & Lectures

Nature: Introduction  
I. Nature  
II. Commodity  
III. Beauty  
IV. Language  
V. Discipline  
VI. Idealism  
VII. Spirit  
VIII. Prospects  
The American Scholar  
Divinity School Address  
Literary Ethics  
The Method of Nature  
Man the Reformer  
Introductory Lecture on the Times  
The Conservative  
The Transcendentalist  
The Young American

#### Volume II - Essays I

I. History  
II. Self-Reliance  
III. Compensation  
IV. Spiritual Laws  
V. Love  
VI. Friendship  
VII. Prudence  
VIII. Heroism  
IX. The Over-Soul  
X. Circles  
XI. Intellect  
XII. Art

#### Volume III - Essays II

I. The Poet  
II. Experience  
III. Character  
IV. Manners  
V. Gifts  
VI. Nature  
VII. Politics  
VIII. Nominalist and Realist  
IX. New England Reformers

#### **Volume IV - Representative Men**

Uses of Great Men  
Plato; or, the Philosopher  
Swedenborg; or, the Mystic  
Montaigne; or, the Skeptic  
Shakespeare; or, the Poet  
Napoleon; or, the Man of the World  
Goethe; or, the Writer

#### **Volume V - English Traits**

I. First Visit to England  
II. Voyage to England  
III. Land  
IV. Race  
V. Ability  
VI. Manners  
VII. Truth  
VIII. Character  
IX. Cockayne  
X. Wealth  
XI. Aristocracy  
XII. Universities  
XIII. Religion  
XIV. Literature  
XV. The "Times"  
XVI. Stonehenge  
XVII. Personal  
XVIII. Result  
XIX. Speech at Manchester

#### **Volume VI - Conduct of Life**

I. Fate  
II. Power  
III. Wealth  
IV. Culture  
V. Behavior  
VI. Worship  
VII. Considerations by the Way  
VIII. Beauty  
IX. Illusions

#### **Volume VII - Society and Solitude**

I. Society and Solitude  
II. Civilization  
III. Art  
IV. Eloquence  
V. Domestic Life  
VI. Farming  
VII. Works and Days  
VIII. Books  
IX. Clubs  
X. Courage  
XI. Success  
XII. Old Age

#### **Volume VIII - Letters and Social Aims**

Poetry and Imagination  
Social Aims  
Eloquence  
Resources  
The Comic  
Quotation and Originality  
Progress of Culture  
Persian Poetry  
Inspiration  
Greatness  
Immortality

#### **Volume IX - Poems**

## **Volume X - Lectures and Biographical Sketches**

Demonology  
Aristocracy  
Perpetual Forces  
Character  
Education  
The Superlative  
The Sovereignty of Ethics  
The Preacher  
The Man of Letters  
The Scholar  
Plutarch  
Life and Letters in New England  
Ezra Ripley, D. D.  
Chardon Street Convention  
Mary Moody Emerson  
Samuel Hoar  
Thoreau  
Carlyle  
George L. Stearns

## **Volume XII - Natural History of the Intellect and Other Papers**

Natural History of Intellect  
The Celebration of Intellect  
Country Life  
Concord Walks  
Michael Angelo  
Boston  
Milton  
Art and Criticism

## **Volume XI - Miscellanies**

I. The Lord's Supper  
II. Historical Discourse at Concord  
III. Letter to President Van Buren  
IV. Emancipation in the British West Indies  
V. War  
VI. The Fugitive Slave Law  
VIII. The Assault Upon Mr. Sumner  
IX. Speech on Affairs in Kansas  
X. John Brown--Speech at Boston  
XI. John Brown--Speech at Salem  
XII. Theodore Parker  
XIII. American Civilization  
XIV. The Emancipation Proclamation  
XV. Abraham Lincoln  
XVI. Harvard Commemoration Speech  
XVII. Dedication of the Soldiers' Monument in Concord  
XVIII. Editors' Address  
XIX. Address to Kossuth  
XX. Woman  
XXI. Consecration of Sleepy Hollow Cemetery  
XXII. Robert Burns  
XXIII. Shakespeare  
XXIV. Humboldt  
XXV. Walter Scott  
XXVI. Speech at Banquet in Honor of Chinese Embassy  
XXVII. Remarks at Organization of Free Religious Association  
XXVIII. Speech at Second Annual Meeting of Free Religion  
XXIX. Address at Opening of Concord Free Public Library  
XXX. The Fortune of the Republic

Scritti dalla rivista *the Dial*

I. Thoughts on Modern Literature

II. Walter Savage Landor

III. Prayers

IV. Agriculture of Massachusetts

V. Europe and European Books

VI. Past and Present

VII. A Letter

VIII. The Tragic



Anche Thoreau scrisse moltissimo, sebbene in vita ebbe modo di pubblicare soltanto *The Merrimack and Concord Rivers* e *Walden*, oltre a brevi articoli. Nella *Walden Edition*, a differenza dell'edizione degli scritti emersoniani, numerosi volumi danno spazio ai *Journals*. Tuttavia anche il corpus thoreuviano non è facilmente disponibile nella sua interezza: ancora oggi esistono addirittura dei manoscritti del tutto inediti, centinaia di pagine assenti nell'edizione del 1906, cui negli ultimi anni alcuni studiosi hanno messo mano, col fine di rendere disponibile alla comunità scientifica anche tale materiale. Inoltre molti scritti famosi anche presso il grande pubblico spesso costituiscono soltanto un capitolo dell'opera o della raccolta da cui sono stati tratti, come *Walking in Excursions*, o *Life without Principle* in *Cape Cod and Miscellanies*.

Nella *Princeton Edition*, l'edizione più accurata dei testi thoreuviani, sono stati inclusi anche i saggi politici, noti come *Reform Papers*, a discapito dei *Journals*.

### **Collected Works:**

*The Writings of Henry David Thoreau* (*Walden edition*) Houghton Mifflin and Company, Boston, 1906, 20 volumi

### ***Walden edition***

- I. A Week on the Concord and Merrimack Rivers*
- II. Walden*
- III. The Maine Woods*
- IV. Cape Cod and Miscellanies*
- V. Excursions and Poems*
- VI. Familiar Letters and General Index*
- VII. Journal I: 1837 - 1846*
- VIII. Journal II: 1850 - September 15, 1851*
- IX. Journal III: September 16, 1851 - April 30, 1852*
- X. Journal IV: March 1, 1852 - February 27, 1853*
- XI. Journal V: March 5 - November 30, 1853*
- XII. Journal VI: December 1, 1853 - August 31, 1854*
- XIII. Journal VII: September 1, 1854 - October 30, 1855*
- XIV. Journal VIII: November 1, 1855 - August 15, 1856*
- XV. Journal IX: August 16, 1856 - August 7, 1857*
- XVI. Journal X: August 8, 1857 - June 29, 1858*
- XVII. Journal XI: July 2, 1858 - February 28, 1859*
- XVIII. Journal XII: March 2, 1859 - November 30, 1859*
- XIX. Journal XIII: December 1, 1859 - July 31, 1860*
- XX. Journal XIV: August 1, 1860 - November 3, 1861*

### ***Princeton Edition***

*Cape Cod*, ed. Joseph J. Moldenhauer (Princeton: Princeton University Press, 1988).

*Early Essays and Miscellanies*, ed. Joseph J. Moldenhauer and Edwin Moser, with Alexander C. Kern (Princeton: Princeton University Press, 1975).

- Excursions*, ed. Joseph J. Moldenhauer (Princeton: Princeton University Press, 2007).
- Journal 1: 1837-1844*, ed. Elizabeth Witherell et al. (Princeton: Princeton University Press, 1981).
- Journal 2: 1842-1848*, ed. Robert Sattelmeyer (Princeton: Princeton University Press, 1984).
- Journal 3: 1848-1851*, ed. Robert Sattelmeyer, Mark R. Patterson, and William Rossi (Princeton: Princeton University Press, 1990).
- Journal 4: 1851-1852*, ed. Leonard N. Neufeldt and Nancy Craig Simmons (Princeton: Princeton University Press, 1992).
- Journal 5: 1852-1853*, ed. Patrick F. O'Connell (Princeton: Princeton University Press, 1997).
- Journal 6: 1853*, ed. William Rossi and Heather Kirk Thomas (Princeton: Princeton University Press, 2000).
- Journal 7: 1853-1854*, ed. Nancy Craig Simmons and Ron Thomas (Princeton: Princeton University Press, 2009).
- Journal 8: 1854*, ed. Sandra Harbert Petrulionis (Princeton: Princeton University Press, 2002).
- The Maine Woods*, ed. Joseph J. Moldenhauer (Princeton: Princeton University Press, 1972).
- Reform Papers*, ed. Wendell Glick (Princeton: Princeton University Press, 1973).
- Translations*, ed. K. P. Van Anglen (Princeton: Princeton University Press, 1986).
- Walden*, ed. J. Lyndon Shanley (Princeton: Princeton University Press, 1971).
- A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, ed. Carl F. Hovde, William L. Howarth, and Elizabeth Witherell (Princeton: Princeton University Press, 1980).

## 5. Bibliografia

### 5.1. Fonti

#### 5.1.1. Ralph Waldo Emerson

##### Opere di Emerson

*Emerson's Complete Works*, Centenary Edition, 12 Voll., Houghton Mifflin and Company, Boston and New York, 1903-04.

*Emerson's Complete Works*, Centenary Edition, in [www.rwe.org](http://www.rwe.org)

*Nature, Adresses and Lectures*, James Munroe and Company, Boston and Cambridge, 1849.

*Lectures and biographical sketches*, Houghton Mifflin and Company, Boston, New York, 1884.

*Poems*, Macmillan, London, 1884.

*Essays: First and Second Series*, Library of America, New York, 1983.

*The annotated Emerson*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2012.

*Journals of Ralph Waldo Emerson with Annotations*, Houghton Mifflin and Company, Boston and New York, 1909-1914.

*The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, 16 voll., Harvard University Press, Cambridge, 1960-82.

*Emerson in his Journals*, Harvard, 1982.

*The Correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson*, Houghton Mifflin and Company, Boston, 1896.

*The Later Lectures of Ralph Waldo Emerson: 1843-1871*, vol. 2, University of Georgia Press, Athens, 2001.

*The Dial: a Magazine for Literature, Philosophy, and Religion*, Voll. 1-4, Boston and London, 1840-44.

##### Traduzioni italiane utilizzate nel testo:

*Natura*, a cura di I. Tattoni, Donzelli, Roma, 2010.

*Diventa chi sei: Fiducia in se stessi; Compensazione; Leggi spirituali*, a cura di S. Paolucci, Donzelli, Roma, 2005.

*Il metodo della natura*, a cura di A. Banfi, La Vita Felice, Milano, 2012.

*La disobbedienza civile*, a cura di G. Gerevini, La Vita Felice, Milano, 2009.

*Vita Nuova*, a cura di I. Candido, Aragno, Torino, 2012 (traduz. in inglese della *Vita Nuova* di Dante).

#### 5.1.2. Henry David Thoreau

##### Opere di Thoreau

*The Writings of Henry David Thoreau*, Houghton Mifflin and Company, Boston, 1906.

*Journals*, Houghton Mifflin and Company, Boston and New York, 1906.

*The Heart of Thoreau's Journals*, (O. Shepard, ed.), Dover Publications, 1961.

*Walden; or Life in The Woods*, in *Walden, The Maine Woods, And Collected Essays & Poems*, The Library of America College Editions, New York, 2007.

*The Thoreau Reader, Annotated Works*, in <http://thoreau.eserver.org/default.html>

*The Variorum Walden*, Twayne Publishers, New York, 1962.

*Walden: An Annotated Edition*, 1995.

*Excursions*, Houghton Mifflin and Company, Boston, 1863.

*A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, Houghton Mifflin and Company, Boston, 1896.

*Wild Fruits. Thoreau's Rediscovered Last Manuscript*, W. W. Norton & Company, New York, 2000.

"Autumnal Tints". *The Natural History Essays*, Peregrine Smith Books, Salt Lake City, 1980.

##### Traduzioni italiane utilizzate nel testo:

*Walden*, a cura di P. Sanavio, Bur, Milano, 2010<sup>20</sup>.

*Camminare*, a cura di M. Jevolella, Mondadori, Milano, 2009.

*L'agire del mondo. Ragionando di scienza, natura, esperienza umana*, a cura di L. Dassow Walls, Donzelli Editore, Roma, 2008.

## 5.2. Letteratura Secondaria

### 5.2.1. Sui caratteri generali del trascendentalismo americano

Albanese C., *Corresponding Motion: Transcendental Religion and the New America*, Temple University Press, Philadelphia, 1977.

Baker C., *Emerson Among the Eccentrics: A Group Portrait*, Viking Press, New York, 1996.

Boller P. F. Jr., *American Transcendentalism, 1830-1860: An Intellectual Inquiry*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1974.

Buford T., *Persons in the Tradition of Boston Personalism*, in "the Journal of Speculative Philosophy", vol. 20, n.3, 2006, pp. 214-218.

Capper C., "A Little Beyond": *The Problem of The Transcendentalist Movement in American History*, in "The Journal of American History", vol. 85, n.2, 1998, pp. 502-539.

Clancy J., *Transcendentalism and the crisis of self in American art and culture, 1830-1930*, Proquest, New York, 2008.

Dickens C., *American Notes for General Circulation*, Chapman and Hall, London, 1842.

Gorlier C., *L'universo domestico. Studi sulla cultura e la società della Nuova Inghilterra nel secolo XIX*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1962.

Gura P. F., *American Transcendentalism: A History*, Hill and Wang, New York, 2007.

Hochfield G. (ed.), *Selected Writings of the American Transcendentalists*, New American Library, 1966.

Kateb G., *The Inner Ocean: Individualism and Democratic Culture*, Cornell University Press, 1992.

Laugier S., *Transcendentalism and the Ordinary*, in "European Journal of Pragmatism and American Philosophy", 2009, I, pp. 1-17.

Matthiessen O., *American Renaissance*, Oxford University Press, New York, 1941 (ed. it.: *Rinascimento Americano. Arte ed espressione nell'età di Emerson e di Whitman*, Mondadori, Milano, 1961).

McGuire Worley S., *Emerson, Thoreau and the Role of the Cultural Critic*, State University of New York Press, 2001.

Miller P., *From Edwards to Emerson*, in Id., *Errand into Wilderness*, Cambridge, Belknap, 1996, pp. 184-203.

Mott W. T. (ed.), *The Biographical Dictionary of Transcendentalism*, Greenwood Press, New York, 1996.

Myerson J., *The Transcendentalists: A Review of Research and Criticism*, Modern Language Association of America, New York, 1984.

Id., *The Death of Charles Stearns Wheeler*, in "The Concord Saunterer", vol. 7, 1972, pp. 8-9.

Nieddu A. M., *Pragmatismo e Trascendentalismo: discendenze, oltrepassamenti, incaute assimilazioni*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Cagliari", vol. LXI, 2006, pp. 293-314.

Packer B. L., *The Transcendentalists*, University of Georgia Press, Athens, Georgia, 2007<sup>2</sup>.

Versluis A., *The Esoteric Origins of American Renaissance*, Oxford University Press, 2001.

Mott W. T. (ed.), *The Biographical Dictionary of Transcendentalism*, Greenwood Press, New York, 1996.

### 5.2.2. Americanistica

Ahstrom S. E., *A Religious History of the American People*, Yale University Press, New Haven, 1972.

Cadava E., *The Climates of History*, Stanford University Press, 1997.

Crews F., *Whose American Renaissance?*, in *The New York Review of books*, vol. 35, n° 16, 27 Ottobre 1988.

Cusset F., *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et le mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, La Découverte, Paris, 2003 (ed. it. : *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & C. all'assalto dell'America*, Il Saggiatore, Milano, 2012).

Fleming R. - Payne M. (eds), *The Senses of Stanley Cavell*, Bucknell University Press, 1989.

Fluck W., *American Culture and Modernity: A Twice-Told Tale*, in *Fifty Years of English Studies in Spain (1952-2002): A Commemorative Volume*, Universidad de Santiago De Compostela, Santiago de Compostela, 2003, pp. 65-80.

Id., *American Literary History and the Romance with America*, in "American Literary History", 21, 1, 2009, pp. 1-18.

Id., *The Search for an "Artless Art": Aesthetics and American Culture*, in *The Power and Politics of the Aesthetic in American Culture*, Universität Verlag C. Winter, Heidelberg, 2007, pp. 29-43.

Id., *Theories of American Culture (and the Transnational Turn in American Studies) in Real: Yearbook of Research in English and American Literature*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Berlin-New York, 2007.

Kuklick B., *Myth and Symbol in American Studies*, in "American Quarterly", vol. 24, 4, 1972, pp. 435-450.

Lawrence D. H., *Studies in Classic American Literature*, Cambridge University Press, 2002.

Mariani G.- Izzo D. (a cura di), *America at large. Americanistica transnazionale e nuova comparatistica*, ShaKe, 2004.

Marx L., *The Machine in The Garden*, Oxford University Press, 1967.

Id., *On Recovering the "Ur" Theory of American Studies*, in "American Literary History", vol. 17, n°1, 2005, pp. 118-134.

Pease D.- Wiegman R. (a cura di ), *The Futures of American Studies*, Durham, Duke University Press, 2002.

Id., *The New American Exceptionalism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009.

Poirier R., *World Elsewhere: The Place Of Style In American Literature*, London, Chatto & Windus, 1966.

Id., *The Renewal of Literature: Emersonian Reflections*, New York, Random House, 1987.

Id., *Poetry and Pragmatism*, Cambridge, 1992.

Pontuale F., *Momenti di storia generale. Storiografia letteraria americana negli Stati Uniti e in Italia*, in *Lezioni di dottorato 2005*, a cura di Valerio Magrelli, Santa Maria Capua Vetere, Spartaco, 2006, pp. 235-54.

Voelz J., *Transcendental Resistance: The New Americanists and Emerson's Challenge*, University Press of New England, Hanover and London, 2010.

West C., *The American Evasion of Philosophy: a Genealogy of Pragmatism*, The University of Wisconsin Press, 1989 (ed. it.: *La filosofia americana*, Editori Riuniti, 1997).

Wise G., *Paradigm Dramas' in American Studies : A Cultural and Institutional History of the Movement*, in "American Quarterly", vol. 31, n°3, 1979, pp. 293-337.

### 5.2.3. Sull'influenza del pensiero europeo (tedesco e inglese) sul trascendentalismo americano

Bauschinger S., *The Trumpet of Reform. German Literature in Nineteenth-Century New England*, Camden House, 1998.

Brann H. A., *Hegel and His New England Echo*, in "Catholic World", n. 41, 1885.

Keane P. J., *Emerson, Romanticism and Intuitive Reason: the Transatlantic "Light of All of our Day"*, University of Missouri Press, 2005.

Thompson C., John Locke and New England Transcendentalism, in "The New England Quarterly", vol. 35, n. 4, 1962, pp. 435-457.

Vogel S. M., *German Literary Influences on The American Transcendentalist*, Archon Books, Hamden, Connecticut, 1970.

Wellek R., *Emerson and German Philosophy*, in "New England Quarterly", Vol. 16, N. 1, 1943, pp. 41-62.

### 5.2.4. Studi specifici sul rapporto tra i trascendentalisti e la filosofia orientale

Anwaruddin S., *Reading Emerson and Tagore in The Age of Religious Intolerance*, in "Asiatic", vol. 7, n. 1, June 2013, pp. 17-38.

Carpenter F. I., *Emerson and Asia*, Harvard University Press, 1930.

Id., *Immortality from India*, in "American Literature", vol. 1, n. 3, 1929, pp. 233-242.

Chandrasekharan K. R., *Emerson's Brahma: an Indian Interpretation*, in "The New England Quarterly", vol. 33, n. 4, 1960, pp. 506-512.

Ch'en D. T. Y., *Thoreau and Taoism*, in C. D. Narasimhaiah (ed.), *Asian Response to American Literature*, Vikas, Delhi, 1972, pp. 406-416, <http://transcendentalism-legacy.tamu.edu/roots/hdt-tao.html>

Christy A., *The Orient in American Transcendentalism*, New York, 1932.

Faraone M., *The Light from Asia: Oriental Cultural and Religious Influence in Ralph Waldo Emerson and Transcendentalist Thought*, in *Emerson at 200*, a cura di G. Mariani, Aracne Editrice, Roma, 2004.

Friedrich P., *The Gita within Walden*, Suny Press, Albany, 2008.

Goodman R. B., *East-West Philosophy in Nineteenth Century America: Emerson and Hinduism*, in "Journal of the History of Ideas", n. 51, 1990, pp. 625-645.

Grossman R. (ed.), *The Tao of Emerson. The Wisdom of The Tao te Ching as Found in the Words of Ralph Waldo Emerson*, Modern Library, 2007.

Hudson Y., *Emerson and Tagore: The Poet as Philosopher*, Cross Roads Books, 1988.

Irie Y., *Why the Japanese People find A Kinship with Emerson and Thoreau*, in "Emerson Society Quarterly", n. 2, 1962, pp. 13-16.

Leidecker K. F., *Emerson and East-West Synthesis*, in "Philosophy of East and West", n. 1, 1951, pp 40-50.

Swami Paranamanda, *Emerson and Vedanta*, The Vedanta Centre, Boston, 1918.

Takanashi Y., *Emerson and Zhu Xi: The Role of The Scholar in Pursuing Peace*, in "The Japanese Journal of American Studies", n. 20, 2009, pp. 113-116.

Versluis A., *American Transcendentalism and Asian Religions*, Oxford University Press, 1993.

Yohannan J. D., *The Influence of Persian Poetry Upon Emerson's Work*, in "American Literature", vol. 15, n.1, 1943, pp. 25-41.

### 5.2.5. Biografie di Emerson e Thoreau

Harding W., *The Days of Henry David Thoreau: A Biography*, Princeton, 1992.

Richardson, R. D. Jr., *Emerson: The Mind on Fire*, University of California Press, Berkeley, Berkeley and Los Angeles, 1995.

Id., *Henry Thoreau: A Life of the Mind*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1986.

Rusk R. L., *The Life of Ralph Waldo Emerson*, Charles Scribner's Sons, New York, 1949.

### 5.2.6. Studi sul pensiero emersoniano

Albrecht J. M., *Reconstructing Individualism: A Pragmatic Tradition from Emerson to Ellison*, Fordham University Press, 2012.

Allen G. W., *A New Look at Emerson and Science*, in R. E. Burkholder-J. Myerson (eds.), *Critical Essays on Ralph Waldo Emerson*, G. K. Hall, Boston, 1983, pp. 434-448.

Arsić B., *Brain Walks: Emerson on Thinking*, in Arsić B. – Wolfe C. (eds.), *The Other Emerson*, University of Minnesota Press, 2010, pp. 59-97.

Atchley H., *The Death of Emerson: Writing, Loss and Divine Presence*, in "The Journal of Speculative Philosophy", vol. 20, n. 4, 2006, pp. 251-265.

Ballon J., *Autonomia cultural americana: Emerson y Marti*, Pliegos, Madrid, 1986.

Bennett K. A., *From Kant to Emerson: A Transcontinental Exploration of the Evolution of Transcendentalism*, in [www.rwe.org](http://www.rwe.org).

Benoit R., *Emerson on Plato: The Fire's Center*, in "American Literature", vol. 34, n. 4, 1963, pp. 487-498.

Bishop J., *Emerson on the soul*, Cambridge, Harvard University Press, 1964.

Bloom H., *Emerson and Whitman: The American Sublime*, in *Poetry and Repression: Revisionism from Black to Stevens*, Yale University Press, New Haven, 1976, pp. 235-266 (ed. it., *Emerson e Whitman: il sublime americano* in Brown M. - Fortunati V. - Franci G. (a cura di), *La Via al Sublime. Sei saggi americani*, Alinea, Firenze, 1987, pp. 39-63).

Id., *The Map of Misreading*, New York, 1975.

Id., *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, Oxford University Press, New York, 1982 (ed. it.: *Agone. Verso una teoria del revisionismo*, Spirali, Milano, 1985).

Id., *The breaking of the Vessels*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1982 (ed. it.: *I vasi infranti*, Mucchi Editore, Modena, 1992).

Id., *The Sage of Concord*, in "The Guardian", Saturday, May 24 2003.

Id., *Emerson's Essays: Modern Critical Interpretations*, Chelsea House, New York, 2006.

Id., *Ralph Waldo Emerson*, Chelsea House, New York, 2007.

Id., *Where Shall Wisdom be Found?*, Riverhead Books, 2004.

Id., *The American Religion: the Emergence of the Post-Christian Nation*, Simon & Schuster, 1992.

Bori P., Post-fazione, in R. W. Emerson, *Teologia e natura*, Marietti, Genova, 1991, pp.187-208.

Brodwin S., *Emerson's Version of Plotinus: The Flight to Beauty*, in "Journal of the History of Ideas", vol. 35, n. 3, 1974, pp. 465-83.

Brown S. G., *Emerson's Platonism*, in "New England Quarterly", vol. 18, n. 3, 1945, pp. 325-345.

Buell L., *Emerson*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2003.

Id., *The Emerson Industry in the 1980's: A Survey of Trends and Achievements*, in ESQ, vol. 30, 1984, pp. 117-136.

Bunge N., *Why Emerson is much too smart to be a Philosopher*, in "Philosophy Now", vol. 60, march/avril 2007, pp. 9-12.

- Cadava E., *Emerson and the Climates of Political History*, in "boundary 2", vol. 21, n. 2, 1994, pp. 179-219.
- Cameron K. W., *Young Emerson's Transcendental Vision*, Hartford, 1971, pp. 17-19, 46-47.
- Cameron S., *The Way of Life by Abandonment: Emerson's Impersonal*, in "Critical Inquiry", vol. 25, 1998, pp. 1-31.
- Carpenter F. I., *William James and Emerson*, in "American Literature", vol. 11, n. 1, 1939, pp. 39-57.
- Cavell S., *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, Cambridge University Press, 1976.
- Id., *In Quest of Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago University Press, Chicago and London, 1988.
- Id., *This New Yet Unapproachable America: Lectures after Emerson, after Wittgenstein*, Living Batch Press, Albuquerque, 1989.
- Id., *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*, Chicago University Press, Chicago and London, 1990.
- Id., *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*, Harvard University Press, Cambridge, 1994.
- Id., *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*, Blackwell Publishers, Cambridge, 1995.
- Id., *Emerson's Transcendental Etudes*, D.J. Hodge, Stanford University Press, Stanford, 2003.
- Id., *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Harvard University Press, Harvard, 2004.
- Id., *Philosophy the Day After Tomorrow*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2005.
- Clark H. H., *Emerson and Science*, in "Philological Quarterly", vol. 10, 1931, pp. 250-52.
- Colapietro V., *The Questions of Voice and the Limits of Pragmatism: Emerson, Dewey and Cavell*, in "Metaphilosophy", vol. 35, n.1/2, 2004, pp. 178-201.
- Cook R. L., *Introduction* in Emerson R. W., *Selected Prose and Poetry*, Rineheart and C., New York-Toronto, 1950.
- Costantinesco T., *Ralph Waldo Emerson, l'Amérique à l'essai*, Éditions Rue d'Ulm, 2012.
- Crane D., *Introduction*, in Emerson, *Essays: First and Second Series*, cit., pp. xi-xxii.
- Cromphout G. Van, *Emerson's Modernity and the Example of Goethe*, University of Columbia Press, 1990.
- Id., *Emerson's Ethics*, University of Missouri Press, 1999.
- Dewey J., *Emerson, the Philosopher of Democracy*, in "International Journal of Ethics", vol. 13, n. 4, Luglio 1903, pp. 405-413.
- Duval P., *Le perfectionnisme de Stanley Cavell: Emerson et Nietzsche – d'une auctorialité philosophique à une politique de l'interprétation*, Editions universitaires europeennes, Paris, 2011.
- Ellison J., *The Laws of Ice: Emerson's Irony and the Comic*, in "ESQ: A Journal of The American Renaissance", vol. 30, n. 2, 1984, pp. 73-82.
- Id., *Emerson's Romantic Style*, Princeton, 1984.
- Fortuna A. M., *Stanley Cavell su Emerson e la redenzione del linguaggio dalla filosofia*, in "Annali del Dipartimento di Filosofia", vol. XIV, 2008, Firenze University Press, pp. 153-177.
- Fournier C., *La citation chez Emerson: modalités, usages et significations*, in "Revue française d'études américaines", vol. 1, n. 91, 2002, pp. 8-26.
- Franzese, S. (a cura di), *Nietzsche e l'America*, ETS, Pisa, 2005.
- Friedman R., *Traditions of Pragmatism and the Myth of the Emersonian Democrat*, in "Transactions of the Charles S. Peirce Society", vol. 43, n.1, 2007, pp. 154-84.



- Gelpi D. L., *Endless seeker. The religious quest of Ralph Waldo Emerson*, University Press of America, 1991.
- Goodman R., *American Philosophy and the Romantic Tradition*, Cambridge University Press, 1990.
- Goodman R. J., *Paths of Coherence through Emerson's Philosophy: the Case of Nominatlist and Realist*, in Arsić B. – Wolfe C. (eds.), *The Other Emerson*, University of Minnesota Press, 2010, pp. 41-58.
- Gougeon L., *Emerson & Eros: The Making of a Cultural Hero*, Suny Press, 2011.
- Id., *Emerson, Whitman and Eros*, in "Walt Whitman Quarterly Review", n. 23, 2006, pp. 126-146.
- Greenham D., *The Skeptical Deduction: Reading Kant and Cavell in Emerson's "Self-Reliance"*, in "ESQ: A Journal of the American Renaissance", vol. 53, n. 3, 2007, pp. 253-281.
- Harrison J. S., *The Teachers of Emerson*, Sturgis & Walton, New York, 1910.
- Hotson C., *Emerson and the Swedenborgians*, in "Studies in Philology", vol. 27, n. 3, 1930, pp. 517-545.
- Hughes G. R., *Emerson's demanding optimism*, Louisiana State University Press, 1984.
- Hummel H., *Emerson and Nietzsche*, in "The New England Quarterly", vol. 19, n. 1, 1946, pp. 63-84.
- Hurth E., *Between Faith and Unbelief. American Transcendentalist and the Challenge of Atheism*, Leiden, 2007.
- Jacobson D., *Emerson's Pragmatic Vision: the Dance of the Eye*, Pennsylvania State University Press, 1993.
- James W., *Address at the Emerson Centenary in Concord*, in D. La Rocca (ed.), *Estimating Emerson. An Anthology of Criticism from Carlyle to Cavell*, Bloomsbury, New York-London, 2013, pp. 226-245.
- Kasegawa K., *Emerson and Schelling*, Aoyama Gakuin University, 1961.
- Kateb G., *Emerson and Self-Reliance*, Rowman & Littlefield Publishers, Boston, 2002.
- Keating A. L., *Renaming the Dark: Emerson's Optimism and the Abyss*, in "ATQ", December 1990, vol. 4, n. 4, p. 305.
- O'Keefe R. R., *Mythic Archetypes in Ralph Waldo Emerson: A Blakean Reading*, Kent State, 1995.
- Kokas D., *Emerson's Debt to Iamblichus*, Hofstra University, 1981.
- Koopman C., *Pragmatism as a Philosophy of Hope: Emerson, James, Dewey, Rorty*, in "the Journal of Speculative Philosophy", vol. 20, n. 2, pp. 106-116.
- Lastra A., *Emerson trascendens. La trascendencia de Emerson*, Universitat de València, 2004.
- Id., *Tocqueville o Emerson*, in "Scienza & Politica", 2006, vol. 18, n. 34, pp. 109-120.
- Lee R. F., *Emerson's Compensation as Argument and as Art*, in "The New England Quarterly", n. 37, 1964, pp. 291-305.
- Van Leer D., *Emerson's Epistemology. The Argument of the Essays*, Cambridge Univ. Press, Cambridge-New York, 1986.
- Lekan T., *Appreciating the Impersonal in Emerson (That's what Friends are For)*, in "The Journal of Speculative Philosophy", vol. 21, n. 2, 2007, pp. 91-105.
- Liebman S. W., *Emerson's Transformation in the 1820's*, in "American Literature", vol. 40, n. 2, 1968, pp. 133-154.
- Id., *The Development of Emerson's Theory of Rhetoric, 1821-1836*, in "American Literature", vol. 41, 1969, pp. 178-206.
- Lopez M., *Emerson and Power: Creative Antagonism in the Nineteenth Century*, DeKalb, Northern Illinois University Press, 1996.
- Marchetti L., *Ralph Waldo Emerson. Il sepolcro dei padri*, Tracce, Pescara, 1996.
- Mariani G. et alii, *Emerson at 200, Proceedings of the International Bicentennial Conference*, Aracne, Roma, 2004.

- McDermott R., *American Philosophy and Rudolf Steiner: Emerson, Thoreau, Peirce, James, Royce, Dewey, Whitehead, Feminism*, Lindisfarne Books, 2012.
- Metzger Ch. R., *Emerson and Greenough : transcendental pioneers of an american esthetic*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954.
- Michael J., *Emerson and Skepticism: The Cipher of The World*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1988.
- Michaud R., *Emerson's Transcendentalism*, in "The American Journal of Psychology", vol. 30, n. 1, 1919, pp. 73-82.
- Moran V., *Circle and Dialectic: A Study of Emerson's Interest in Hegel*, in "Nassau Review", vol. 1, n. 5, 1969.
- Myerson J., *Emersonian Circles, Essays in Honor of Joel Myerson*, edited by Wesley T. Mott and Robert E. Burkholder, University of Rochester Press, New York, 1997.
- Id., *A Historical Guide to Ralph Waldo Emerson*, Oxford University Press, New York, 2000.
- Neufeldt L., *The House of Emerson*, University of Nebraska Press, 1982.
- Newfield C., *Emerson's Effect: Individualism and Submission in America*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.
- Nieddu A. M., *Uomini rappresentativi e valori democratici in Ralph Waldo Emerson*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari", Nuova serie XVI (LIII), 1998, pp. 273-300.
- Nori G., *The Messiah of Nature: Transatlantic Idealism and the Early Emerson*, in "College Hill Review", vol. 5, 2010, <http://www.collegehillreview.com/005/0051001.html>
- Pease D. E., *Visionary Compacts: American Renaissance Writings in Cultural Context*, University of Wisconsin Press, Madison, 1987.
- Id., *Experience, Antislavery and the crisis of Emersonianism*, in "boundary 2", Vol. 34, n° 2, 2007, pp. 71-103.
- Perry B., *Emerson Today*, Princeton University Press, 1931.
- Porte J. and Morris S., *The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson*, Cambridge University Press, , New York, 1999.
- Punzi A., *The Practice of the Circle. Individual, World, Permanence in Ralph Waldo Emerson*, in "European Journal of Pragmatism and American Philosophy", 2010, II, pp. 1-16.
- Quinn P. F., *Emerson and Mysticism*, in "American Literature", vol. 21, n. 4, 1950, pp. 397- 414.
- Richardson J., *Emerson's moving pictures*, in Id., *A Natural History of Pragmatism*, Cambridge University Press, 2007, pp. 62-97.
- Rowe J. C., *At Emerson's Tomb: The Politics of Classic American Literature*, Columbia University Press, New York, 1997.
- Robinson D., *Apostle of Culture: Emerson as Preacher and Lecturer*, University of Pennsylvania Press, 1982.
- Id., *Fields of Investigation: Emerson and Natural History*, in R. J. Scholnick (ed.), *American Literature and Science*, University Press of Kentucky, 1992, pp. 94-109.
- Russell Roberts J., *Emerson's Debt to the Seventeenth Century*, in "American Literature", vol. 21, n. 3, 1949, pp. 298-310.
- Rigoni M. A., *Il viaggio di Emerson al termine della poesia*, Corriere della Sera, 14 gennaio 2008.
- Robinson D. B., *Children of Fire: Charles Ives on Emerson and Art*, in "American Literature", vol. 48, n. 4, 1977, pp. 564-576.
- Saito N., *From Meritocracy to Aristocracy: Towards a Just Society for the 'Great Man'*, in "Journal of Philosophy of Education", vol. 45, n. 1, 2011, pp. 95-109.

- Santayana G., *The Genteel Tradition in American Philosophy*, in Id., *The Genteel Tradition: Nine Essays*, Harvard University Press, 1967, pp. 37-64.
- Schwartz B., *Emerson, Cooley and the American Heroic Vision*, in "Symbolic Interaction", vol. 8, n. 1, pp. 103-120.
- Schwarzmann G. M., *The Influence of Emerson and Whitman on the Cuban Poet Jose Martí: Themes of Immigration, Colonialism, and Independence*, Edwin Mellen Press, 2009.
- Soressi B., *Ralph Waldo Emerson. Il pensiero e la solitudine*, Armando Editore, Roma, 2004.
- Šoštarić S., *Coleridge and Emerson: A Complex Affinity*, 2003.
- Stack G. J., *Nietzsche and Emerson: An Elective Affinity*, Ohio University Press, Athens, 1992.
- Stiles B. J., *Emerson's Contemporaries and Kerouac's Crowd. A Problem of Self-Location*, Rosemont Publishing & Printing Corp., 2003.
- Tharaud B. (ed.), *Emerson for The Twenty-First Century: Global Perspectives on an American Idol*, Rosemont Publishing & Printing Corp., 2010.
- Tolles F. B., *Emerson and Quakerism*, in "American Literature", vol. 10, 1938, pp. 142-165.
- Urbas J., "Cavell's Moral Perfectionism" or "Emerson's Moral Sentiment"?, in "European Journal of Pragmatism and American Philosophy", vol. II, n. 2, 2010, pp. 41-53.
- Urbinati N., *Individualismo Democratico. Emerson, Dewey e la Cultura Politica Americana*, Donzelli, Roma, 1997.
- Wilbur R., *On the unity of all things*, in [www.rwe.org](http://www.rwe.org).
- Wilson E., "Terrible simplicity": Emerson's metaleptic style, in "Style", vol. 31, n. 1, 1997, pp. 57-80.
- Wolfe C., *Alone with America: Cavell, Emerson, and the Politics of Individualism*, in "New Literary History", vol. 25, n.2, 1994, pp. 137-157.
- Zavatta B., *La sfida del carattere. Nietzsche lettore di Emerson*, Editori Riuniti, Roma, 2006.
- Id., *Per un'estetica della potenza. Emerson e Nietzsche sul grande stile*, Pesenti, Bergamo, 2006.

### 5.2.7. Studi specifici sulla Natura e sulla teoria estetica in Emerson

- Adams, R. P., *Emerson and the Organic Metaphor*, in "PMLA: Publications of the Modern Language Association of America", vol. 69, 1954, pp. 117-130.
- Adkins N. F., *Emerson and the bardic tradition*, in PMLA, vol. 63, n. 2, 1948, pp. 662-677.
- Baym N., *From Metaphysics to Metaphor: The Image of Water in Emerson and Thoreau*, in "Studies in Romanticism", vol. 5, 1966, pp. 231-41.
- Beach J. W., *The Concept of Nature in Nineteenth Century English Poetry*, MacMillan, New York, 1936.
- Bell I. F. A., *The Hard Currency of Words: Emerson's Fiscal Metaphor in Nature*, in "ELH", vol. 52, n. 3, 1985, pp. 733-753.
- Blinder C., "The Transparent Eyeball": On Emerson and Walker Evans, in "Mosaic", vol. 37, n. 4, 2004, pp. 149-163.
- Brown P.W., *Emerson's Philosophy of Aesthetics*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 15, n. 3, 1957, pp. 350-354.
- Brown T. M., *Greenhough, Paine, Emerson and the Organic Aesthetic*, in "Journal of Aesthetic and Art Criticism", n. 14, 1956, pp. 304-317.
- Bruni R., *Natura e storia. Tra Leopardi e Emerson*, in Gaiardoni C. a cura di, *Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2008, pp. 493-506.

- Burke K., *I, Eye, Ay--Emerson's Early Essay on Nature. Thoughts on the Machinery of Transcendence*, in "Sewanee Review", vol. 74, 1966, pp. 875-95.
- Cavanaugh C. A., *The Æolian Harp: Beauty and Unity in the poetry and prose of Ralph Waldo Emerson*, in "Rocky Mountain Review of Language and Literature", vol. 56, n.1, 2002, pp. 25-35.
- Cohen B. B., *Emerson's Poem "Pan"*, in "Modern Language Notes", vol. 70, n. 1, 1955, pp. 32-33.
- Corrington R., *Nature and Spirit: An Essay in Ecstatic Naturalism*, New York, Fordham University Press, 1992.
- Dassow Walls L., *Emerson's Life in Science: The Culture of Truth*, Cornell University Press, Ithaca, 2003.
- Dant E. A., *Composing the World: Emerson and the Cabinet of Natural History*, in "Nineteenth-Century Literature", vol. 44, n. 1, 1989, pp. 18-44.
- Foerster N., *Emerson as poet of Nature*, in PMLA, vol. 37, 1922, pp. 599-614.
- Id., *Emerson on the Organic Principle in Art*, in PMLA, vol. 41, 1926, pp. 193-208.
- Francis R. L., *The Architectonics of Emerson's Nature*, in "American Quarterly", n. 19, 1967, pp. 39-52.
- Fromm H., *Overcoming the Oversoul: Emerson's Evolutionary Existentialism*, in <http://www.rwe.org/articles/373-overcoming-the-oversoul-emersons-evolutionary-existentialism.html>
- Geldard R., *Transparency in the Jardin de Plants*: <http://www.rwe.org/rwe-institute-offering/83/722-transparency-in-the-jardin-des-plantas.html>
- Hall D. W., *Wordsworth and Emerson: Aurora Borealis and the Question of Influence*, in "Romanticism and Victorianism in the Net", n. 50, Maggio 2008, <http://www.erudit.org/revue/ravon/2008/v/n50/018146ar.html>
- Harris K. M., *Emerson's Second Nature*, in J. Porte (ed.), *Emerson: Prospect and Retrospect*, Harvard University Press, Cambridge-London, 1982, pp. 33-48.
- Hopkins V. C., *Emerson and Cudworth: Plastic Nature and Transcendental Art*, in "American Literature", vol. 23, n. 1, 1951, pp. 80-98.
- Klein L. F., *The Emerson Museum and the Darwin Exhibit: Observation, Classification and Display in the Early Works of Ralph Waldo Emerson and Charles Darwin*, in "Victorian Network", vol. 2, n. 1, 2010, pp. 7-26.
- La Rosa R. C., *Invention and Imitation in Emerson's Early Lectures*, in "American Literature", vol. 44, n. 1, 1972.
- Lauter P., *Truth and Nature: Emerson's Use of Two Complex Words*, in ELH n. 27, 1960, pp. 66-85.
- Matteson R. S., *Emerson and the Æolian Harp*, in "The South Central Bulletin", vol. 23, n. 4, 1963, pp. 4-9.
- McEuen K. A., *Emerson's Rhymes*, in "American Literature", vol. 20, n. 1, 1948, pp. 31-42.
- Michael J., *Emerson's Chagrin: Benediction and Exhortation in 'Nature' and 'Tintern Abbey'*, in "Modern Language Notes", vol. 101, n. 5, 1986, pp. 1067-1085.
- Miller N., *Emerson's Each and All Concept: a Reexamination*, in "The New England Quarterly", vol. 41, n. 3, 1968, p. 381-392.
- Moore J. B., *Emerson on Wordsworth*, in "PMLA", vol. 41, n.1, 1926, pp. 179-192.
- Morris S., *The Threshold Poem, Emerson and "The Sphinx"*, in "American Literature", vol. 69, n. 3, 1997, pp. 547-570.
- Neufeldt L., *The Law of Permutation. Emerson's Mode*, in "American Transcendental Quarterly", vol. 21, 1974, pp. 20-30.
- Packer B., *Emerson's Fall: A New Interpretation of the Major Essays*, Continuum, New York, 1982.
- Paul S., *Emerson's Angle of Vision: Man and Nature in American Experience*, Harvard University Press, 1965.

- Pease D., *Emerson, Nature, and the Sovereignty of Influence*, in "boundary 2, Vol. 8, n° 3, 1980, pp. 43-74.
- Pisanti T., *La veste di Dio. La natura da Emerson a Frost*, Edisud, Salerno, 1990.
- Porte J., *Nature as Symbol: Emerson's Double Doubt*, in "The New England Quarterly", vol. 37, n. 4, 1964, pp. 453-476.
- Porter, C., *Method and Metaphysics in Emerson's Nature*, in "Virginia Quarterly Review", 55, Summer 1979, pp. 517-30.
- Ramalho de Sousa Santos M. I., *The Transparent Eyeball and other American Spectacles*, Oficina do CES, Coimbra, n. 15, 1998.
- Richardson R. D. Jr., *Emerson and Nature*, in *Cambridge Companion to Emerson*, pp. 97-105.
- Robinson D., *Emerson's Natural Theology and the Paris Naturalists: Toward a Theory of Animated Nature*, in "Journal of the History of Ideas" vol. 41, 1980, pp. 69-88.
- Id., *The Method of Nature and Emerson's Period of Crisis*, in J. Myerson (ed.), *Emerson Centenary Essays*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1982, pp. 74-92.
- Rossi W., *Emerson, Nature, and Natural Science*, in *Historical Guide to Ralph Waldo Emerson*, pp. 101-50
- Rust Brown L., *The Emerson Museum. Practical Romanticism and The Pursuit of the whole*, Harvard College, 1997.
- Shea D. B., *Emerson and the American Metamorphosis*, in D. Levin (ed.), *Emerson: Prophecy, Metamorphosis and Influence*, Columbia University Press, 1975, pp. 29-56.
- Schweitzer I., *Transcendental Sacramentals: "The Lord's Supper" and Emerson's Doctrine of Form*, in "The New England Quarterly", vol. 61, n. 3, 1988, pp. 398-418.
- Smith D. L., *The Sphinx must solve her own riddle: Emerson, Secrecy and the Self-Reflexive Method*, in "Journal of the American Academy of religion", vol. 71, n. 4, 2003, pp. 835-861.
- Smith G. L., *Reading Emerson on The Right Side of The Brain*, in "Modern Language Studies", vol. 15, n. 2, 1985, pp. 24-31.
- Strauch C., *Emerson's Sacred Science*, in "PMLA", vol. 73, 1958, pp. 237-250.
- Thompson F. T., *Emerson and Étienne Geoffroy St. Hilaire*, Syracuse University, 1951.
- Turner F., *Still ahead of his Time*, in "Smithsonian.com", Maggio 2003, <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/still-ahead-of-his-time-82186396/?no-ist=>
- Wagner U., *The Aesthetics of Bildende Nachahmung: A Transatlantic Dialogue between Ralph Waldo Emerson and Karl Philipp Moritz*, in "Yearbook of German-American Studies", vol. 45, 2010, pp. 33-60.
- Whicher S. E., *Freedom and Fate: an Inner Life of Ralph Waldo Emerson*, University of Pennsylvania Press, 1953.
- Id., *Emerson's Tragic Sense* in Konvitz M. R. - S.Whicher (eds.) *Emerson: A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New York, 1962.
- Wilson E., *Emerson's Nature, Paralogy, and the Physics of the Sublime*, Mosaic 33, 2000, pp. 39-58.
- Id., *Emerson's Sublime Science*, St. Martin's, New York, 1999.
- Windolph C. J., *Emerson's Non Linear Nature*, University of Missouri Press, 2007.
- Wood B., *The Growth of the Soul: Coleridge's Dialectical Method and the Strategy of Emerson's Nature*, in PMLA, vol. 91, n.3, 1976, pp. 385-97.
- Yoder R. A., *Emerson and the Orphic Poet in America*, University of California Press, Berkely and Los Angeles, 1978.

### 5.2.8. Sul pensiero di Thoreau

- Anderson T. R., *An Emerson gone mad. Thoreau's American Cynicism*, in Furtak R. A., Ellsworth J., Reid J. (eds.), *Thoreau's Importance for Philosophy*, Fordham University Press, New York, 2012, pp. 185-200.
- Arendt H., *La disobbedienza civile e altri saggi*, Giuffrè, 1985.
- Barksdale Maynard W., *Walden Pond. A History*, Oxford University Press, 2004.
- Baskett S., *Fronting the Atlantic: Cape Cod and 'the Dry Salvages'*, in "The New England Quarterly", n. 56, vol. 2, 1983, pp. 200-19.
- Bonner W. H., *Mariners and Terreners: Some Aspects of Nautical Imagery in Thoreau*, in "American Literature", vol. 34, n. 4, 1963, pp. 507-519.
- Buell L., *Thoreau and the Natural Environment*, in J. Myerson (ed.), *The Cambridge Companion to Henry David Thoreau*, Cambridge University Press, 1995, pp. 171-193.
- Id., *The Thoreauvian Pilgrimage: the Structure of an American Cult*, in "American Literature", vol. 61, 1989, pp. 175-199.
- Cavell S., *The Sense of Walden. An Expanded Edition*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1972.
- Channing W. E., *Thoreau, the Poet-Naturalist. Whit Memorial Verses*, Charles E. Goodspeed, Boston, 1902.
- Chesley Mathews J., *Thoreau's Reading in Dante*, in "Italica", vol. 27, n. 2, 1950, pp. 77-81.
- Cummings R. E., *Thoreau's Divide. Rediscovering the Environmentalist/Agriculturalist Debate in Walden's 'Baker Farm'*, in S. Harbert Petrucci-L. Dassow Walls (eds), *More Day to Dawn: Thoreau's Walden for the Twenty-first Century*, University of Massachusetts Press, 2007, pp. 189-210.
- Dassow Walls L., *Believing in Nature. Wilderness and Wildness in Thoreauvian Science*, in R. J. Schneider (ed.), *Thoreau's Sense of Place. Essays in American Environmental Writing*, University of Iowa Press, 2000, pp. 15-27.
- Id., *Seeing New Worlds: Henry David Thoreau and Nineteenth-Century Natural Science*, University of Wisconsin Press, Madison, 1995.
- Davis T., *"Just apply a weight": Thoreau and the Aesthetics of Ornament*, in "ELH", vol. 77, n. 3, 2010, pp. 561-587.
- Disabato L., *Claiming Maine. Acquisition and Commodification in Thoreau's The Maine Woods*, in P. Cenkl (ed.) *Nature and Culture in the Northern Forests. Region, heritage and Environment in the Rural Northeast*, University of Iowa Press, 2010, pp. 246-260.
- Ekins Moller M., *Thoreau in the Human Community*, The University of Massachusetts Press, 1980.
- Ellis C., *Feeling What You See: Objectivity and Reflexivity in Thoreau's Lively Science*, in <http://thoreaumatters.blogspot.it/2014/07/feeling-what-you-see-objectivity-and.html>
- Ellsworth J., *How Walden works: Thoreau and the Socratic Art of Provocation*, in Furtak R. A., Ellsworth J., Reid J. (eds.), *Thoreau's Importance for Philosophy*, Fordham University Press, New York, 2012, pp. 143-158.
- Fleck R. F., *Henry Thoreau and John Muir among the Indians*, Archon Book, Hamden, 1985.
- Friesen V. C., *The Spirit of the Huckleberry: Sensuousness in Henry Thoreau*, The University of Alberta Press, 1984.
- Furtak R. A., Ellsworth J., Reid J. D. (a cura di), *Thoreau's Importance for Philosophy*, Fordham University Press, New York, 2012.
- Griffin W. J., *Thoreau's Reactions to Horatio Greenough*, in "The New England Quarterly", vol. 30, n. 4, 1957, pp. 508-512.



- Hagenstein E. C., S. M. Gregg, B. Donahue (eds), *American Georgics. Writings on Farming, Culture and the Land*, Yale University Press, 2011.
- Harding W., *Thoreau: A Century of Criticism*, Dallas, 1954.
- Id., *Thoreau's Reputation*, in J. Myerson (ed.), *The Cambridge Companion to Henry David Thoreau*, Cambridge University Press, 1995, pp. 1-11.
- Hirshfield J., *Thoreau's hound: On Hiddenness*, in "American Poetry Review", vol. 31, n. 3, 2002, pp. 7-12.
- Ianniciello R., *Elogio della semplicità. Henry David Thoreau: la natura come musa ispiratrice*, Oxford, Castelnuevo Cilento, 2008.
- Id., *Henry David Thoreau: La filosofia dell'Essere*, Arianna Editrice, Bologna, 2009.
- Johnson B., *A World of Difference*, The John Hopkins University Press, 1987.
- Kroeber K., *Ecology and American Literature: Thoreau and Un-Thoreau*, in "American Literary History", vol. 9, n. 2, 1997, pp. 309-328.
- Lebeaux R., *Thoreau's Seasons*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1984.
- McKusick J. C., *Green Writing: Romanticism and Ecology*, Palgrave MacMillan, New York, 2010, pp. 141-170.
- Meli F., *Fare quel che nessun altro può fare per te, ovvero la disobbedienza civile di H.D.Thoreau*, in H.D.Thoreau, *Disobbedienza civile*, SE, Milano, 1992.
- Id., *La letteratura del luogo*, Arcipelago Edizioni, Milano, 2007.
- Metzger Ch. R., *Thoreau and Whitman. A study of their aesthetics*, Archon Books, Washington, 1968.
- Michaels W. B., *Walden's False Bottoms*, in "Glyph", vol. 1, 1977, pp. 132-149.
- Milder R., An 'Errand to Mankind': Thoreau's Problem of Vocation, in "ESQ: A Journal of the American Renaissance", vol. 37, 1991, pp. 91-139.
- Moldenhauer J. J., *Walden: The Strategy of Paradox*, in W. Harding (ed.), *The Thoreau Centennial*, New York, 1964, pp. 16-30.
- Naoko S., *Truth is Translated: Cavell's Thoreau and The Transcendence of America*, in "Journal of Speculative Philosophy", vol. 21, n. 2, 2007, pp. 124-132.
- Newman L., *Thoreau's Materialism. From Walden to Wild Fruits*, in S. Harbert Petrulionis- L. Dassow Walls (eds), *More Day to Dawn: Thoreau's Walden for the Twenty-first Century*, University of Massachusetts Press, 2007, pp. 100-126.
- Id., *Nature, Politics and Thoreau's Materialism*, in Id., *Our Common Dwelling. Henry Thoreau, Transcendentalism, and the Class Politics of Nature*, Palgrave MacMillan, 2005.
- Onfray M., *Schopenhauer, Thoreau, Stirner. Le radicalità esistenziali*, in Id., *Controstoria della filosofia*, vol. 6, Ponte alle Grazie, Milano, 2013.
- Otterberg H., *Hound, Bay Horse and Turtledove: Obscurity and Authority in Thoreau's Walden*, Göteborg University, 2005.
- Paul S., *The Shores of America. Thoreau's Inward Exploration*, University of Illinois Press, Urbana, 1972.
- Id., *Resolution at Walden*, in "Accent, A Quarterly of New Literature", vol. 13, 1953, pp. 101-113.
- Proietti S., *Prefazione*, in H. D. Thoreau, *Walden. Vita nel bosco*, Donzelli Editore, Roma, 2005.
- Reid, J., Furtak R. A., Ellsworth J., *Locating Thoreau, Reorienting Philosophy*, in R. A. Furtak J. Ellsworth, J. Reid (eds.), *Thoreau's Importance for Philosophy*, Fordham University Press, New York, 2012, pp. 1-13.
- Rodenberg H. P., *Henry David Thoreau*, in H. Heuermann (ed.), *Classics in Cultural Criticism*, vol. II, Peter Lang, Frankfurt am Main- Bern- New York-Paris, 1990.

- Sanavio P., *Gli alfabeti di Henry D. Thoreau*, in H. D. Thoreau, *Walden ovvero Vita nei boschi*, Bur, Milano, 2010, pp. 5-45.
- Sayre R. F., *Thoreau and the American Indians*, Princeton University Press, 1977.
- Schneider R., *Reflections in Walden Pond: Thoreau's Optics*, in "Emerson Society Quarterly. A Journal of American Renaissance", vol. 21, n. 1, 1975, pp. 65-76.
- Shi D. E., *Transcendental Simplicity*, in Id., *The Simple Life. Plain living and high thinking in American Culture*, University of Georgia Press, Athens, 1985, pp. 125-153
- Skinner B. F., *Walden Two*, Hackett Publishing, 2005.
- Solnit R., *The Thoreau Problem*, in "Orion Magazine", vol. 26, n. 3, Maggio 2007, <http://www.orionmagazine.org/index.php/articles/article/277/>
- Sperber M., *Henry David Thoreau's Alter Egos: Ralph Waldo Emerson and John Thoreau Jr.*, in Id., *Dostoyevskiy's Stalker and other Essays on Psycopathology and the Arts*, University Press of America, 2010.
- Stoller L., *Thoreau's Doctrine of Simplicity*, in "New England Quarterly", n. 29, 1956, pp. 443-461.
- Tedeschini Lalli B., *Henry David Thoreau*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1954.
- Tharaud J., "So far heathen": *Thoreau, The Missionary Memoir, and Walden's Cosmic Modernity*, in "ESQ: A Journal of The American Renaissance", n. 4, vol. 59, 2013, pp. 618-661.
- Van Noy R., *Surveying the Interior: Literary Cartographers and the Sense of Place*, University of Nevada Press, 2003.
- Whitford K. - Whitford P., *Thoreau; Pioneer Ecologist and Conservationist*, in "Scientific Monthly", 1951, pp. 291-296.
- Wu Ming 2, "Il metodo Walden". *Introduzione*, in H. D. Thoreau, *Walden. Vita nel bosco*, Donzelli Editore, Roma, 2005.
- Ziser M. G., *Thoreau: Walden and the Georgic Mode*, in S. Harbert Petrulionis- L. Dassow Walls (eds), *More Day to Dawn: Thoreau's Walden for the Twenty-first Century*, University of Massachusetts Press, 2007, pp. 171-188.

### 5.2.9. Emerson e Thoreau a confronto

- Gordon R., *Gospel of the Open Road. According to Emerson, Whitman and Thoreau*, iUniversity Press, 2001, [http://www.infinityfoundation.com/mandala/i\\_es/i\\_es\\_gordo\\_tantra.htm](http://www.infinityfoundation.com/mandala/i_es/i_es_gordo_tantra.htm)
- Hendrick G., *Influence of Thoreau and Emerson on Gandhi's Satyagraha*, in "Gandhi Marg 3", n. 3, July 1959, pp. 177-178.
- Porte J., *Emerson and Thoreau, Transcendentalist in Conflict*, Wesleyan University Press, 1966.
- Id., *Consciousness and Culture: Emerson and Thoreau Reviewed*, Yale University Press, 2004.
- Rampell P., *Laws that Refuse to be Stated: The Post-Sectarian Spiritualities of Emerson, Thoreau and D. T. Suzuki*, in "The New England Quarterly", December 2011, vol. 84, n. 4, pp. 621-654.
- Sattelmeyer R., *Thoreau and Emerson*, in J. Myerson (ed.), *The Cambridge Companion to Henry David Thoreau*, Cambridge University Press, 1995, pp. 25-39.
- Id., "When he Became my Enemy": *Emerson-Thoreau 1848-49*, in "The New England Quarterly", vol. 62 n. 2, 1989, pp. 187-204.

### 5.2.10. Su paesaggio, ecologia e sul dibattito ambientalista ed ecocriticista

- Assunto R., *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini, 1973.
- Id., *Ontologia e teleologia del giardino*, Guerini, 1994.



- Baird Callicott J. - Ielson M. P. (a cura di), *The Great New Wilderness Debate*, The University of Georgia Press, Athens, 1998.
- Bookchin M., *The Crisis in the Ecology Movement*, in "Green Perspectives", n° 6, 1988, pp. 1-6;
- Bonesio L., *Geofilosofia del paesaggio*, Mimesis Edizioni, Milano, 1997.
- Id., *L'ultima vetta: Evola e le montagne della Tradizione*, in J. Evola, *Meditazioni delle Vette*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2003, pp. 25-33.
- Bonesio L. - Resta C., *Passaggi al bosco. E. Jünger nell'era dei Titani*, Mimesis Edizioni, Milano, 2000
- Botkin D., *No Man's Garden: Thoreau and A New Vision for Civilization and Nature*, Island Press, 2001.
- Buell L., *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA and London, Harvard University Press, 1995.
- Carlson A., *Nature, Aesthetic Judgement, and Objectivity*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. XL, 1981. P. 265-277.
- Id., *Nature and positive Aesthetics*, in "Environmental Ethics", vol. VI, n. 1, 1984, pp. 5-34.
- D'Angelo P. (a cura di) *Eстетica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- Id., *Eстетica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma, 2001.
- Id., *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2010.
- Della Casa G., *L'ecologia profonda. Lineamenti per una nuova visione del mondo*, Mimesis, Milano, 2011.
- Glotfelty C. - Fromm H. (Eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia, 1996.
- Iovino S., *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano, 2006.
- Melbye D., *Landscapes Allegory in Cinema. From Wilderness to Wasteland*, Palgrave MacMillan, New York, 2010.
- Meschiari M., *Terra sapiens. Per una preistoria del paesaggio*, in "Quaderni di semantica", n. 1, 2008, pp. 149-162.
- Id., *Sistemi selvaggi. Antropologia del Paesaggio Scritto*, Sellerio Editore, Palermo, 2008.
- Morton T., *Ecology after Capitalism*, in "Polygraph", n.22, 2010, pp. 46-59.
- Id., *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, 2007.
- Id., *Ecological Thought*, Harvard University Press, 2010.
- Id., *Ecology without the Present*, in "Oxford Literary Review", vol. 34, n. 2, 2012, pp. 229-238.
- Næss A., *The shallow and the deep, long-range ecology movements. A summary*, in "Inquiry", n. 16, 1973, pp. 95-100.
- Nash R., *Wilderness and the American Mind*, Yale University Press, 2001.
- Oelschlaeger M., *The Idea of Wilderness. From Prehistory to the Age of Ecology*, Yale University Press, 1991.
- Olson S. F., *The Singing Wilderness*, University of Minnesota Press, 1997.
- Pagano P., *Filosofia ambientale*, Mattioli1885, Fidenza, 2002.
- Patterson D., Thompson R., Bryson J. S. (eds), *Early American Nature Writers: A Biographical Encyclopedia*, Greenwood Press, 2008.
- Ritter J., *Paesaggio, uomo e natura nell'età moderna*, Guerini, Milano, 1994.
- Roger A., *Breve trattato sul paesaggio*, Sellerio Editore, Palermo, 2009.
- Schmidt di Friedberg M., *"Indians Walks Softly". Il mito della wilderness e dei suoi abitanti*, in S. Rosso (a cura di), *Le frontiere del Far West: forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake Edizioni, Milano, 2008, pp. 101-114.

Terrie P. G., *Forever Wild: A Cultural History of Wilderness in the Adirondacks*, Syracuse University Press, 1994.

Turner J., *The Abstract Wild*, The University of Arizona Press, 1996.

#### 5.2.11. Studi inerenti aspetti specifici del pensiero americano

Arciuli E., *Dagli indianisti al modernismo: Charles Ives*, in *Musica per pianoforte negli Stati Uniti*, EDT, Torino, 2010.

Austin J. L., *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova, 1987.

Bain R. A. (ed.), *Whitman's & Dickinson's Contemporaries: An Anthology of their Verse*, Southern Illinois University, 1996.

Baldini G., a cura di, *Poeti americani (1666-1945)*, De Silva, Torino, 1949.

Bernstein J. M., *Aesthetics, Modernism, Literature: Cavell's Transformations of Philosophy*, in R. Eldridge (ed.), *Stanley Cavell*, Cambridge University Press, 2003, pp. 107-142.

Bori P., *Il silenzio dei quaccheri e la meditazione vipassanā*, in "Sati", anno XIII, n. 1, 2004, pp. 13-22.

Bregman J., *The Neoplatonic Revival in North America*, in "Hermathena", n. 149 (Special Issue: The Heritage of Platonism), 1990, pp. 99-119.

Brunetti F., *Le matrici di una architettura organica. F. L. Wright*, Teorema Edizioni, Firenze, 1974.

Calcaterra R. M., *Pragmatismo: i valori dell'esperienza. Letture di Peirce, James e Mead*, Carocci, Roma, 2003.

Casadei T., *Aspetti della Dewey Renaissance: radicalismo socialdemocratico e pluralismo dialogico*, in "Teoria politica", vol. 16, n.1, 2000, pp. 144-159.

Cole T., *Essay on American Scenery*, in "American Monthly Magazine", n. 1, 1836.

Cranch C. P., *Illustrations of the New Philosophy: drawings*, Houghton Library, Harvard University, Cambridge, 1837-1839.

Delattre R., *Beauty and Sensibility in the Thought of Jonathan Edwards*, Yale University, 1968.

De Nichilo M., *Realtà e immagine. L'estetica nei sermoni di Jonathan Edwards*, Japadre, 1981.

Derrida J., *Limited Inc.*, Raffaello Cortina, Milano, 1997.

Dewey J., *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo, 2010.

Dewey, *Characters and Events*, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1929.

Edwards J., *Image or Shadows of Divine things* (Yale University Press, 1948).

Farley E., *Faith and Beauty: A Theological Aesthetics*, Aldershot, Ashgate, 2001.

Frega R., *Antiprofessionalismo e filosofia dell'ordinario*, in "Discipline filosofiche", 2005, 1, vol. 2, pp. 127-171.

Id., *Stanley Cavell e la pretesa come paradigma di razionalità*, in "Etica & Politica / Ethics & Politics", vol. X, n. 1, 2008, pp. 167-222.

Giosi M., *Stanley Cavell, un percorso "dall'epistemologia al romanzo". L'orizzonte pedagogico*, Firenze University Press, 2008.

Greenhough H., *Form and Function. Remarks on Art, Design and Architecture*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1947.

Hart J. D., *The Oxford Companion to American Literature*, Oxford University Press, 1995.

Hausman C. R., *Charles S. Peirce's Evolutionary Philosophy*, Cambridge University Press, 1993.

Hawthorne N., *Il fauno di marmo*, Giunti, Firenze, 1995.

Howe D. W., "The Platonic Quest in New England", in *Making the American Self*, Oxford University Press, 1997, pp. 189-211.

- Ives C., *Essays before a Sonata*, New York, 1962.
- James W., *Le energie degli uomini*, in Id., *Saggi pragmatisti*, Carabba, 2008.
- Id., *Saggi di empirismo radicale*, Quodlibert, Macerata, 2009.
- Id., *A Pluralistic Mystic*, in "Hibbert Journal", 1910.
- Knight J., *Learning the Language of God: Jonathan Edwards and the Typology of Nature*, in "William and Mary Quarterly", vol. 48, 1991, pp. 531-551.
- Kohler M., *Dickinson's Embodied Eyeball: Transcendentalism and the Scope of Vision*, in "The Emily Dickinson Journal", vol. 13, n.2, 2004, p. 25.
- Lasch C., *Il paradiso in terra. Il progresso e la sua critica*, Feltrinelli, Milano, 1992, pp. 245-262.
- Lee S. H., *Edwards on God and Nature: Resources for Contemporary Theology*, in S. H. Lee -A. C. Guelzo, eds, "Edwards in Our Time", Grand Rapids, Eerdmans, 1999, pp. 15-43.
- Malecki W., *Embodying Pragmatism. Richard Shusterman's Philosophy and Literary Theory*, Peter Lang GmG, Frankfurt am Mein, 2010
- Mariani A., a cura di, *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*, Napoli, Liguori, 2003.
- McDonald M., *Silent Narration? Elements of Narrative in Ives's the Unanswered Question*, in "19th-century Music", vol. 27, n. 3, 2004, pp. 263-286.
- Mcoubrey J., *American Tradition in Painting*, University of Pennsylvania Press, 2000.
- Miller J. E. Jr., *T. S. Eliot, The Making of an American Poet, 1888-1922*, The Pennsylvania State University, 2005
- Mills Harper G., *Thomas Taylor in America*, in *Thomas Taylor the Platonist, Selected Writings*, a cura di K. Raine e G. Mills Harper, Princeton, 1969.
- Mulhall S., *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of The Ordinary*, Clarendon Press, Oxford, 1994.
- New E., *The Line's Eye: Poetic Experience, American Sight*, Harvard. University Press, 1999.
- Peirce C. S., *Evolutionary Love*, in "The Monist", January, 1893, pp. 176-200; online sul sito della Indiana University: <http://www.cspeirce.com/menu/library/bycsp/evolove/evolove.htm>
- Pisanti T., *Poesia dell'Ottocento Americano*, Guida Editori, Napoli, 1984.
- Id., *Dantismo americano e altri saggi*, Loffredo, 1979.
- Id., *Lo specchio e il ragno. Letteratura americana delle origini*, Guida Editori, Napoli, 1977.
- Richardson J., *A Natural History of Pragmatism: The Fact of Feeling from Jonathan Edwards to Gertrude Stein*, Cambridge University Press, 2007.
- Rhu L. F., *Stanley Cavell's American Dream. Shakespeare, Philosophy and Holliwood Movies*, Fordham University Press, New York, 2006.
- Rigoni M. A., *Elogio dell'America*, Liberal Edizioni, Roma, 2008.
- Rorty R., *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, 1981.
- Id., *From Epistemology to Romance: Cavell on Skepticism*, in "The Review of Metaphysics", vol. 34, n.4, 1981, pp. 759-774.
- Russo P., *Il bosco delle ninfe, Nathaniel Hawthorne e la classicità*, Bulzoni, Roma, 1991.
- Sbisà M., *Speech Act Theory*, in J. Verschueren-J. O. Östman (eds.), *Key Notions for Pragmatics*, John Benjamins, 2009, pp. 229-244.
- Searle J., *Speech Acts*, Cambridge University Press, 1969. Shultis C., *Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition*, University Press of New England, 1998.
- Shusterman R., *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 57, n. 3, 1999, pp. 299-313.

Id., *Everyday Aesthetics of Embodiment*, in Ritu Bhatt (ed.), *Rethinking Aesthetics: The Role of Body in Design*, pp. 13-35.

Id., *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, New York, 2008 (recentemente tradotto in italiano da S. Tedesco e V. C. D'Agata per la Christian Marinotti Edizioni, 2013).

Id., *Estetica Pragmatista*, Aesthetica, Palermo, 2010. Id., *Thinking Through the Body. Essays in Somaesthetics*, Cambridge University Press, 2012.

Id., *Beneath Interpretation*, in D. R. Hiley, J. Bonham, R. Shusterman, (eds) *The Interpretive Turn: Philosophy, Science, Culture*, Cornell University Press, Ithaca, 1991, pp. 102-128.

Id., *Entertainment: A Question for Aesthetics*, in "British Journal of Aesthetics", vol. 43, n. 3, 2003, pp. 289-307.

Szulakowska U., *Alchemy in American Art?*, in Id., *Alchemy in Contemporary Art*, Ashgate Publishing Company, 2011.

Taylor A., Kelly A. (eds), *Stanley Cavell, Literature and Film: The Idea of America*, Taylor and Francis, 2013.

de Tocqueville A., *De la Démocratie en Amérique*, Pagnerre, Paris, 1848 (ed. it.: *La democrazia in America*, a cura di G. Candeloro, Bur, Milano, 2012).

Tonning J. E., *Acknowledging a Hidden God: a Theological Critique of Stanley Cavell on Scepticism*, in "The Heythrop Journal", vol. 48, n.3, 2007, pp. 384-405.

Zakai A., *Jonathan Edwards and the Language of Nature: the Re-enchantment of the World in the Age of Scientific Reason*, in "Journal of Religious History", vol. 26, n. 1, 2002, pp. 15-42.

### 5.2.12. Altri testi consultati

Adorno F., *Da Orfeo a Platone. L'Orfismo come problematica filosofica*, in Aa. Vv., *Orfismo in Magna Grecia. Atti sul quattordicesimo convegno di studi sulla Magna Grecia. Taranto 6-10 Ottobre 1974*, Napoli, 1974.

Alesse F., *La "radice della mente"*, in *Phil. Alex. Quod. deter.* 84-85. *Breve analisi di una metafora astrologica*, in "MHNH", vol. XI, 2011, pp. 218-228.

Alighieri D., *La Divina Commedia*, Bur, Milano, 2007.

Id., *Vita Nuova*, Feltrinelli, 2008.

Agostino, *Confessioni*, Giunti, 2006.

Antomarini B., *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, Aesthetica Preprint, Palermo, 2004.

Apollinaire G., *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche*, SE, Milano, 1996.

Arcari L., *Tradizione orfica e cristianesimo antico: un bilancio*, in "Mythos", n. 4, 2010, pp. 167-178.

Argüelles J., *Dreamspell: The Journey of Timeship Earth 2013*, Chelsea Pacific, 1990.

Id., *The Birth of History*, in Id., *The Transformative Vision. Reflections on Nature and History of Human Expression*, Muse Publications, 1992, pp. 51-62.

Aristotele, *De Partibus animalium*, in Aristotele, *Opera Omnia*, Paris, Editore Ambrosio Firmin Didot, 1854.

Id., *Poetica*, Bur, Milano, 1994.

Assagioli R., *Psicosintesi*, Astrolabio, Roma, 1993.

Avalon A., *Il potere del serpente*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1992.

Bachofen J. J., *Il matriarcato. Storia e mito tra Oriente e Occidente*, Marinotti, 2004.

Bacone F., *Scritti filosofici*, Utet, Torino, 2009.

Badaloni N., *Introduzione a Vico*, Laterza, Roma-Bari, 1984.

Baeumler A., *Estetica e Annotazioni sulla teoria dell'arte*, Edizioni Unicopli, Milano, 2009.

Baine Harris R., *Neoplatonism and Indian Thought*, State University of New York Press, Albany, 1982.

Baltrušaitis J., *La ricerca di Iside. Saggio sulla leggenda di un mito*, Adelphi, 1985<sup>2</sup>.

Barré A., Flocon A., *La perspective curviligne, de l'espace visuel à l'image construite*, Flammarion, Parigi, 1968.

Barthes R., *La mort de l'auteur*, in *Oeuvres Complètes*, Seuil, Paris, 1994, vol. II, pp. 491-495.

Batteux C., *Le Belle Arti ricondotte a un unico principio*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2002.

Baumgarten A. G., *Aesthetica*, a cura di S. Tedesco, Aesthetica, Palermo, 2000.

Beierwaltes W., *Eternità e tempo*, Vita e Pensiero, Milano, 1995.

Id., *Identità e differenza assoluta. Implicazioni neoplatoniche nel Bruno di Schelling*, in Id., *Identità e differenza*, Vita e pensiero, Milano, 1989, pp. 241-279.

Id., *Platonismo e idealismo*, Il Mulino, Bologna, 1987.

Id., *Platonismo nel Cristianesimo*, Vita e Pensiero, Milano, 2000.

Bergson H., *L'evoluzione creatrice*, Mondadori, Milano, 1956.

*Bibbia*, San Paolo Edizioni, 2014.

Bignone E., *Empedocle. Studio critico, traduzione e commento delle testimonianze e dei frammenti*, Torino, 1916.

Bigotti F., *La mente che ordina i segni. Ricerche sui problemi della forma nella filosofia naturale da Aristotele a Linneo*, Aracne, Roma, 2009.

Blake W., *Canti dell'Innocenza e dell'Esperienza*, Feltrinelli, 2009.

Bloch E., *Il principio speranza*, Garzanti, 2005.

Bloomfield R., *Nature's music*, 1808.

Blumenberg H., *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Il Mulino, Bologna, 1984.

Id., *Paradigmi per una metaforologia*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009.

Id., *L'elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna, 1991.

Bocchi G., Ceruti M., *Modi di pensare postdarwiniani*, Edizioni Dedalo Spa, Bari, 1984.

Boff L., *Grido della Terra, grido dei poveri - Per una ecologia cosmica*, Cittadella, Assisi, 1996.

Böhme G., *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Marinotti, Milano, 2010.

Boelli D., *Per un cuore di guerriero. Le arti marziali, la filosofia e Bruce Lee*, ADD Editore, 2013.

Bonavilla A., Marchi M. A. (a cura di), *Dizionario etimologico di tutti i vocaboli usati nelle scienze, arti e mestieri che provengono dal greco*, Milano, 1831.

Bonfiglioli S., *Agalma. Icone e simboli tra Platone e il neoplatonismo*, Pàtron Editore, Bologna, 2008.

Bonvecchio C., *Il Sacro e la montagna*, in Id., *Inquietudine e verità. Saggi di simbolica e comunicazione*, Giappichelli, Torino, 2004, pp. 125-151.

Bordas L., *Il Neoplatonismo e la filosofia indiana. Prolegomeni per una storia segreta del pensiero europeo da Plotino al Rinascimento*, in "Sophia. Rivista di dialoghi interculturali", Napoli, vol. VII, 2004, pp. 35-42.

Bori P., *Pluralità delle vie: alle Origini del Discorso sulla dignità umana di Pico della Mirandola*, Feltrinelli, Milano, 2000.

Id., *Universalismo come pluralità delle vie*, in "Filosofia politica", n. 3, 1998, pp. 455-470.

Borsari A. (a cura di), *Politiche della mimesis. Antropologia, rappresentazione, performatività*, Mimesis, Milano, 2003.

Brehier E., *La filosofia di Plotino*, Milano, 1976.

Brentari C., *Jacob von Uexküll. Alle origini dell'antropologia filosofica*, Brescia, Morcelliana, 2012.

Brizzi S., *Guerrieri metropolitani. Combattere fuori per vincere dentro. La filosofia degli sport da combattimento*, Anima Edizioni, Milano, 2014.

Bruno G., *Dialoghi filosofici italiani*, Mondadori, Milano, 2000.

Id., *De la causa, principio et uno*, Ugo Mursia Editore, 2008.

Buckminster Fuller R., *Operating Manual for Spaceship Earth*, Lars Müller Publishers, 2008.

Burkert W., *Antichi culti misterici*, Laterza, Roma-Bari, 1989.

Buttitta I. E., *"Veicoli dell'assoluto" nella tradizione induista*, in Id., *Verità e menzogna dei simboli*, Meltemi Editore, Roma, 2008, pp. 169-229.

Cacciari M., *Lo specchio di Platone*, in "Metaphorein", vol. 2, 1988, pp. 7-15.

Caleo M., *Il mondo nello specchio del Timeo*, Carocci, 2006.

Calvesi M., *Il mito dell'Egitto nel Rinascimento. Pinturicchio, Piero di Cosimo, Giorgione, Francesco Colonna*, serie "Art Dossier", n. 24, 1988.

Canadelli E., *Icone organiche. Estetica della natura in Karl Blossfeldt ed Ernst Haeckel*, Mimesis, Milano, 2006.

Id., *Tra evoluzione e morfologia. Ernst Haeckel e le forme artistiche della natura*, in "Elephant & Castle", n. 3, aprile 2011, pp. 5-30, [http://cav.unibg.it/elephant\\_castle/web/uploads/saggi/3f13af1f5e2ffec6635ed8b769d9fa7fd926f35.pdf](http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/uploads/saggi/3f13af1f5e2ffec6635ed8b769d9fa7fd926f35.pdf)

Canseliet E., *L'Alchimia spiegata sui suoi testi classici*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1985.

Carchia G., *La legittimazione dell'arte: studi sull'intelligibile estetico*, Guida Editori, Napoli, 1982.

Cardini F., *Il delfino*, in "Abstracta", n. 21, 1987, pp. 38-45.

Carlyle T., *Sartor Resartus*, Novecento, Palermo, 1985.

Campbell J., *L'eroe dai mille volti*, Lindau, Torino, 2012.

Cassirer E., *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Raffaello Cortina Editore, 2009.

Castaneda C., *La ruota del tempo*, Bur, Milano, 1999.

Cerri G., *Platone sociologo della comunicazione*, Il Saggiatore, Milano, 1991.

Charbonneau-Lassay L., *Simboli del Cuore di Cristo*, Edizioni Arkeios, Roma, 2003.

Cislaghi F., *Goethe e Darwin. La filosofia delle forme viventi*, Mimesis, Milano, 2008.

Coleridge B. S. T., *Biographia Literaria*, Clarendon Press, Oxford, 1907.

Colli G., *La sapienza greca*, Milano, 1977.

Compagnon A., *Il demone della teoria*, Einaudi, Torino, 2000.

Cook T., *The Curves of Life*, Courier Dover Publications, 1979.

Coomaraswamy A. K., *La trasfigurazione della natura nell'arte*, Abscondita, 2007.

Id., *La filosofia dell'arte cristiana e orientale*, Abscondita, 2005.

Corbin H., *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, Laterza, Roma-Bari, 2005.

Cousin V., *Introduction to the History of Philosophy*, Boston, 1832.

Crasta F. M., *La filosofia della natura di Emanuel Swedenborg*, Franco Angeli, Milano, 1999.

Cudworth R., *The True Intellectual System of The Universe*, Gould & Newman, 1837.

Cusano N., *Il Dio Nascosto*, Laterza, Roma-Bari, 1995.

Cusinato G., *Guida alla lettura in M. Scheler, La posizione dell'uomo nel cosmo*, FrancoAngeli, Milano, 2004<sup>4</sup>.

Id., *Schelling precursore dell'antropologia filosofica*, in "Etica e Politica", vol. XII, n. 2, 2010, pp. 61-81.

Id., *Saggio Introduttivo: Rettificazione e Bildung*, in M. Scheler, *Formare l'uomo*, FrancoAngeli, Milano, 2009, pp. 7-18.

Id., *La Totalità incompiuta. Antropologia filosofica e ontologia della persona*, FrancoAngeli, Milano, 2008.

D'Angelo P., *Storia delle idee*, in M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2003, pp. 396-403.

Id., *Maurice Merleau-Ponty e la verità del naturalismo*, in "Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy", vol. 1, n. 2, 2013, pp. 129-142.

Id., *Arpa eolia. Uno strumento e la sua simbologia nell'estetica romantica*, in "Nuovi Annali della facoltà di Magistero dell'Università degli Studi di Messina", vol. XII, 1994, pp. 319-350.

Daniélou A., *Shiva e Dioniso*, Ubaldini Editore, 1980.

D'Anna N., *Il gioco cosmico. Tempo ed eternità nell'antica Grecia*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2006.

Danto A. C., *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, 2008.

Deleuze G., Guattari F., *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino, 1996.

Id., *Nietzsche e la filosofia*, Einaudi, Torino, 2002.

Della Casa C. (a cura di), *Upaniṣad*, Utet, Torino, 1976.

Del Ponte R., *Dei e miti italici*, ECIG, Genova, 1985.

De Martino, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Bari, 1941.

Id., *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, 1948.

Dennett D., *Coscienza. Cos'è*, Rizzoli, Milano, 1993.

Derrida J., *Limited Inc.*, Raffaello Cortina, Milano, 1997.

Id., *The Structuralist Controversy*, Baltimore, 1970.

Desideri F., *Il velo di Iside. Coscienza, messianismo e natura nel pensiero romantico*, Pendragon, Bologna, 1997.

Id., *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2011.

Didi-Hubermann G., *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

Diels H., Kranz W., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlino, 1922.

Di Giacomo G., *Dalla logica all'estetica. Un saggio intorno a Wittgenstein*, Pratiche, Parma, 1989.

Dimitri F., *Comunismo magico. Leggende, miti e visioni ultraterrene del socialismo reale*, Castelvechi, Firenze, 2004.

Di Stefano E., *Ornamento e architettura. L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, Aesthetica Preprint, n. 89, Palermo, 2010.

Id., *Estetiche dell'ornamento*, Mimesis, Milano, 2006.

Dodds E. R., *I greci e l'irrazionale*, La Nuova Italia, 1997.

Dostoevskij F., *I fratelli Karamàzov*, Mondadori, Milano, 2004.

Durand G., *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Edizioni Dedalo, Bari, 1996<sup>2</sup>.

Durkheim É., *La divisione del lavoro sociale*, Einaudi, Torino, 1999.

Eckhart M., *I Sermoni*, Paoline, Milano, 2002.

Id., *Dell'uomo nobile*, Adelphi, Milano, 1999.

Eliade M., *Immagini e simboli: saggi sul simbolismo magico-religioso*, Jaca Book, Milano, 1980.

Id., *Il mito dell'Eterno Ritorno*, Jacabook, Milano, 1998.

Id., *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008<sup>3</sup>.

Emmer M. (a cura di), *Matematica e cultura 2003*, Springer-Verlag Italia, Miano, 2003.

Ermete Trismegisto, *La pupilla del mondo*, Marsilio, 1994.

Esposito C., Porro P., "Quaestio. Annuario di storia della metafisica", num. mon: La materia, n. 7, 2007, Brepols Publishers, Turnhout, Belgium.

Esposito R., *Terza Persona. Politica della vita e filosofia dell'Impersonale*, Einaudi, Torino, 2007.

Evola J., *Rivolta contro il mondo moderno*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1970.

Faes de Mottoni B., *Tommaso d'Aquino e la conoscenza mattutina e vespertina degli angeli*, in "Medioevo", XVIII, 1992, pp. 169-202.

Faggin G. (a cura di ), *Inni orfici*, Asram Vidya, Roma, 1992.

Fechner G. T., *Nanna o l'anima delle piante*, Adelphi, Milano, 2008.

Ferrari M., *Il tempo e la memoria. Warburg, Cassirer e Panofsky in una recente interpretazione*, in "Rivista di storia della filosofia", XLII, 1987, pp. 305-319.

Ferraris M., *Postille a Derrida*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1990.

Fichte J. G., *Prima e seconda introduzione alla Dottrina della Scienza*, Laterza, Roma-Bari, 1999.

Flécheux C. , *L'horizon, des traités de perspective au Land Art*, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Florenskij P., *Le Porte Regali*, Adelphi, Milano, 2007.

Folin A., *Intorno al rapporto Leopardi-Nietzsche*, in Id., *Pensare per affetti: Leopardi, la natura, l'immagine*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 131-54.

Franceschetti O., *Dio e Darwin. Natura e uomo tra evoluzione e creazione*, Donzelli, Roma, 2005.

Frazer J., *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

Fukuyama F., *Our Posthuman Future: Consequencies of the Biotechnology Revolution*, Picador, New York, 2002.

Fulcanelli (a cura di), *Il mistero delle cattedrali*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2005.

Gadamer H. G., *Filosofia e letteratura*, in Id., *Lettura, scrittura e partecipazione*, Transeuropa, Massa, 2007, pp. 25-45.

Id., *Verità e metodo 2. Integrazioni*, Bompiani, Milano, 1995.

Gatti M. L., *Lo specchio e la Sfinge. L'"espedito" ("méchané") che "fa avanzare molto" nell'indagine sui nomi, senza "cercare troppo l'esattezza"*, in "Cratilo", 414 B - 415 A, e nella strategia comunicativa del "Cratilo" di Platone, in "Rivista di filosofia neoscolastica", 2002, pp. 3-44.

Gebser J., *The Ever-Present Origin*, Ohio University Press, 1985.



Id., *Cave and Labyrinth* (1956), in "Integrative Explorations. Journal of Culture and Consciousness", vol. 4, n. 1, 1997, pp. 42-43; online: <http://www.gebser.org/download/IEX/IEXvol4.pdf>

Gentile E., *Le religioni della politica. Tra democrazie e totalitarismi*, Laterza, Roma-Bari, 2001.

Gentili C. – Stegmaier W. - Venturelli A. (a cura di), *Metafisica e Nichilismo. Löwith e Heidegger interpreti di Nietzsche*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2006.

Ghelardi M. (a cura di), *Il mondo di ieri*, Nino Aragno Editore, 2003.

Ghose A., *Sri Aurobindo Birth Centenary Library*, Sri Aurobindo Ashram, Pondicherry, 1970.

Giacomoni P., *Il laboratorio della Natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Franco Angeli, Milano, 2001.

Gibson J. J., *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Houghton Mifflin, 1966.

Gichtel J. G., *Teosophia Practica. Breve Introduzione e Istruzione sui Tre Principi e i Tre Mondi dell'Uomo*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1982.

Giordanetti P., Mazzocut-Mis M. (a cura di), *I luoghi del sublime moderno*, LED, 2005.

Id., *La bellezza dei cristalli tra Kant e Nietzsche*, [http://users.unimi.it/~it\\_kant/it\\_cristalli.htm](http://users.unimi.it/~it_kant/it_cristalli.htm)

San Giovanni della Croce, *Notte Oscura*, Città Nuova Editrice, Roma, 2009.

Goethe J. W., *Faust*, Feltrinelli, Milano, 2004<sup>11</sup>.

Gould S., *La vita meravigliosa*, Feltrinelli, 1999.

Grant I. H., *Kant after Geophilosophy: The Physics of Analogy and the Metaphysics of Nature*, in Rehberg A., Jones R. (eds), *In The Matter of Critique: Readings in Kant's Philosophy*, Clinamen, Manchester, 2000, pp. 37-60.

Grof S., *La mente ologica*, Red Edizioni, 2007.

Grosseto A., *Le vie spirituali dei briganti*, Edizioni Medusa, Milano, 2006.

Guénon R., *Introduzione generale allo studio delle dottrine indù*, Adelphi, Milano, 1989.

Id., *Simboli della scienza sacra*, Adelphi, Milano, 1975.

Id., *Il Re del Mondo*, Adelphi, Milano, 1977.

Id., *L'uomo e il suo divenire secondo il Vedanta*, Adelphi, Milano, 1992<sup>4</sup>.

Gupta B., Dharmarajadhvarindra, Anantakrishna Sastri N. S., *Perceiving in Advaita Vedānta: Epistemological Analysis and Interpretation*, Associated University Presses, London, 1991.

Gutiérrez G., *Teologia della liberazione. Prospettive*, Queriniana, Brescia, 1972.

Habermas J., *Il discorso filosofico della modernità*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

Habington W., Castara, J. M- Gutch, Bristol, 1812.

Hadot P., *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Einaudi, 2005.

Id., *Il velo di Iside. Storia dell'idea di Natura*, Einaudi, Torino, 2006.

Halliwell S., *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford University Press, 2012.

Id., *L'estetica della mimesi. Testi antichi e problemi moderni*, Aesthetica, Palermo, 2009.

Id., *Plato and Painting*, in N. Keith Rutter-B. A. Sparkes (eds.), *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000, pp. 99-116.

Hartman G. H. (a cura di), *Deconstruction and criticism*, The Continuum Publishing Company, 1979.

Havelock E. H., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Roma- Bari, 1995.

Hawkins S. L., *William James, Gustav Fechner and Early PsychoPhysics*, <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3185290/>

Heidegger M., *Il detto di Anassimandro*, in Id., *Sentieri Interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1968, pp. 299-348.

Id., *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 1976.

Id., *Che cos'è la metafisica?*, Adelphi, 2001.

Id., *I concetti fondamentali della metafisica*, Il Melangolo, Genova, 1999.

Id., *Metafisica e nichilismo*, Il Nuovo Melangolo, Genova, 2006.

Herbert di Cherbury, *De Veritate*, Tiziano Cornegiani Editore, Peschiera Borromeo, 2006.

Heringham N., *Romantic Science: The Literary Forms of Natural History*, SUNY Press, 2003.

Id., *Romantic Rocks, Aesthetic Geology*, Cornell University Press, 2007.

Huizinga J., *Homo Ludens*, Einaudi, Torino, 1972.



Husserl E., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica: Introduzione generale alla fenomenologia pura*, Einaudi, Torino, 2002.

Id., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano, 2008.

Huxley A., *La filosofia perenne*, Adelphi, 1995.

Id., *Le porte della percezione*, Mondadori, Milano, 1958.

Hyman S. E., *The Promised End*, The World Publishing Company, Cleveland and New York, 1963.

Isidoro di Siviglia, *Etimologie*, Utet, Torino, 2004.

Jevoletta M., *Introduzione*, in Guillaume de Lorris, *Il Romanzo della Rosa*, Arché, Milano, 1983.

Jodorowsky A., *Psicomagia. Una terapia panica. Conversazioni con Gilles Farcet*, Feltrinelli, Milano, 1999.

Jonas H., *Organismo e Libertà. Verso una biologia filosofica*, Einaudi, Torino, 1999.

Jung C., *Psicologia e Alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

Id., *Mysterium Coniunctionis*, in Id., *Opere*, vol. 14, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.

Id., *La sincronicità come principio di nessi acausali*, Boringhieri, Torino, 1980.

Jünger E., *Eumeswil*, Guanda, Milano, 2001.

Id., *Trattato del ribelle*, Adelphi, Milano, 1990.

Kant I., *Critica della Ragion Pura*, Bompiani, Milano, 2012.

Id., *Critica della Ragion Pratica*, Laterza, Roma-Bari, 1966.

Id., *Critica del Giudizio*, Laterza, 1997<sup>5</sup>.

Kerenyi K., *Miti e misteri*, Boringhieri, 1979.

Kopp S. B., *Se incontri il Buddha per la strada uccidilo*, Astrolabio, Roma, 1975.

Krishnamurti J., *Libertà dal conosciuto*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1978.

Jousse M., *Il Contadino come Maestro. Lezioni alla Sorbona*, Libreria Editrice Fiorentina, 2012.

Lachin G. – Zambon F. (a cura di), *Obscuritas: retorica e poetica dell'oscuro. Atti del XXVIII Convegno Interuniversitario di Bressanone, 12-15 luglio 2001*, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e storiche, Trento, 2004.

Ladner G. B., *Il simbolismo paleocristiano. Dio, cosmo, uomo*, Jacabook, Milano, 2008.

LaMacchia A., *Personalismo Americano tra Otto e Novecento: Border Parker Bowne*, in V. Melchiorre (a cura di), *L'idea di Persona*, Vita e Pensiero, Milano, 1996, pp. 261-304.

Laszlo E., *Risacralizzare il cosmo. Per una visione integrale della realtà*, Urra-Apogeo, Milano, 2008.

Id., *La scienza e il campo akashico*, Urra-Apogeo, Milano, 2009.

Lavecchia S., *La cura di sé come Agathofania. Esperienza del Bene e autotrascendimento nella filosofia di Platone*, in "Thaumàzein", 2013, online: <http://www.thaumazein.it/2013/Thaumazein2013.pdf>

Lazier B., *Overcoming Gnosticism: Hans Jonas, Hans Blumenberg and the Legitimacy of the Natural World*, in "Journal of the History of Ideas", vol. 40, n. 4, 2003, pp. 619-637.

Le Bon G., *Psicologia delle folle*, Mondadori, Milano, 1982.

Leopardi G., *Zibaldone di pensieri*, Newton & Compton Editori, 1997.

Levi-Strauss C., *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano, 2010.

Lévinas E., *Totalità e infinito*, Jaca Book, Milano, 1990.

Lizzini O., *Fluxus (Fayd): Indagine sui fondamenti della metafisica e della fisica di Avicenna*, Edizioni di Pagina, Bari, 2011.

Lo Bue S., *L'Arpa Eolia: teoria del principio poetico*, Marietti, Genova, 1991.

Id., *La storia della poesia*, Franco Angeli, Milano, 2002.

Lo Piparo F., *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

Lossi A. M., *Nietzsche und Platon: Begegnung auf dem Weg der Umdrehung des Platonismus*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006.

Lovejoy A. O., *The Great Chain of Being*, Harper Thorcbooks, New York, 1936.

Lucentini P. (a cura di), *Il Libro dei XXIV Filosofi*, Adelphi, Milano, 1999.

Lu-Tzu, *Il mistero del fiore d'oro*, Ed. Mediterranee, Roma, 1971.

Madelrieux S. (a cura di), *Bergson et James, Cent ans après*, Presses Universitaires de France, 2011.

Magee G. A., *Hegel and the Hermetic Tradition*, Cornell University Press, 2011.

Magris A., *Plotino e l'India*, in "Annuario filosofico", n. 6, 1990, pp. 105-161.

Mancini S., *Sempre di nuovo. Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione*, Mimesis, Milano, 2001.

Manuli P., Vegetti M., *Cuore, sangue e cervello. Biologia e antropologia nel pensiero antico*, Episteme, Milano, 1977.

Mar Gregorios P., *Neoplatonism and Indian Philosophy*, State University of New York Press, Albany, 2002.

Marion J. L., *Dio senza essere*, Jaca Book, 2008.

Marquard O., *Compensazioni. Antropologia ed estetica*, Armando, Roma, 2007.

Id., *Estetica e Anestetica*, Il Mulino, Bologna, 1994.

Marrone C., *I geroglifici fantastici di Athanasius Kircher*, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2002.

Id., *Dizionari figurativi del secolo XVI: 'lessici' di emblemi e 'lessici' geroglifici*, in "Cuadernos de Filología Italiana", vol. 19, 2012, pp. 213-230.

Marsilio Ficino, *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*, SE editore, 2003.

Mattioli E., *Presentazione*, in "Studi di Estetica", n. 7/8, 1993.

Merker N. (a cura di), *Che cos'è l'Illuminismo. Riflessione filosofia e pratica politica*, Editori Riuniti, 2006.

Merleau-Ponty M., *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, 2007.

Id., *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996.

Messori R., *Le forme dell'apparire. Estetica, ermeneutica e umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Supplementa, Palermo, 2001.

Miceli S., *Il demiurgo trasgressivo. Studio sul trickster*, Sellerio, Palermo, 2000.

Michels U., *Atlante di Musica*, Sperling & Kupfer Editori, Milano, 1994.

Migliori M., *Arte politica e metretica assiologia. Commentario storico-filosofico al Politico di Platone*, Vita e Pensiero, Milano, 1996.

Mitchell D. W., *Kenosi e nulla assoluto. Dinamica della vita spirituale nel buddismo e nel cristianesimo*, Città Nuova Editrice, Roma, 1993.

Montanari E., *La fatica del cuore: saggio sull'ascesi esicasta*, Jacabook, Milano, 2003.

Moore T., *Pianeti interiori. L'astrologia psicologica di Marsilio Ficino*, Moretti & Vitali, 2009.

Moretti-Costanzi T., *San Bonaventura*, Armando Editore, Roma, 2003.

Moritz K. P., *Scritti di Estetica*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 1990.

Mosé Maimonide, *Guida dei perplessi*, a cura di Mario Zonta, Utet, Torino, 2005.

Muratori C., *"Il primo filosofo tedesco". Il misticismo di Jacob Böhme nell'interpretazione hegeliana*, ETS, Pisa, 2012.

Nagel T., *A View from Nowhere*, Oxford University Press, 1989.

Napolitano Valditara L., *Platone e le "ragioni" dell'immagine. Percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*, Vita e Pensiero, Milano, 2007.

Negri A., *Interminati spazi ed eterno ritorno: Nietzsche e Leopardi*, Firenze, Le Lettere, 1994.

Neumann E., *Storia delle origini della coscienza*, Astrolabio, Roma, 1978.

Newman J. H., *Meditazioni e preghiere*, Jacabook, Milano, 2002.

Nietzsche F., *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali*, Netwon Compton Editori, Roma, 2012.

Id., *La Gaia Scienza*, Editori riuniti, 1985.

Id., *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, 1991.

Id., *Intorno a Leopardi*, a cura di C. Galimberti, Il melangolo, Genova, 1992.

O' Regan C., *Eckhart Reception in the 19<sup>th</sup> Century*, in J. M. Hackett (ed.), *A Companion to Meister Eckhart*, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2012, pp. 629-668.

Pagliaro A., *Sommario di linguistica arioeuropea*, Roma, 1930; A. Battistini, *Geroglifici vichiani e quadratura del cerchio*, in "Intersezioni", vol. V, n. 3, 1985, pp. 555-565.

Pangrazi T., *La Musurgia Universalis di Athanasius Kircher. Contenuti, fonti, terminologia*, Olschki, Firenze, 2009.

Panikkar R., *Mito, simbolo, culto*, Jacabook, Milano, 2008.

Panofsky E., *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1999.

Id., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.

Paparella F., *La metafora del cerchio: Proclo e il Liber Viginti quattuor philosophorum in "La tradizione ermetica dal mondo tardo antico all'Umanesimo"*, in P. Lucentini- I. Parri, V. Compagni ( a cura di), *Atti del Convegno nazionale di Studi*, Napoli, 20-24 Novembre 2001, , Brepols, 2003, pp. 127-138.

Parfit D., *Reasons and Persons*, Oxford University Press, 1984.

Pasqualotto G., *Illuminismo e illuminazione. La ragione occidentale e gli insegnamenti del Buddha*, Donzelli, Roma, 1999.

Pauli W., *Psiche e Natura*, Adelphi, Milano, 2006<sup>2</sup>.

Peckham M., *Toward a Theory of Romanticism*, in "PMLA", vol. 66, 1951, pp. 5-23.

Penrose R., *The Road to Reality*, Jonathan Cape, London, 2004; B. Greene, *The Fabric of the Cosmos*, Knopf, New York, 2004.

Piantelli M., *L'India e Plotino*, Mursia, Milano, 1990.

Pickover C. A., *The Loom of God. Tapestry of Mathematics and Mysticism*, New York, 2009.

Pico della Mirandola, *Oratio De hominis Dignitate*, Edizioni Studio Tesi, 1994.

Platone, *Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano, 2000.

Plotino, *Enneadi*, Laterza, Bari-Roma, 1986.

Plutarco, *Iside e Osiride*, Adelphi, 1985<sup>7</sup>.

Poincaré J. H., *Il valore della scienza*, Edizioni Dedalo, Bari, 1992.

Pontano G., *Lettera sul Fuoco Filosofico*, La Vita Felice, Milano, 2011.

Pontificia Commissione Biblica, *L'interprétation de la Bible dans l'Église, L'interpretazione della Bibbia nella Chiesa* (15 aprile 1993), Libreria Editrice Vaticana, 1993.

Portoghesi P., *Natura e Architettura*, Skira, 1999.

Portmann A., *L'arte nella vita dell'uomo*, in J. Cassou-E. Ansermet et al., *Dibattito sull'arte contemporanea*, Edizioni di Comunità, Milano, 1954.

Pozzi P., *Visione e parola: un'interpretazione del concetto spinoziano di scienza intuitiva. Tra finito e infinito*, Franco Angeli, Milano, 2012.

Quacquarelli A. (a cura di), *Lettera a Diogneto*, in *Didachè-Prima Lettera di Clemente ai Corinzi-Diogneto*, Città Nuova, Roma, 2008.

Radin P. – Jung C. G. – Kerenyi K., *Il briccone divino*, Bompiani, Milano, 1979.

Raphael, *Ehjah 'aser 'ehjah (Io sono colui che sono). La via del fuoco secondo la Qabbalah*, Ashram Vidya, Roma, 1999.

Id., *Bhagavadgītā*, Asram Vidya, 2006.

Rasul A., *Volgersi verso il cuore. Risveglio alla via del Sufismo*, Mimesis, Milano, 2011.

Rawls J., *Una teoria della giustizia*, Feltrinelli, 2008.

Reale G., *Il concetto di "filosofia prima" e l'unità della Metafisica in Aristotele*, Vita e Pensiero, Milano, 1994<sup>6</sup>.

Reid T., *Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense*, Edinburgh, 1801<sup>5</sup>.

Reobut O., *La filosofia dell'educazione*, Armando Editore, Roma, 1997.

Richards R. R., *The Romantic Conception of Life: Science and Philosophy in the Age of Goethe*, University of Chicago Press, 2004.

Richardson J., *Nietzsche's New Darwinism*, Oxford University Press, New York, 2004.

Rimbaud A., *Il poeta è un ladro di fuoco. Lettere del veggente*, L'Orma editore, Roma, 2013.

Rohde E., *Psyche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, Laterza, Roma-Bari, 2006.

Rosental B. G. (Ed.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Cornell University Press, New York, 1997.

Rousseau J. J., *Discorso sull'origine della disuguaglianza; Contratto sociale*, Bompiani, Milano, 2012.

Russo L. (a cura di), *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Aesthetica Preprint, n. 52, Palermo, 1998.

Sabbatucci D., *Il misticismo greco*, Bollati Boringhieri, 2006.

Said E., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti Editrice, Roma, 1998.

Savarese G., *La cultura a Roma tra Umanesimo ed Ermetismo (1480-1540)*, Anzio, 1993.

Saxl F., *Warburg's Visit to New Mexico*, in *Lectures*, The Warburg Institute, London, 1957, pp. 325-330.

Scarpi P. (a cura di), *Le religioni dei misteri. Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, Valla-Mondadori, 2002.

Schelling F. W., *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Bompiani, Milano, 2006.

Id., *Bruno ovvero sul principio divino e naturale delle cose. Un dialogo*, Olschki, 2000.

Id., *Le arti figurative e la natura*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2003.

Scholem G., *La Cabala*, Ed. Mediterranee, Roma, 1992.

Schyon F., *Unità trascendente delle religioni*, Ed. Mediterranee, 1997<sup>2</sup>.

Id., *L'occhio del cuore*, Ed. Mediterranee, Roma, 1982.

Id., *Sguardi sui mondi antichi*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1996.

Schuré E., *I grandi iniziati*, Laterza, Roma-Bari, 1973.

Scoto Eriugena G., *De Divisione Naturae*, Bompiani, Milano, 2013.

Sedlmayr H., *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Aesthetica, Palermo, 2009.

Sellars W. S., *La filosofia e l'immagine scientifica dell'uomo*, Armando, Roma, 2007.

Shakespeare W., *Amleto*, Mondadori, Milano, 1988.

Shankara, *Vivekacūḍāmaṇi*, a cura di Raphael, Ashram Vidyā, Roma, 1981.

Shelley P. B., *Prometheus Unbound*, London, 1820.

Id., *Epipsychidion*, Reeves and Turner, London, 1887.

Siebeck H., *Über die Entstehung der termini natura naturans und natura naturata*, in "Archiv für Geschichte der Philosophie", n. 3, 1890, pp. 370-378.

Sini C., *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, Jaca Book, Milano, 1996.

Solger K., *Lezioni di Estetica*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 1995.

Sparti D., *L'importanza di essere umani. Etica del riconoscimento*, Feltrinelli, Milano, 2003.

Spina G., *Introduzione a: Thomas Carlyle, Gli eroi. Il culto degli eroi e l'eroico nella storia*, Milano, 1992.

Spinoza B., *Etica e Trattato teologico-politico*, UTET, Torino, 1988.

Steiner R., *Knowledge of the Higher Worlds and Its Attainment*, SteinerBooks, 1946.

Id., *Cronaca dell'Akasha*, Fratelli Bocca Editori, 1953.

Stenzel J., *Platone educatore*, Laterza, Bari, 1936.

Steuco A., *De perenni philosophia*, ed. Charles B. Schmitt, New York, 1977.

Strand D., *Is Meliorism a Live Option? Toward a Reconstruction and Defense of Socratic Faith*, in "the Journal of Speculative Philosophy", vol. 20, n. 2, pp. 124-131.

Suzuki D. T., *Zen and Japanese Culture*, Princeton University Press, New York, 1959.

Szabó Gendler T., Hawthorne J. (eds), *Perceptual Experience*, Clarendon-Oxford University Press, 2006.

Szlezák T., *Platone e la scrittura della filosofia*, Vita e Pensiero, Milano, 1988.

Id., *Platone e Aristotele nella dottrina del Nous di Plotino*, Vita e Pensiero, Milano, 1997.

Tagliapietra A., *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Bollati Boringhieri, 2008.

Tart C., *Stati di coscienza*, Astrolabio Ubaldini, Roma, 1977.

Tatarkiewicz W., *Storia di Sei Idee*, Aesthetica, Palermo, 1993.

Tedesco S., *Morfologia estetica*, Aesthetica Preprint, n. 90, Palermo, 2010.

Id., *Il metodo e la storia*, Aesthetica Preprint, Palermo, 2006.

Id., *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione*, Mimesis, Milano, 2008.

Tolle E., *The Power of Now*, New York Library, 1999.

Tolstoj L., *Il bastoncino verde. Scritti sul Cristianesimo*, Servitium, Bergamo, 1998.

San Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, San Paolo Edizioni, 1999.

Trotta A., *Il problema del tempo in Plotino*, Vita e Pensiero, Milano, 1997.

von Uexküll J., *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata, 2010.

Valli L., *Il linguaggio segreto di Dante e dei "Fedeli d'Amore"*, Luni Editrice, Milano, 1994.

Vannini M., *La visione di Dio nella mistica speculativa*, in "Servitium", n. 169, gennaio-febbraio 2007, pp. 43-50.

Id., *Il paradosso della natura*, in "Paradosso. Quadrimestrale di filosofia", n. 3, 1992, pp. 43-63.

Id., *Mistica e filosofia*, Piemme, Casale Monferrato, 1996.

Id., *I mistici renani. Eckhart, Taulero, Suso*, Jacabook, Milano, 2013.

Vatinno G., *Il transumanesimo. Una nuova filosofia per l'uomo del XXI secolo*, Armando Editore, Roma, 2010.

Varzi A., *Livelli di realtà e descrizioni del mondo*, in "Giornale di Metafisica", n. 35, vol. 2, 2013, [http://www.columbia.edu/~av72/papers/GdM\\_2013.pdf](http://www.columbia.edu/~av72/papers/GdM_2013.pdf)

Vegetti M., *Nell'ombra di Theuth. Dinamiche della scrittura in Platone*, in Detienne M. (a cura di), *Sapere e scrittura in Grecia*, Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 201-227.

Vernant J. P., *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Einaudi, Torino, 1978.

- Versluis A., *Wisdom's Children: A Christian Esoteric Tradition*, State University of New York Press, Albany, 1999.
- Viereck G. S., *What Life Means to Einstein*, in "The Saturday Evening Post", 26 ottobre 1929.
- Vovelle M., Bonin S., 1793, *la Révolution contre l'église: de la raison à l'être suprême*, Editions Complexe, 1988.
- Warburg A., *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 1998.
- Id., 1926-1929: *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, Akademie Verlag, Berlino, 2001,
- Id., *Botticelli*, Abscondita, 2003.
- Watkins R., L. B. Alberti Emblem, the Winged Eye, and His Name Leo, in "Mitteilungen der Kunsthistorischen Institutes in Florenz", IX, 1960, pp. 256-258.
- Watzlavick P., *Pragmatica della comunicazione umana*, Astrolabio, 1978.
- Whistle D. r, *Language after Philosophy of Nature: Schelling's Geology of Divine Names*, in A. P. Smith –D. Whistler (eds), *After the Postsecular and the Postmodern: New Essays in Continental Philosophy of Religion*, Cambridge Scholar's Press, Newcastle, 2010, pp. 335-359.
- Williams-Hogan J., *Swedenborg e le chiese swedenborghiane*, Elledici Leumann, Torino, 2004.
- Wilson E. G., *The Spiritual History of Ice: Romanticism, Science, and the Imagination*, Palgrave/MacMillan, New York, 2003.
- Wind E., *Das Experiment und die Metaphysik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.
- Id., *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, 1985.
- Id., *Il concetto di Kulturwissenschaft in Warburg e il suo significato per l'estetica*, in Id., *L'eloquenza dei simboli*, Adelphi, Milano, 1992<sup>2</sup>.
- Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 2009.
- Id., *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*. Milano, Adelphi, Milano, 1975.
- Wordsworth W., *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York, 1919.
- Yates F., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Bari 1969.
- Id., *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1988.
- Id., *L'Illuminismo dei Rosacroce*, Einaudi, Torino, 1976.
- Zambrano M., *La Guida, forma del pensiero*, in Id., *Verso un sapere dell'anima*, Cortina Raffaello, Milano, 1996, pp. 53-77.
- Zavatta B., *Il mondo del gioco e il gioco di mondo in Friedrich Nietzsche*, in <http://www.uniurb.it/Filosofia/isonomia/Zavatta.pdf>
- Zevi B., *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino, 1945.
- Zolla E., *La filosofia perenne: l'incontro tra le tradizioni d'Oriente e d'Occidente*, Mondadori, 1999.
- Id., *Il dio dell'ebbrezza*, Einaudi, Torino, 1998.
- Zubiri X., *Inteligencia Sentiente*, Alianza Editorial-Sociedad de Estudio y Publicaciones, Madrid, 1980.

### 5.2.11. Sitografia essenziale

- <http://transcendentalism-legacy.tamu.edu> (testi di vari trascendentalisti e articoli critici, a cura di Ann Woodlief, della Virginia Commonwealth University)
- <http://www.rwe.org> (la versione digitale del corpus emersoniano, più numerosi articoli critici, a cura degli studiosi Jim Manley e Richard Geldard)
- <http://emerson.tamu.edu/> (la Ralph Waldo Emerson Society)
- <http://thoreau.eserver.org/default.html> (versione online di svariati testi thoreuviani, a cura della Iowa State University)
- <http://www.thoreausociety.org>
- <http://www.walden.org>
- <http://web.calstatela.edu/faculty/jgarret/wva/home.htm> (archivio digitale dei componimenti poetici di Wordsworth)
- <http://www.asle.org/site/home/> (l'ASLE, The Association for the Study of Literature and Environment)

