

N. ???

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna* (Università "Insubria", Varese)  
e *Luca Taddio* (Università degli Studi di Udine)

COMITATO SCIENTIFICO

Paolo Bellini (*Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como*),  
Claudio Bonvecchio (*Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como*),  
Mauro Carbone (*Université Jean-Moulin, Lyon 3*), Antonio De  
Simone (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*), Morris L. Ghezzi  
(*Università degli Studi di Milano*), Giuseppe Di Giacomo (*Università  
di Roma La Sapienza*), Giovanni Invitto (Università degli Studi  
di Lecce), Micaela Latini (Università degli Studi di Cassino), Enrica  
Lisciani-Petrini (*Università degli Studi di Salerno*), Luca Marchetti  
(*Università Sapienza di Roma*), Antonio Panaino (*Università degli  
Studi di Bologna, sede di Ravenna*), Paolo Perticari (*Università degli  
Studi di Bergamo*), Susan Petrilli (*Università degli Studi di Bari*),  
Augusto Ponzio (*Università degli Studi di Bari*), Luca Taddio (*Università  
degli Studi di Udine*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia  
Antipolis*), Tommaso Tuppini (Università degli Studi di Verona), Antonio  
Valentini (*Università di Roma La Sapienza*), Jean-Jacques Wunem-  
burger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)





LUCA MARCHETTI

# L'ESTETICA E LE ARTI

Studi in onore di Giuseppe Di Giacomo



 MIMESIS

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
www.mimesisedizioni.it  
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Filosofie* n. ???  
Isbn: 9788857521???

© 2016 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone +39 02 24861657 / 24416383

# INDICE

PREFAZIONE

SOLO GIULLARE, SOLO POETA! LA SCRITTURA E IL PENSIERO  
DI NIETZSCHE TRA POESIA E FILOSOFIA

*di Alessandro Alfieri*

UNA DEFINIZIONE DI CONTEMPORANEO

*di Tiziana Andina*

CARISSIMO GIOSE

*di Gianfranco Baruchello*

IMMAGINAZIONE, FANTASIA, REALTÀ: L'ARTE MODERNA  
E L'ESPRESSIONE DELLA FOLLIA

*di Fiorella Bassan*

IMMAGINI E SUBLIME NELL'ARTE CONTEMPORANEA.

DUE ESPERIENZE DI IMMAGINI

*di Silvana Borutti*

L'OPERA D'ARTE E LA SUA OMBRA

*di Stefano Catucci*

LEONARDO E IL 'COMPONIMENTO INCULTO'.

ENERGIA E ANIMAZIONE DELLE IMMAGINI FRA ARTE E SCIENZA

*di Claudia Cieri Via*

ESTETICA ED ETICA. IL CASO DOSTOEVSKIJ

*di Marcella D'Abbio*

BENEDETTO CROCE E L'UNIVERSITÀ  
*di Paolo D'Angelo*

---

*di Pierre Dalla Vigna*

L'INFORME E LA FORMA  
*di Maria Giuseppina De Luca*

SCHEMI ESTETICI. UNA PROPOSTA  
*di Fabrizio Desideri*

ALBERTO GIACOMETTI FRA RAPPRESENTAZIONE E PRESENZA  
*di Maria Giuseppina Di Monte*

ESTETICA DELL'ORGANISMO IN LEON BATTISTA ALBERTI E LOUIS H. SULLIVAN  
*di Elisabetta Di Stefano*

GIACOMETTI, LA CATASTROFE  
*di Roberto Diodato*

DICO QUELLO CHE DICO, VEDO QUELLO CHE VEDO ...E FORSE MI SBAGLIO  
*di Leonardo Distaso*

UNA ESTETICA DELLE ARTI VISIVE PER L'INSEGNAMENTO ARTISTICO  
*di Dario Evola*

PAUL KLEE: VISIBILE E INVISIBILE  
*di Marta Fattori*

DENKEN? ABSTRAKT? – SAUVE QUI PEUT!  
*di Maurizio Ferraris*

VITA NOVA. L'ARTE SENZA OPERE RACCONTATA DALL'ARTISTA  
*di Filippo Fimiani*

SENTIRE L'INVISIBILE  
*di Elio Franzini*

DIFFRAZIONI TEMPORALI NELLE ARTI VISIVE  
*di Andrea Gatti*

CHE COSA SIGNIFICA AVERE RAGIONE IN FILOSOFIA? UN ESEMPIO  
*di Daniele Goldoni*

DI CASTELLO IN CASTELLO. FRANZ KAFKA E MICHAEL HANEKE  
TRA TESTO E IMMAGINE  
*di Micaela Latini*

LEOPARDI EXCLUSUS AMATOR. UN MOTIVO CLASSICO NELLA SERA  
DEL DÍ DI FESTA  
*di Giovanni Lombardo*

IMMAGINI, ANCORA  
*di Luca Marchetti*

TRA ESTETICA E BIOLOGIA.  
ARCHEOLOGIA DELLA CATASTROFE DELLA RAPPRESENTAZIONE  
*di Giovanni Matteucci*

L'AUTONOMIA DELL'ARTE NEL TEMPO DELLA RETE  
*di Pietro Montani*

LA COSCIENZA E IL CERVELLO, OVVERO, TRA LE NEUROSCIENZE E FECHNER  
*di Giampiero Moretti*

KANT E CHANOYU  
*di Giangiorgio Pasqualotto*

LO SPAZIO RITROVATO. GEOGRAFIA E TRADIZIONE ANTICLASSICA  
*di Giorgio Patrizi*

ADORNO E LA CRITICA DELLA CULTURA  
*di Stefano Petrucciani*

SGUARDO. NOTE PER UNA MAPPATURA  
*di Andrea Pinotti*

LE IDI DI MARZO NON SONO ANCORA PASSATE  
*di Giuseppe Pucci*

ARTI FIGURATIVE E ARCHITETTURA. DIRE LA SOFFERENZA  
*di Ettore Rocca*

GIUSEPPE DI GIACOMO Y CATALUÑA  
*di Ignasi Roviró Alemany*

FRA ETICA ED ESTETICA: GIDE, PROUST, MALRAUX E LA RICERCA DEL SENSO  
*di Gianfranco Rubino*

DI FRONTE ALL'INNOMINABILE, LA SPERANZA: VITA? O TEATRO?  
DI CHARLOTTE SALOMON  
*di Carla Subrizi*

SOMIGLIANZA SENZA FINE – GIACOMETTI E MERLEAU-PONTY  
*di Elena Tavani*

“L’IMMAGINE DI UN UOMO”. FRA LETTERATURA E ARTI FIGURATIVE:  
ICONE DEL CONTEMPORANEO  
*di Salvatore Tedesco*

ENIGMA E LINGUAGGIO. PATHOS E VISIONE. LA FIGURA DI CASSANDRA  
NELL’AGAMENNONE DI ESCHILO  
*di Antonio Valentini*

LA «DIALETTICA DEL CONTROLLO» E «IL MOMENTO DELLA NON INTENZIONALITÀ».  
NOTE SUL RAPPORTO TRA ARTE, CULTURA E SOCIETÀ A PARTIRE DA ADORNO  
(E KANT)  
*di Stefano Velotti*



# PREFAZIONE



ALESSANDRO ALFIERI

## SOLO GIULLARE, SOLO POETA!

La scrittura e il pensiero di Nietzsche tra poesia e filosofia

Friedrich Nietzsche era profondamente cosciente dei problemi legati all'adozione di un certo linguaggio rispetto a un altro, dato che questi problemi erano direttamente connessi alle ambizioni proprie della sua riflessione. Nietzsche intendeva superare la tradizione metafisica in maniera radicale; tale tradizione, che ha origine con Socrate e che trova un pieno compimento con la morale cristiana, ha subordinato l'esistenza terrena e il suo valore a un aldilà, a un mondo "altro" che avrebbe il ruolo di giustificare e redimere gli eventi del nostro mondo. La vita ne risulta così svalutata: ciò che conta è il regno delle idee, l'iperuranio, o il regno dei cieli, che al contrario della vita (contingente, transeunte, effimera) sarebbe garanzia della giustizia eterna e della verità assoluta.

Martin Heidegger ha ritenuto che Nietzsche non fosse stato in grado di andare autenticamente oltre la metafisica;<sup>1</sup> viene definito "l'ultimo dei metafisici", colui che l'ha portata a compimento, ma che è stato costretto a sottostare alla stessa struttura che intendeva sovvertire e critica. Pensando "l'ente nel suo insieme", Nietzsche avrebbe rivolto il suo discorso sul "tutto", cadendo nuovamente nell'ordine della generalizzazione e dell'universalizzazione. Ribaltando "mondo vero" e "mondo apparente", ad esempio, Nietzsche avrebbe solo invertito i termini confermando però il binomio strutturale e metafisico della tradizione (quello che veniva ritenuto essere il "mondo vero", l'aldilà, l'iperuranio, diventa il mondo "apparente", falso e inventato dall'uomo per finalità di ordine pratico, mentre quello che la tradizione aboliva come "mondo falso", il contingente, la vita, il divenire, viene elevato a "mondo vero" e autentico); in questo modo, argomenta Heidegger, Nietzsche cede alla tentazione di continuare ad adottare categorie propriamente metafisiche quali quelle di "verità", di "essere", di "valore". Questo significa che per Heidegger Nietzsche ha trascurato un punto che sarà poi centrale nella sua riflessione filosofica, ovvero il problema del

---

1 Cfr. M. Heidegger, *Nietzsche*, Adelphi, Milano 2005.

linguaggio: al fine di parlare del divenire, non ha potuto fare a meno di adottare "l'essere", ovvero l'argomentazione logica.

Come ha messo in luce Giuseppe Di Giacomo in un corso universitario tenuto nell'anno accademico 2007/2008 dedicato proprio a Nietzsche, contro la lettura heideggeriana, senza dubbio di estremo valore, ci basterà ricordare come il problema del linguaggio adottato sia costante nella riflessione di Nietzsche: non è affatto vero che Nietzsche abbia voluto "teorizzare" e "logicizzare" ciò che è al fondo della sua ricerca, ovvero il *pathos* e la vita. In tutta la sua opera, Nietzsche dimostra di essere cosciente dell'identità di forma e contenuto. Teorizzare secondo criteri logici e razionali ciò che da sempre si sottrae al *logos* (ovvero la vita, la sofferenza, la contingenza) avrebbe significato scindere forma e contenuto, ovvero trarre un contenuto attraverso una forma del tutto inadeguata. In Nietzsche, invece, la forma e lo stile fanno tutt'uno col contenuto, "sono coscienti" di cosa essi stiano esprimendo. Anche lì dove opererà decisamente per la scrittura in prosa, la sua sarà una "prosa-poetica", una prosa non riconducibile ai classici canoni del genere, e che conserva in sé sempre una dimensione poetica, e perciò artistica ed enigmatica: «Si tenga presente che i grandi maestri della prosa sono stati quasi sempre anche poeti. [...] solo sotto gli occhi della poesia si scrive in buona prosa!».<sup>2</sup> Ad esempio, quello del *Così parlò Zarathustra* è un pensiero poetante, un pensiero che scardina la rigidità stessa dello stile, che non si accontenta di venire trasmesso in quanto contenuto ma che "straborda" investendo la stessa modalità formale di scrittura.

Ferruccio Masini riflette sulla questione dello stile in Nietzsche facendo di questo problema qualcosa che partecipa, in senso più ampio, all'autentico fondamento della sua ricerca, ovvero la concezione della vita come "volontà di potenza", perciò continuo superamento, forza negativa che tende perpetuamente all'oltrepassamento.<sup>3</sup> La perenne forza del negativo lo ha spinto all'adozione di linguaggi sempre diversi, quasi che la stessa parola fosse testimonianza di questa inquietudine. Potremmo dire che la filosofia cede alla poesia (e perciò all'arte) perché essa è in grado di avvinarsi maggiormente (ma mai definitivamente) alla vita e al divenire. Sarà Theodor W. Adorno a esprimere con forza il paradossale rapporto tra filosofia e arte molti anni più tardi, in una battuta che è senz'altro appropriata al pensiero nietzscheano: «l'arte ha bisogno della filosofa, che la interpreta per dire ciò

2 F. Nietzsche, *La gaia scienza*, Adelphi, Milano 2008, p. 128.

3 Cfr. F. Masini, *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche*, Il Mulino, Bologna 1978.

che essa non può dire benché possa esser detto dall'arte solo nel suo non dirlo».<sup>4</sup>

Potremmo chiederci perché Nietzsche, per trasgredire le norme della linearità del discorso razionale, non abbia optato per una piena adozione del linguaggio poetico; d'altronde, Nietzsche ha scritto anche poesie. Ma nemmeno la poesia, come vedremo, così come il discorso razionale, poteva accontentarlo: la stessa poesia doveva risultare inadeguata per le finalità che la sua scrittura si proponeva. Non è affatto un caso o un elemento trascurabile che *La nascita della tragedia*, opera del giovane Nietzsche, sia l'unica che ancora garantisce al lettore una struttura teoretica solida e ben organizzata. Di lì in poi Nietzsche dimostrerà, attraverso le sue opere, una costante insofferenza nei confronti del linguaggio a lui a disposizione, e inizierà a spaziare passando dalla scrittura aforistica a quella racconto-filosofico in prosa, al ditirambo e alla poesia stessa.

Alcuni linguaggi si prefiggono come finalità quella di velare ed escludere il *pathos*, nel tentativo di arginarlo; a tale ordine di linguaggio appartengono la scienza quanto la filosofia, che si servono di astrazioni concettuali. Altre tipologie di linguaggio, prima tra tutte la poesia, assumono le parole nel tentativo di "rivelare" l'altro dalla parola, manifestandosi come istanze creatrici e non come tentativi di spiegazione. Più che "altro dalla parola", sarebbe meglio parlare (come fa Giuseppe Di Giacomo) di "altro *della* parola", perché questo altro non è indipendente dalla parola che l'esprime, non si pone in un altro luogo ma risiede e può risiedere solo nella parola stessa.

In realtà, la parola poetica e il concetto di verità non sono da intendersi come entità distinte in maniera dicotomica e assoluta. La parola razionale e concettuale, propria del linguaggio filosofico, ha obliato o rimosso l'origine dalla quale proviene; a proposito del problema della genealogia del linguaggio, illuminante anche a proposito delle nostre questioni, non possiamo non fare riferimento a un celebre paragrafo della *Gaia scienza*, nel quale Nietzsche intende sovvertire la radicata convinzione della contrapposizione tra l'"inutilità" del linguaggio poetico e l'"utilità" palese del linguaggio comune e convenzionale. La parola poetica stessa, ci dice Nietzsche, ha avuto un'origine pratica, un'*utilità superstiziosa* perché la parola accompagnata dal ritmo della costruzione lirico-ditirambica era in perfetta consonanza con le danze delle cerimonie svolte in tempi arcaici in omaggio delle divinità: «senza il verso non si era nulla, col verso si diveniva quasi un dio».<sup>5</sup>

4 Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, p. 98.

5 F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., p. 123.

La parola, anche nella sua origine poetico-metaforica, assume un valore “utilitaristico” per l'uomo; implica la “divisione” dall'uno originario, che significa uscire dall'ambito esclusivamente partecipativo del rito orgiastico per introdursi nella comprensione e nel pensiero riflettente. Se nella loro origine le parole rispondevano a un bisogno ritmico legato perciò al corpo, dopo esse avrebbero iniziato a distanziarsi sempre di più dall'intuizione e dalla vita divenendo concetti, ovvero astrazioni arbitrarie: «Il concetto [...] è il residuo di una metafora, l'impoverimento schematico di un ricco e fecondo – immediato – possesso della realtà».<sup>6</sup> L'errore rivelato da Nietzsche consiste nella convinzione che il concetto possa aver garantito un fondamento ontologico; per tutte queste ragioni, possiamo capire come la parola poetica segni un “ritorno” alle origini effettive del linguaggio, ma essendo pur sempre linguaggio, per quanto possa avere lo sguardo rivolto verso la vita, il suo ritorno alla natura sarà sempre parziale e mai definitivo. Adottando la dimensione poetica del linguaggio, quella di Nietzsche è in realtà una sorte di “risalimento” all'origine della significazione, un tornare a una zona pre-filosofica che è a fondamento della filosofia stessa. Insomma, la poesia è prima della filosofia, ma se concepiamo la comprensione e l'interpretazione come attività propriamente filosofiche (perché concettuali e legate alla razionalità), la poesia non può mai fare a meno della filosofia, a meno che non voglia rimanere nell'ambito dell'immediatezza spuria di significato. Inoltre, se è vero che la parola sorge “poeticamente” in una dimensione pratica, e nel processo che la porta a farsi “concetto” (staccandosi dalla poesia per entrare nella filosofia) si allontana sempre più dalla vita e dalla sua origine, è pur vero che qualsiasi parola, anche quella poetico-originaria, è da subito un “separarsi” dalla vita, una rottura della partecipazione patica con la natura e un approdo nell'ambito della “forma”.

Le poesie più note di Nietzsche sono state pubblicate nelle raccolte degli *Idilli di Messina* e dei *Ditirambi di Dioniso*. Tratta da quest'ultima è *Solo giullare, solo poeta!*, composizione che prendiamo qui in considerazione. In questo ditirambo Nietzsche si chiede se possa dirsi poeta, e appare palese come l'assunzione della poesia significhi un netto rifiuto nei confronti del concetto di verità, così come della possibilità di un “sistema filosofico”:

*Quando l'aria trascolora  
e la consolazione della rugiada  
già stilla sulla terra,*

---

6 F. Masini, *op. cit.*, p. 86.

invisibile, anche inudita  
 – ché sui tenui calzari incede la  
 consolatrice rugiada, come ogni mite consolatore –  
 ricordi allora, ricordi, ardente cuore,  
 come un di fosti assetato  
 di lacrime celesti e stille di rugiada,  
 riarso e affranto fosti assetato,  
 mentre su gialli sentieri erbosi  
 cattivi sguardi del sole all'ocaso  
 intorno ti correvan tra gli alberi neri,  
 sguardi cocenti accecanti, pieni di gioia maligna?  
 «Un pretendente della verità – tu? Così schernivano.  
 No, solo un poeta!  
 Un animale, astuto, predace, strisciante,  
 che deve mentire,  
 che sapendolo-volendolo deve mentire;  
 avido di preda,  
 variamente mascherato,  
 maschera a se stesso,  
 preda a se stesso  
 Questo, un pretendente della verità? [...]

No, solo giullare, solo poeta!  
 Che soltanto straparla,  
 straparla sotto maschere carnevalesche,  
 s'inerpica sui mendaci ponti di parole,  
 su arcobaleni di menzogne  
 tra falsi cieli  
 vaga intorno, si aggira furtivo –  
 Solo giullare, solo poeta! [...]

Questo – un pretendente della verità? [...]

Non tacito, rigido, levigato, freddo,  
 fatto statua,  
 colonna di Dio,  
 non piantato davanti ai templi,  
 come custode di un dio;  
 no! nemico di tali statue della virtù,  
 di casa in ogni luogo selvatico più che nei templi,  
 pieno di ferina petulanza,  
 balzante da ogni finestra,  
 oplà! in ogni accidente,  
 annusante verso ogni foresta vergine,  
 per correre nelle foreste vergini  
 tra fiere screziate  
 peccaminosamente sano e variegato e bello,

*con fauci bramose,  
beatamente schernevole, beatamente infernale, beatamente avido di sangue,  
per correre predando, strisciando, mentendo [...]*

*O simile all'aquila che a lungo,  
a lungo fissamente scruta gli abissi,  
i suoi abissi [...]  
– oh, come esse qui si avvitano in basso,  
in giù, in dentro,  
in sempre più fonde profondità! –  
Poi,  
a un tratto,  
con volo diritto,  
con volo vibrato,  
piombano sugli agnelli,  
giù di colpo, voraci,  
avide di agnelli,  
ostili a tutte le anime di agnello,  
rabbiosamente ostili a tutto ciò che ha sguardo  
virtuoso, di pecora, di lana ricciuta,  
melenso, con benvolere di latte di pecora!*

*Così  
d'aquila, di pantera  
sono i desideri del poeta,  
sono i tuoi desideri sotto mille maschere,  
di te giullare, di te poeta! [...]*

*Di te che nell'uomo vedesti  
così il dio come la pecora –,  
sbranare il dio nell'uomo,  
e sbranando ridere –*

*Questa, questa è la tua beatitudine,  
una beatitudine di pantera e d'aquila,  
una beatitudine di poeta e di giullare! [...]*

*Quando l'aria trascolora  
e già la falce della luna  
verde tra rossi purpurei  
e invidiosa s'insinua;  
– nemica del giorno,  
segretamente falciando  
ad ogni passo amache di rose, finché queste  
finché queste cadono*



*cadono pallide in giù verso la notte; –  
 così caddi anch'io una volta  
 dal mio delirio di verità,  
 dai miei desideri del giorno,  
 stanco del giorno, malato di luce,  
 – caddi in basso, verso la sera, verso l'ombra,  
 da una verità unica  
 fatto riarso e assetato;  
 – ricordi ancora, ricordi, ardente cuore,  
 com'eri allora assetato? –  
 che io sia bandito  
 da ogni verità,  
 Solo giullare, solo poeta!*

Nietzsche si rivolge al passato (*ricordi, ardente cuore*), quando veniva schernito e disprezzato come mentitore, animale strisciante, pretendente di verità. Ovviamente tale accusa rivolta a se stesso (in questo passato imprecisato, ma che probabilmente coincide con la fase giovanile della sua carriera) ha per l'autore un fondo di verità; il problema è che Nietzsche non avrebbe potuto fare altrimenti (*che sapendolo-volendolo deve mentire*).

Nella seconda parte, Nietzsche ha uno scatto di orgoglio: seppur mentitore, lui non è mai stato *custode di un dio* ma sempre *nemico di tali statue della virtù*, uno spirito stracolmo di energia (*balzante da ogni finestra, oplà! beatamente infernale*) che si serve della menzogna (della parola razionale) per piombare sulle *anime di agnello*, ovvero su coloro che ancora sono disposti a sopportare il giogo delle verità trascendentali e assolute. Tali sono i *desideri del poeta* e la sua *beatitudine*, non una visione di quiete e pacificazione bensì una brama di aggressività e distruzione (*sbranare il dio nell'uomo come la pecora nell'uomo*). Questa irruente forza demoniaca espressa da Nietzsche non può trovare appagamento nella parola poetica; se il pensiero di Nietzsche è un eterno irrompere nella negatività, nessuna parola (nemmeno la poesia) potrà contenerlo; per questo la beatitudine in questione non è quella dell'eremita o della coscienza felice, ma è quella *di pantera e d'aquila*, animali per loro natura predatori.

Nella parte finale, la malinconia torna ad assalire l'autore, portandolo con la memoria a quel passato nel quale lui si vede responsabile di aver creduto ancora alla verità (*caddi anch'io una volta dal mio delirio di verità; ricordi, ardente cuore, com'eri allora assetato?*). Si tratta della verità della non-verità, ovvero della fase nella quale Nietzsche, per argomentare la sua repulsione per la tradizione metafisica, si affidava al linguaggio della ragione, esprimendo a sua volta una ulteriore verità. Era un cuore assetato

il suo, mai sazio, sempre inappagato e alla ricerca continua; mentre ora, *bandito da ogni verità*, è solo un poeta! Sossio Giametta così commenta i versi: «Solo giullare, solo poeta: non un pretendente della verità. Cioè non un filosofo. Nietzsche, in effetti, non fu un filosofo. Fu un pensatore, certo, ma non un filosofo. [...] Nietzsche era, è e rimane un grande poeta».<sup>7</sup> Quando Nietzsche inizia a scrivere autentiche poesie, diviene quasi automatico poterlo collocare “finalmente” in una categoria ben stabilita, quella appunto dei poeti. In particolare, questi versi sembrano una inconfondibile dichiarazione dello scrittore, e in questo Giametta ha senz'altro ragione quando sottolinea la repulsione che l'autore dimostra per “ogni verità”; ma Giametta trascura l'ironia (carattere ricorrente della scrittura nietzscheana) e il modo in cui l'autore si dichiara poeta. Definirsi allo stesso tempo poeta e giullare significa concepire la scrittura poetica come “gioco”, senza pretese conoscitive, piuttosto come espressione di vitalità ed energia. L'aggettivo “solo” rincara la dose, essendo oltretutto evidenziato nel testo: è sì, anche questo, sarcastico, un “solo” che è in realtà tutto, e che può sembrare poco a chi ancora si affida all' “occhio socratico” della metafisica. Il “solo” poeta-giullare è colui che crea, e creando vive in accordo col divenire; ma questa duplice ironia (solo, giullare) a mio avviso rivela anche un'insofferenza nei confronti della poesia stessa. L'animo tormentato di Nietzsche non ha trovato nella parola poetica una definitiva pacificazione, una panacea e un traguardo di decenni di ricerca e di turbamenti. Questa mia lettura sarebbe confermata dalle parole poco lusinghiere che vengono rivolte ai poeti, nel capitolo *Dei poeti* del *Così parlò Zarathustra*:

Chi di noi non ha fatturato il proprio vino? Più di un intruglio velenoso è stato preparato nelle nostre cantine, e cose da non descrivere vi sono accadute. [...] e si sentono teneramente eccitati, i poeti credono sempre che la natura stessa sia innamorata di loro. [...] Mi sono stancato dei poeti, vecchi e nuovi; per me, restano tutti in superficie e sono mari poco profondi. [...] Ah, io ho gettato la mia rete nei loro mari, volevo fare una buona pesca; ma ho sempre tirato su il capo di un qualche vecchio dio.<sup>8</sup>

La parola poetica è “ancora” troppo poco (in questo senso “solo poeta”), e diviene ovvio che l'unico linguaggio adatto a Nietzsche fosse quell'irrisolto dualismo di razionalità e lirismo che riflette il tormento dell'autore, bandito dalla verità e insoddisfatto delle non-verità del poeta.

7 S. Giametta, *Commento a Solo giullare, solo poeta!*, in F. Nietzsche, *Ditirambi di Dioniso*, Rizzoli, Milano 2009, pp. 10-11.

8 F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, Milano 2008, p. 147.

Le soluzioni stilistiche e formali di Nietzsche riflettono la sua totale repulsione per la verità intesa come valore assoluto e incontrovertibile, che sarebbe garantita ontologicamente e dogmaticamente. Per questo la sua (non)filosofia appare così dissonante e anomala: se la filosofia vuole esporre e dimostrare una verità (come ha fatto per tutto il corso della sua nobile tradizione) allora il rigido linguaggio argomentativo è il più adeguato; ma se si intende sovvertire l'ordine delle verità assolute rivelandone l'illusorietà, allora sarebbe inaccettabile mantenere lo stesso identico ordine di linguaggio. Nietzsche è un autore paradossale, è un filosofo della non-filosofia, che promuove nelle sue opere la verità della non-verità. All'interno di questo paradosso, Nietzsche è tanto filosofo quanto poeta, senza mai risolversi e ridursi completamente a una delle due definizioni.

Quella che per Heidegger era il limite del grande pensatore, in realtà rappresenta la sua suggestiva e ineguale specificità all'interno della storia della cultura occidentale. Autore del paradosso, e perciò stesso della "tensione", riversata sulle stesse modalità di scrittura adottate. Se Nietzsche non avesse avuto alcuna verità da argomentare, sarebbe stato in tutto e per tutto un poeta; ma Nietzsche una verità da diffondere ce l'aveva eccome, ed era la verità della non-verità, è il "Dio è morto" che Zarathustra decide di annunciare agli uomini "tramontando" dalla montagna e scendendo tra la gente. Asserendo la verità della non-verità, Nietzsche si ritrova coinvolto in un'evidente contraddizione che lo costringerà a un errare inappagante nelle molteplici soluzioni che il linguaggio potrà offrirgli, fino al silenzio della demenza mentale.





TIZIANA ANDINA

## UNA DEFINIZIONE DI CONTEMPORANEO

Che cos'è, e cosa vuol dire “contemporaneo”? Credo che molti degli interessi teorici di Giuseppe Di Giacomo siano di fatto ruotati attorno a queste due domande che Di Giacomo ha affrontato utilizzando in modo originale quanto è stato prodotto dall'estetica e dall'arte del Novecento,<sup>1</sup> per poi addivenire a una posizione originale.

Vorrei contribuire a questa riflessione portando la domanda sul versante della definizione che mi pare sempre un punto di partenza utile per avviare l'analisi: come possiamo definire il concetto di contemporaneo?

Il problema posto dalla definizione non è soltanto una questione filosofica importante e sottile. Piuttosto, comprendere un poco meglio la nozione di “contemporaneo”, provare a chiarirla – posto che il nostro obiettivo non sia l'elaborazione di una definizione in termini di condizioni necessarie e sufficienti – rientra tra i lavori preliminari e necessari per poterne parlare con cognizione di causa.

Per rispondere alla domanda concettuale, ovvero alla domanda relativa al “che cos'è”, che cosa intendiamo quando ci riferiamo, in diversi modi, all'idea di contemporaneo, possiamo forse incominciare a operare una distinzione metodologica. Possiamo cioè provare a delineare il concetto identificando prima di tutto quali sono quei concetti con i quali il contemporaneo condivide alcune, ma non tutte le proprietà. Dunque identifichiamo quei concetti che sono simili, ma non identici con il concetto di contemporaneo e lo faremo partendo dal concetto così come è generalmente accolto dal senso comune, che definisce contemporaneo come “chi vive e opera nell'età presente”, oppure, anche, come ciò “che accade e vive nello stesso tempo, che appartiene alla medesima età”.

---

<sup>1</sup> Per ricordare soltanto i lavori più recenti: G. Di Giacomo, *Malevič. Pittura e filosofia dall'astrattismo al minimalismo*, Carocci, Roma 2014; Id., *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015.



Essere dunque contemporanei con qualcosa o con qualcuno equivale, in linea di massima, a occupare la medesima dimensione temporale, qualunque cosa questo voglia dire. In altre parole, significa condividere un certo spazio temporale, il che, di nuovo, può essere interpretato in due direzioni parzialmente diverse: significa, ed è l'accezione probabilmente più scontata, che *x* e *y* vivono in un certo periodo di tempo, oppure significa che *x* e *y* condividono "qualcosa" che caratterizza, ovvero qualche proprietà che definisce in maniera specifica un certo tratto temporale, e più precisamente una certa età.

È dunque evidente che due persone, oppure una persona e un accadimento, oppure due accadimenti quando sono detti contemporanei si suppone che condividano prima di tutta una dimensione temporale, il loro presente.

Volendo dunque procedere distinguendo il contemporaneo da ciò che è simile, dobbiamo porlo in relazione con le altre due dimensioni temporali che conosciamo, il passato e il futuro. Riferirsi al "contemporaneo", per il senso comune, significa riferirsi a qualcosa che non collochiamo né nel passato né nel futuro e che tuttavia non è nemmeno semplicemente presente. Quando dunque ci riferiamo alla contemporaneità significa che ci stiamo riferendo – almeno in termini generali – a quella sfera piuttosto vaga, la cui vaghezza, precisiamolo, è necessaria al concetto e che identifichiamo, almeno in prima approssimazione, con il tempo presente, senza tuttavia ridurlo completamente al presente. Dal punto di vista filosofico, la vera scommessa è cercare di individuare i confini, se esistono, del perimetro del contemporaneo che, intuitivamente, paiono chiari, e che poi però sono difficili da catturare con precisione. Inoltre, è parimenti interessante cercare di individuare che cosa effettivamente distingue il contemporaneo dal presente, ovvero che cosa è quel di più che fa sì che il secondo non si riduca al primo. Giova a questo proposito ricordare l'argomento di Agostino:

Che cos'è dunque il tempo? Quando nessuno me lo chiede, lo so; ma se qualcuno me lo chiede e voglio spiegarglielo, non lo so. Tuttavia affermo con sicurezza di sapere che, se nulla passasse, non vi sarebbe un tempo passato; se nulla si approssimasse non vi sarebbe un tempo futuro se non vi fosse nulla, non vi sarebbe il tempo presente. Ma di quei due tempi, passato e futuro, che senso ha dire che esistono, se il passato non è più e il futuro non è ancora? E in quanto al presente, se fosse sempre presente e non si trasformasse nel passato, non sarebbe tempo, ma eternità [...] Questo però è chiaro ed evidente: tre sono i tempi, il passato, il presente, il futuro; ma forse si potrebbe propriamente dire: tre sono i tempi, il presente del passato, il presente del presente, il presente del

futuro. Infatti questi tre tempi sono in qualche modo nell'animo, né vedo che abbiano altrove realtà: *il presente del passato è la memoria, il presente del presente la visione diretta, il presente del futuro l'attesa* [...] Il tempo non mi pare dunque altro che una estensione (*distensio*), e sarebbe strano che non fosse estensione dell'animo stesso.<sup>2</sup>

La riflessione di Agostino ha l'obiettivo di cogliere, riducendola all'essenziale, la struttura metafisica del tempo. La temporalità può essere divisa in tre fasi diverse, con ciascuna delle quali ci relazioniamo in modi diversi. Sicché, tre sono i tempi. Il passato, il presente, il futuro — ovvero, il presente del passato, il presente del presente, il presente del futuro. Quello che sembra un gioco di parole, rivela in realtà una concettualizzazione chiara e attenta, svolta attorno ad alcuni elementi significativi. Anzitutto il soggetto, che per Agostino è più propriamente un'anima, la quale, posta in un momento del tempo, percepisce se stessa e il mondo (il presente) e poi si protende all'indietro, verso ciò che è già stato (il passato) e in avanti, verso ciò che ancora non è ma potrebbe essere (il futuro).

E, allora, la protensione verso ciò che è già stato, ovvero, il presente del passato è la *memoria*, ciò che non è più e che torna a prendere un qualche corpo nella mente di colui il quale si protende verso la cosa ricordata. Il presente del presente è *la visione diretta*, ovvero la percezione del mondo che ci è intorno e che apprendiamo attraverso gli organi di senso. Infine, il presente del futuro è *l'attesa*; ovvero una sorta di sospensione emotiva che in qualche modo sospende a livello individuale la percezione del flusso temporale normalmente percepito dall'anima, *distensio*, per utilizzare il termine di Agostino.

In altre parole, se il contemporaneo è ciò “che accade e vive nello stesso tempo, che appartiene alla medesima età”, ovvero e con una qualche approssimazione, il presente, e il presente è visione diretta di ciò che ci circonda, *allora* il contemporaneo è in prima battuta la visione diretta del mondo. Il che significa che la visione diretta della realtà è una condizione necessaria, ma non sufficiente.

Nella elaborazione dell'argomento, Agostino utilizza la categoria di “presente” secondo una accezione piuttosto particolare: esso è essenzialmente *visione diretta*, e un presente così inteso costituisce di fatto una categoria sopraordinata rispetto a quella di contemporaneo. La visione diretta, infatti, include tutto, ovvero tutto ciò che rientra nell'ambito della

2 Agostino, *Confessiones*, in *Opera omnia*, Nuova Biblioteca Agostiniana, Città Nuova Editrice, Roma 1965ss, XI, pp. 14, 17: 20, 26; 33.

percezione visiva umana e tutto ciò che può essere visto in  $t$ , ove per  $t$  si intenda un certo momento della *distensio* temporale.

Il presente è dunque una classe nella quale non esistono distinzioni: se volessimo paragonarlo a un libro – il taccuino di appunti del Cronista Ideale di cui parla Arthur Danto nella *Filosofia Analitica della Storia*<sup>3</sup> – sarebbe un libro che include la descrizione di tutto ciò che accade, trascritto nel taccuino nell'esatto istante in cui accade. Il senso comune in genere considera il presente come qualcosa la cui esistenza si estende nel tempo e ritiene, a completamento del modello, che ciò che smette di essere nel presente finisca nel passato, ovvero in una dimensione che è immaginata, in modi un po' grezzi, come una sorta di contenitore fantastico, in cui si deposita ciò che ha smesso di esistere, ma che pure conserva una qualche forma di esistenza, per esempio nella memoria. Immaginiamo allora, seguendo il senso comune, che il passato sia un contenitore in cui trovano posto, esattamente nell'ordine in cui sono accaduti, tutti gli eventi, così come sono accaduti. Il contenitore si modificherà in una sola parte, quella rivolta al futuro, e questo perché gli avvenimenti si "depositano", evento su evento, strato temporale su strato temporale, entrando nel contenitore non appena diventano passati, dunque appena modificano la loro proprietà temporale. Dal lato del futuro, dunque, il contenitore è destinato a una crescita continua e progressiva, dal momento che gli eventi che entrano nel contenitore aumenteranno indeterminatamente a meno, è ovvio, che la storia prima o poi non s'arresti. Consideriamo pertanto un evento  $e$  che, appena concluso, entra nel contenitore in un istante temporale  $t$ . Per ipotesi, l'ingresso dell'evento nel contenitore – e dunque nel passato – determina l'immutabilità dell'evento, per questo lo consideriamo concluso. Tutto ciò che potrà ancora accadere in  $e$ , dopo il suo ingresso nel contenitore, è che esso sprofondi in un passato ulteriore, abitando una dimensione ancora più remota rispetto a quella presente.

In effetti, però,  $e$  precipiterà nel passato non da solo, ma insieme a una serie di altri eventi che hanno intrattenuto una qualche relazione con  $e$ . È da supporre, dunque, che l'insieme formato da  $e$  e da questi altri eventi comporrà una classe esclusiva. Il modello ingenuo, tuttavia, presenta delle criticità la cui comprensione ha una qualche utilità per meglio mettere a fuoco il concetto di contemporaneo. In effetti, se seguiamo fino in fondo il ragionamento, dobbiamo ammettere che il modello di cui si serve in genere il senso comune presenta dei problemi, nel senso che supposto che  $e$  sia

3 Cfr. A. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, London 1965, tr. it. *Filosofia analitica della storia*, Il Mulino, Bologna 1971.



completamente terminato e dunque che esso sia effettivamente entrato nel passato, può darsi il caso che l'evento contemporaneo  $e_i$  vi sarà entrato solo parzialmente dovendo in parte ancora essere.

La questione metafisica presenta dei risvolti interessanti supponendo di dover distinguere ciò che è nel presente, e dunque rientra in ciò che definiremmo contemporaneo, da ciò che oramai fa parte del passato. Se per l'appunto esistesse un Cronista Ideale, ovvero una persona che per ipotesi possiede una conoscenza perfetta di tutto ciò che avviene, nell'esatto istante in cui avviene, e fosse in grado di prenderne nota, sapremmo che quel Cronista Ideale, potendo lavorare e prendere appunti di tutto in maniera perfetta, sarebbe in grado di comporre una perfetta cronaca, che contiene la relazione quanto più dettagliata e perfetta in merito a tutto ciò che è avvenuto, nell'esatto modo in cui è avvenuto. Ora, la considerazione interessante che è suggerita da un modello che mostra questa struttura riguarda l'idea che, effettivamente, questo tipo di relazione con il tempo – nel caso del Cronista Ideale il tempo è il presente – è in qualche modo ineffettiva, nel senso che è, alla fine, inutile. Un modello di conoscenza della storia che non implichi una qualche strutturazione del flusso del tempo, ovvero che non miri in qualche misura a organizzare assiologicamente e cognitivamente gli eventi che compongono la temporalità non è effettivamente conoscenza di quella parte di temporalità, ma una mera osservazione dello scorrere del tempo. Posto che il tempo non sia visibile in altro modo se non attraverso i suoi effetti, a quegli effetti, affinché abbiano un significato pieno, bisognerà dare un ordine e intrecciarli secondo una qualche relazione.

Il modello di temporalità proposto dal senso comune ha due implicazioni: in primo luogo pone tutto ciò che avviene in  $t$  sullo stesso piano. Non esiste, cioè, in questo modello una organizzazione assiologia e normativa del percepito. Quale che sia la prospettiva in cui ci poniamo, sia essa quella dello storico, del filosofo oppure dello scienziato, è abbastanza evidente che ciò che in generale è importante non è solo il flusso, bensì piuttosto il modo in cui diamo conto del flusso percettivo, dunque l'organizzazione semantica, normativa e assiologia di quel flusso. Questo significa che un conto è percepire  $x$ , altro conto è organizzare quella percezione  $o$ , più verosimilmente, le percezioni che si danno in  $x$ , secondo una gerarchia di senso e di valore. Questa è appunto la questione importante quando abbiamo a che fare in vario modo con il contemporaneo.

Quando ci occupiamo del contemporaneo come dimensione euristica ci dobbiamo misurare non tanto con la percezione di  $x$  – con quanto avviene in un certo momento storico, ovvero in una certa epoca – ma, appunto, con la sua organizzazione semantica e con l'attribuzione di significato e di va-

lore a quanto abbiamo percepito. In una parola, s'impone la necessità di scegliere, tra le diverse componenti della nostra percezione in t, quali sono quelli a cui conferire valore e, tra le percezioni dotate di valore, s'impone la necessità di organizzarle ulteriormente in modi che non sono mai neutri, ma che invece risultano connotati dal soggetto.

Questa intuizione non sembra d'altra parte andare d'accordo con un'altra intuizione fondamentale, secondo la quale il contemporaneo non è storicizzabile. Non sarà cioè un vero e proprio giudizio storico a consigliarci su quale debba essere la direzione che dobbiamo prendere nel determinare l'attribuzione di significato e di senso. La formazione del giudizio storico non ha a che vedere solo con il passato, ovvero con il presente del passato, per rifarci alla terminologia agostiniana, ma ha a che fare costitutivamente con il futuro. Una dimensione del futuro che, però, non è quella agostiniana della attesa, bensì quella illustrata dal Cronista Ideale dell'esempio di Danto: ovvero, della interpretazione del passato sulla base della storia degli effetti che il passato ha avuto dal punto di vista del futuro.

Ogni giudizio che abbia una pretesa storica è frutto di una integrazione: in altre parole, è frutto della valutazione di un qualcosa (poniamo si tratti di un fatto) che ha avuto luogo nel passato, insieme alle conseguenze o, per così dire, alla storia degli effetti che quel qualcosa ha provocato. In questo senso il giudizio storico si può formulare soltanto tenendo in considerazione anche la storia degli effetti di ciò che andiamo giudicando. Ora è chiaro che questo non è consentito al contemporaneo che, di fatto, non ha a disposizione nessuna storia degli effetti per strutturarsi sotto il profilo della disposizione assiologica.

In altre parole, il giudizio storico implica una visione del mondo *dal futuro* che è assolutamente preclusa al presente agostiniano e alla dimensione contemporanea. Questo significa che il contemporaneo non può essere interessato dalla sfera del giudizio, mentre è interessato dalla sfera della intuizione, dal momento che è attraverso un atto di intuizione che organizziamo la primissima gerarchizzazione assiologica di cui dicevamo poco sopra. Vorrei però provare a spiegarmi attraverso un esempio che ormai fa parte di un pezzo della storia della filosofia dell'arte del Novecento. La vicenda che racconterò, quando è occorsa, ha esemplificato benissimo cosa significa organizzare la visione diretta di cui parlava Agostino per darle una struttura assiologica piuttosto che semplicemente cronachistica. E mostra bene, a mio parere, come soltanto avendo la capacità di strutturare in quel modo la visione del presente è possibile offrire una lettura del contemporaneo che trascenda l'enumerazione cronachistica di quanto accade.

Era il 1964 e New York City oramai andava affermando come la nuova capitale nell'ambito delle arti visive: a partire dagli anni Trenta del Novecento, e in concomitanza con la drammatica situazione che si andava determinando in Europa per via dell'insorgere dei fascismi, gli Stati Uniti cominciarono ad assumere un ruolo di primo piano nel panorama culturale mondiale, consci del fatto che il predominio politico è infinitamente più efficace qualora sia affiancato da quello culturale.

In quella fase, numerosi intellettuali europei emigrano negli Stati Uniti e tra questi vanno senz'altro annoverati i surrealisti. I pittori americani entrano così in contatto con artisti quali Breton, Matta, Ernst e Mirò. La grande mostra che fu tenuta nel 1936 a New York rappresenta la visione plastica di ciò che andava accadendo. Tre anni dopo, siamo nel 1939, il MoMA presenta *Guernica*, il capolavoro di Pablo Picasso e pochi anni più tardi nasce la galleria di Peggy Guggenheim, "Art of This Century". In questo contesto si afferma un gruppo di artisti che segnerà la direzione dell'arte contemporanea: si tratta degli artisti che sono stati raccolti sotto l'etichetta dell'Espressionismo Astratto: Rothko, Pollock, De Kooning e Franz Kline.

In questo clima artistico e culturale, in un contesto in cui l'arte era interessata da un importante sforzo di matrice intellettualistica, la Pop Art, che ebbe una delle manifestazioni forse più significative nella mostra di alcuni lavori di Andy Warhol alla Stable Gallery di New York, sembrò prendere una direzione radicalmente diversa. In realtà, l'Espressionismo Astratto e il Pop di Warhol costituivano gli opposti lati di un'unica ricerca artistica.

La mostra alla Stable Gallery, del 1964, sarebbe entrata a far parte dei libri di storia dell'arte: c'è da scommettere che coloro i quali ebbero l'occasione e la fortuna di visitarla – e Danto fu tra questi – ne ricevettero un'impressione di straniamento, probabilmente di confusione. Andy Warhol aveva esposto, tra le altre opere, una scultura, *Brillo Box*, che sarebbe diventata una icona del Ventesimo secolo: restituiva le sembianze di una scatola, un oggetto popolare, diffusissimo nei supermercati del nord America. Le cronache di allora raccontano che Warhol aveva impalato le *Brillo Box* una sull'altra, ammucchiandole in modo accorto all'interno della galleria. Si tratta, come è noto, di sculture che assomigliano moltissimo a scatole di detersivo. Tradizionalmente, quel tipo di soggetto artistico non apparteneva al novero di quelli prescelti dal mondo dell'arte, che, d'altra parte, teorizzava piuttosto l'esistenza di una differenza ontologica assoluta tra la vita quotidiana e i suoi oggetti da una parte, e gli oggetti prodotti dall'arte dall'altra. In questo senso, Walter Benjamin aveva parlato di "aura" per marcare la distinzione tra il mondo delle cose ordinarie e la realtà dell'arte.

Quando visitò la mostra alla Stable Gallery, Danto seppe intuire che Andy Warhol e prima di lui Duchamp e gli artisti dell'Espressionismo Astratto, stavano cambiando il corso dell'arte, aprendola a nuove possibilità. Fu cioè capace di intuire che la filosofia, in quel preciso momento, doveva occuparsi di rispondere alla domanda che la contemporaneità artistica stava ponendo, ovvero "che cos'è l'arte dal punto di vista della metafisica?".

Uno dei modi per organizzare la riflessione filosofica, in quel momento, e dunque per provare ad articolare una risposta, consisteva nell'individuare i confini della domanda, sottraendola ai rumori di fondo sollevati del mondo da cui proveniva. Per fare questo, Danto dovette seguire un'intuizione – quella che gli suggeriva che qualcosa di rilevante stava accadendo nel mondo dell'arte in quello scorcio finale di secolo –, svolgerla costruendo buoni argomenti filosofici per supportarla, e formulare giudizi critici per illustrarla. Fu un lavoro che lo impegnò per oltre trent'anni.

Oltre a porre la domanda filosofica nei termini più propri e corretti Danto seppe in effetti anche trovare l'eroe della sua narrazione, l'artista che avrebbe segnato in modo indelebile il Novecento, essendone, insieme, l'espressione delle dinamiche più profonde e uno dei simboli, Andy Warhol. Warhol amava il denaro e amava l'arte, forse anche perché la considerava un buon mezzo per fare denaro. Aveva avuto una intuizione precisa, ovvero che le forme tradizionali dell'arte erano diventate inadeguate per esprimere il senso e il significato profondo del Novecento. La sua idea era che una comune sedia riuscisse a dire qualcosa sul mondo in modi più efficaci di quanto non riuscisse a fare un dipinto tradizionale anche buono. Perciò si mise a costruire e a far costruire opere che assomigliavano piuttosto a oggetti ordinari che a dipinti straordinari. Il risultato fu la creazione di oggetti straordinari per i quali occorre un po' di tempo affinché le persone li riconoscessero come opere d'arte. Quelle opere, in effetti, proprio per come erano state realizzate, oltre che per ciò che significano, rappresentano il Novecento in modi talmente originali da finire per diventarne il simbolo.

In buona sostanza, all'origine della filosofia dell'arte dantiana c'è stata certamente una intuizione che gli ha permesso di strutturare il suo presente, la sua visione del contemporaneo secondo una assiologia precisa; in seguito, la formulazione di buoni argomenti ha consentito a Danto di rendere quella narrazione solida e condivisibile. In fondo solo una particolare intuizione, qualcosa affine all'intuizione che muove un buon artista, poteva vedere in un oggetto molto simile a una scatola di detersivo e che, oltretutto, richiamava espressamente proprio quell'idea – la *Brillo Box* – non solo

un'opera d'arte, ma una delle opere che avrebbero fatto la storia del Novecento.

Credo che avere sensibilità per la dimensione contemporanea significhi proprio questo: sapere costruire una narrazione e una assiologia per il proprio tempo, assumendosi la responsabilità di sottrarre alcuni fatti al flusso in cui tutto è presente e, soprattutto, in cui tutto appare allo stesso modo, pur non avendo a disposizione la storia degli effetti di cui si servono gli storici per orientare il loro sapere. Sono necessari molta sensibilità, molto talento e altrettanta intelligenza per essere capaci di questo.

### *Bibliografia*

- Agostino, *Confessioni*, in *Opera omnia*, Nuova Biblioteca Agostiniana, Città Nuova Editrice, Roma 1965.
- Danto A., *Analytical Philosophy of History* (1965), Cambridge University Press, tr. it. *Filosofia analitica della storia*, Il Mulino, Bologna 1971.
- Di Giacomo G., *Malevič. Pittura e filosofia dall'astrattismo al minimalismo*, Carocci, Roma 2014.
- Id., *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015.



GIANFRANCO BARUCHELLO  
CARISSIMO GIOSE

Carissimo Giose,  
prima o poi mi piacerebbe continuare a parlare con te di quegli argomenti che, dai tempi del mio libro sullo sguardo della statua da te introdotto, ci hanno appassionato.

Mi sono posto e continuo a pormi oggi alcune domande.

Fare immagini, scrivere parole per oltrepassare i confini dei significati, preferendo la vaghezza del dubbio, la voglia di trasformare la propria realtà in enigmi?

Non spiegare nulla: vivere, mettere in gioco il patrimonio infinito delle immagini immaginabili che ho praticato, pensato, in una vita e ora chiamarle “oblio-che dimentica se stesso”?

Rendere visibili e vivibili i fattori oscuri che mente e mano mi hanno insegnato a tracciare su superfici adatte e complici del possibile.

Chiamare tutto questo “*plaisir de penser*”? Si può tentare di rivivere (non escludendo i pericoli della de-raison) la stessa gloriosa, irresponsabile audacia che P. Celan e R. Char hanno avuto il genio di proporci?

Un'immagine può essere pensata e tracciata con quel coraggio e rischio di autodistruzione personale se si riesce a darle la natura, il senso di un medicamento della paura di se stessi.

Produrre immagini “mortenigma”, esiti di rituali inebrianti, compagne fedeli, elementi precisi di una didattica tutta personale da raccomandare a figli e nipoti se vorranno, con l'uso dell'arte, affrontare il delirio e la depressione del volere con nuovi linguaggi. Per questo suggerisco loro la fuga costante dalla sincronia del simile e dalla simmetria della rima.

Come un singhiozzo o un respiro in affanno, mente e mano “precedono” qualcosa che indica, suggerisce, provoca: ci saranno altre immagini, altre parole, altre sfide.

E ci saranno i Filosofi a fornire ragioni per i meccanismi dell'errore dei pittori-profeti, guide imperfette nella scalata dei monti Risk e Opportunity.

Monti che si stagliano impervi ai confini del paesaggio “cervellico” di chi sceglie l'immaginazione come terza via del divenire delle arti.

Altri ripartiranno dallo zero, affronteranno il bianco, il neutro, il nulla come la mano di Klee che iniziava a tracciare il segmento di un cerchio sul foglio intatto. Altri proporranno altre immagini, altri fantasmi consolatori della solitudine della paura e della dimenticabilità.

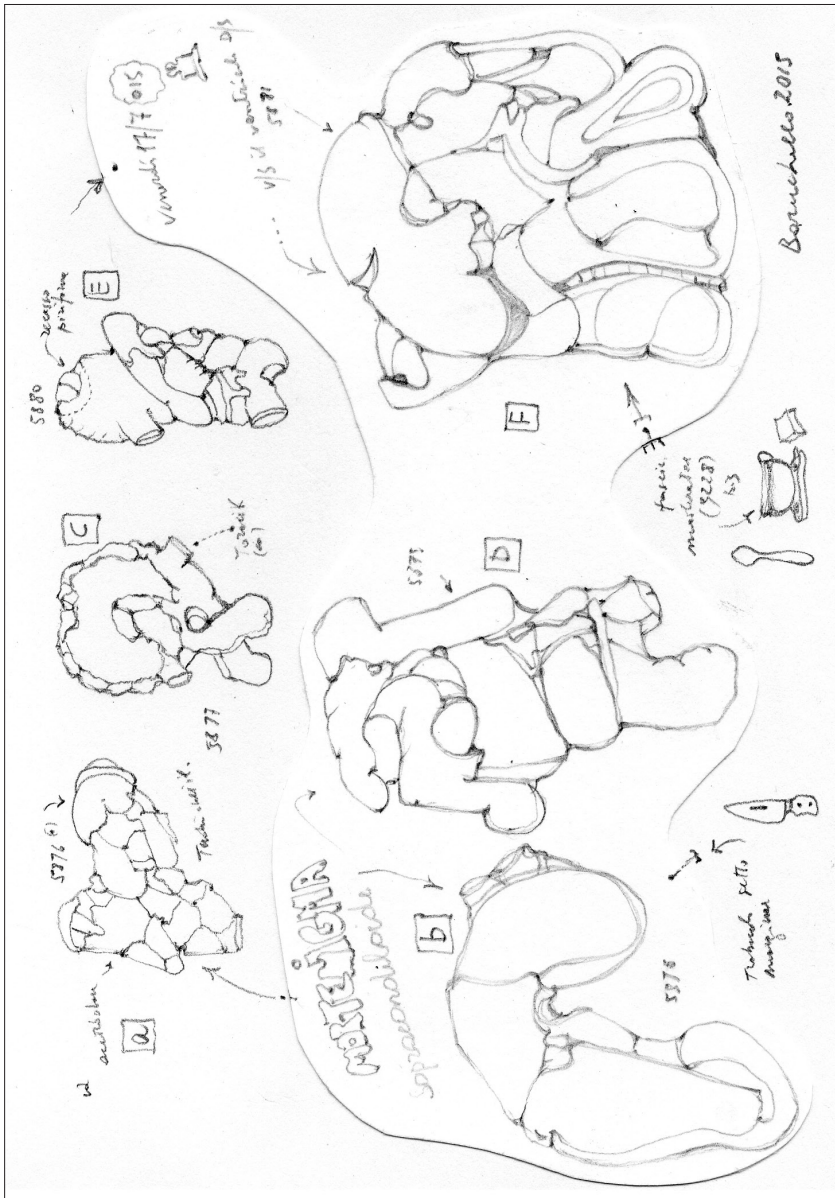
L'arte (farla, capirla, insegnarla, interpretarne gli enigmi) è nonostante tutto un'avventura della mente che vale la pena di vivere!

È questo ancora oggi il nostro "*plaisir de penser*"?

Con l'amicizia e la stima di sempre ti abbraccio.

Gianfranco





Gianfranco Baruchello, Lo stato delle cose, 2015  
Matita, ritaglio (da disegno) su carta, 12,4 x 18 cm





FIGURELLA BASSAN

## IMMAGINAZIONE, FANTASIA, REALTÀ L'arte moderna e l'espressione della follia

Svariati anni fa, durante un Consiglio di Facoltà, stavamo presentando le nostre domande di ricerca per il finanziamento dell'anno successivo; la mia domanda aveva per titolo: "Immagine e Rappresentazione nel pensiero francese della prima metà del Novecento". Anche quella del professor Di Giacomo aveva per titolo "Immagine e Rappresentazione". Ricordo che il professore allora si avvicinò, e mi disse che per quell'anno ormai era tardi, ma dal prossimo anno avrei potuto anch'io entrare a far parte della sua ricerca d'Ateneo. E così, grazie a quelle due parole chiave, "Immagine" e "Rappresentazione", è nata una lunga collaborazione di lavoro e un'amicizia. Ricordo le prime, belle riunioni alla Fondazione Baruchello, e le tante cene con Giacomina a Via Rasella o a Fregene.

In qualche modo io sono rimasta fedele a quelle linee di ricerca, all'intrecciarsi di arte e filosofia nel pensiero francese degli anni Trenta: avrei approfondito in seguito gli scritti sull'arte di Antonin Artaud, di Georges Bataille, di Carl Einstein nel suo periodo di "Documents". Ma la ricerca che mi aveva appassionato per tanti anni era allora la ricezione dell'arte della follia. All'inizio degli anni Venti la psichiatria iniziava a considerare le produzioni dei malati mentali con un nuovo sguardo: scopriva l'arte della follia, la rendeva visibile. E per la prima volta parlava dello schizofrenico come personalità creatrice. In particolare, Hans Prinzhorn (1886-1933), psichiatra e storico dell'arte tedesco, aveva messo insieme tra il 1919 e il 1921 presso la clinica psichiatrica di Heidelberg una grande collezione, la prima collezione europea, di oltre 5000 pezzi: disegni, quadri, sculture, ma anche scritti, ricami, spartiti musicali di circa 450 pazienti ricoverati in istituzioni psichiatriche di diversi paesi, e nel 1922 aveva presentato i risultati della sua ricerca e l'insieme della collezione in un libro importante, *Bildneri der Geisteskranken*,<sup>1</sup> un testo riccamente illustrato, con tavole a

---

1 H. Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Springer, Berlin 1922, tr. it. parziale di C. Di



colori, che ha rappresentato una fonte di ispirazione per numerosi artisti. “Il più bel libro di immagini che ci sia”, come ebbe a dire Paul Éluard. Oltre all’eccezionale materiale raccolto, il lavoro di Prinzhorn presentava aspetti teorici di notevole interesse e modernità. In particolare, offriva i lineamenti di una prima, provvisoria, teoria della *Gestaltung*, o della figurazione, aperta ai problemi della psicopatologia.

Il libro che finalmente avevo portato a termine nel 2009 sull’opera di Prinzhorn era *Al di là della psichiatria e dell’estetica. Studio su Hans Prinzhorn*.<sup>2</sup> L’espressione della follia non era immediatamente tra gli interessi di ricerca di Giose che in quegli anni, rifacendosi a Wittgenstein e soprattutto a Adorno, stava sempre più approfondendo le problematiche legate al rapporto tra l’estetica e l’arte moderna. Eppure quelle immagini della follia, indipendentemente dal loro valore artistico, erano in qualche modo in relazione con l’arte moderna. Avevano influenzato profondamente artisti come Alfred Kubin, Paul Klee, Max Ernst, Jean Dubuffet, e, dopo la guerra, l’espressionismo astratto americano, interessato ai modi d’espressione direttamente rivelatori dell’inconscio. Rappresentavano in qualche modo un capitolo sotterraneo della storia dell’arte del XX secolo.<sup>3</sup> Ma soprattutto quelle immagini esprimevano una crisi del senso, una disgregazione, una frammentarietà, che, assieme al disagio di un’estraneità perturbante, interrogavano la nostra modernità.

Giose si offerse di scrivere una prefazione al mio libro su Prinzhorn, in qualche modo gli interessava. Rileggendo oggi questa bella prefazione, emerge con chiarezza fin dal titolo la sua posizione: «La questione del rapporto arte-forma nella riflessione di Prinzhorn sulle “produzioni plastiche” dei malati mentali».<sup>4</sup> Il libro – scriveva Giose – «ha il merito particolare di interrogarsi, attraverso le immagini della collezione Prinzhorn, su uno dei punti più delicati e problematici dell’arte moderna: una volta che l’immagine si è liberata dal modello esterno, vale a dire dalla necessità di raffigu-

---

Carlo, *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, Mimesis, Milano 1991.

2 Cfr. il mio *Al di là della psichiatria e dell'estetica. Studio su Hans Prinzhorn*, Lithos, Roma 2009.

3 Cfr. C. de Zegher, «A Subterranean Chapter of Twentieth-Century Art History», in C. de Zegher (a cura di), *The Prinzhorn Collection: Traces upon the «Wunderblock»*, catalogo della mostra, The Drawing Center, New York 2000.

4 G. Di Giacomo, *La questione del rapporto arte-forma nella riflessione di Prinzhorn sulle “produzioni plastiche” dei malati mentali*, in F. Bassan, op. cit., pp. XI-XVIII.

rare qualcosa di determinato, qualunque configurazione di linee e colori può essere presa per immagine artistica?». <sup>5</sup>

La questione era delicata perché se lo stesso Prinzhorn, riferendosi alle produzioni dei malati mentali contenute nella sua collezione, non parla di “arte” ma più in generale di “produzioni plastiche” come appunto indica il termine *Bildneri* usato nel titolo del suo libro, tuttavia a fare problema era l’importanza assegnata alla nozione di *Gestaltung*, o di figurazione, che designa il cammino che conduce alla forma. «Ora, se c’è “forma” – scriveva Giose – c’è arte, come in modo esemplare mostra Adorno che, nella sua *Teoria estetica*, proprio in riferimento all’arte moderna, parla della forma come “contenuto sedimentato”: è grazie all’elemento formale che l’opera, pur essendo una *res* tra le *res*, diventa un’opera d’arte. Come stanno le cose allora per le produzioni dei malati mentali e dei disegni dei bambini?». <sup>6</sup>

Domanda complessa, cui nel corso degli anni si è cercato di dare risposte diverse. Dubuffet ha parlato di *art brut*, o di arte grezza, non culturale, esercitata da autori non professionisti, anche se non necessariamente malati mentali; più recentemente si preferisce usare l’espressione anglosassone più ampia di *outsider art*: in ogni caso ci si riferisce sì a un’arte separata dall’arte ufficiale o istituzionale, tuttavia si parla pur sempre di “arte”.

Dal suo canto Prinzhorn, nella sua considerazione delle produzioni dei malati mentali come espressioni di processi di *Gestaltung*, cercava, sì, di tenere fermi i confini tra psicopatologia e creazione artistica, e tuttavia sempre più di fatto quei confini si presentavano, per lui, come incerti e fluidi. Per Prinzhorn il materiale raccolto costituiva un territorio-limite tra la psichiatria e l’arte.

Nel 1920, Alfred Kubin visitava la collezione di Heidelberg e parlava esplicitamente di “arte” in riferimento a questi lavori: l’incontro con l’arte della follia è in Kubin un incontro significativo con il proprio lavoro. Proprio a proposito di Kubin, Giose proponeva uno stimolante confronto con Klee, autore cui aveva dedicato una lettura teorica appassionata, <sup>7</sup> mettendo in evidenza una diversa recezione dell’arte della follia. Kubin è affascinato dalla ricchezza di fantasia di queste opere, parla di individui «confinati nell’impenetrabile cerchio della loro immaginazione, chiusi nei confronti dell’esterno, incapaci di qualsiasi comunicazione con altri esse-

5 *Ivi*, p. XI.

6 *Ibid.*

7 Cfr. G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, Laterza, Roma-Bari 2003.

ri umani».<sup>8</sup> Klee viceversa, come Prinzhorn, aveva posto negli stessi anni al centro della sua riflessione la teoria della *Gestaltung*. Per entrambi l'opera è genesi, movimento, divenire, e quando Klee scrive che "l'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile", di fatto esprime il convincimento che il visibile realizza solo una tra le tante possibilità. Da questo punto di vista, quando Klee parla della "leggenda dell'infantilismo" del suo disegno, vuol dire che sono proprio i bambini e i folli ad avere accesso a quei "regni intermedi", cioè a quei mondi possibili, che si aprono allo "sguardo penetrante" dell'artista. È vero che Klee riconosce l'importanza del lavoro di Prinzhorn e l'affinità tra la sua produzione e le opere dei maestri schizofrenici (possedeva il suo libro nel suo studio al Bauhaus, e ne mostrava le opere come "del genere dei migliori di Paul Klee"), e tuttavia non è la loro "fantasia" che lo affascina. Klee infatti ha sempre distinto l'immaginazione, grazie alla quale è possibile risalire alla genesi delle forme, dalla fantasia, come invenzione *ex nihilo*, rispetto alla quale invece è stato sempre fortemente critico. L'immaginazione dunque, a differenza della fantasia, che è un'invenzione pura e semplice, è la capacità che ha l'artista di attingere con "occhio penetrante" a quel "mondo intermedio" nel quale si muovono le molteplici vie della creazione e nel quale "abitano" i "morti" e i "non nati". Così, se Klee ha amato l'arte della follia, questo si spiega con il fatto che proprio la follia ha introdotto qualcosa che non era "visivo".

A questo proposito, Giose ricordava un'interessante pagina della *Teoria estetica* di Adorno, in cui il filosofo evidenzia le diverse posizioni di Klee e di Kubin rispetto all'arte fantastica ("quella romantica, come pure aspetti di essa nel manierismo e nel barocco") in rapporto all'arte moderna: «Con l'*epochè* dal mondo empirico la nuova arte cessa di essere fantastica. Solo storici della letteratura hanno potuto portare Kafka e Meyrink, solo storici dell'arte Klee e Kubin, sotto la stessa categoria».<sup>9</sup>

Non si possono dunque mettere sullo stesso piano Kubin e Klee, scriveva Giose, anche rispetto alla loro valutazione delle opere dei malati mentali: se Kubin esalta l'astrazione e quindi il distacco dal mondo di quegli stessi malati, Klee invece attribuisce all'arte la capacità di far rivivere mondi possibili, che i malati mentali *vivono* ma non *producono*.

8 A. Kubin, *Die Kunst der Irren*, in «Das Kunstblatt», VI, 5, 1922, p. 188 (ripreso in A. Kubin, *Aus meiner Werkstatt*, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1975).

9 Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, tr. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1975, pp. 27-28.

Sulla scia di questa lettura critica, Giose dedicava particolare attenzione alle posizioni teoriche di Ernst Kris e di Henri Ey. A differenza di Prinzhorn, Kris contrappone nettamente “creazioni artistiche” e “arte psicotica”, contrapposizione avvalorata anche dal fatto che l’arte psicotica non conosce per Kris un’“evoluzione” dello stile, vale a dire un mutamento tale da poter essere considerato come una successione significativa di tentativi rivolti alla soluzione di determinati problemi, dal momento che un tale mutamento presuppone necessariamente un’integrità delle funzioni dell’io. Il significato della creazione artistica nel processo psicotico è una difesa dalla disgregazione dell’io, e non ha nulla a che fare per Kris con i problemi che riguardano l’origine dell’impulso creativo dell’essere umano.

Sarà infine con lo psichiatra francese Henri Ey che, nel 1947, verrà affrontato ancora il rapporto della psichiatria con l’arte surrealista e con la produzione dei malati mentali. Per Ey «l’essenza della follia è di ESSERE un *foyer* estetico, piuttosto che di FARE un’opera artistica».<sup>10</sup> Per Ey la follia non produce opere d’arte, non è creatrice, dal momento che l’automatismo della follia è altra cosa dalla libertà dell’artista. Come Prinzhorn, Ey preferisce non parlare di arte a proposito delle produzioni dei malati mentali, ma – e questo era per Giose il punto importante – diversamente da Prinzhorn, Ey non considera l’opera dei malati mentali come *Gestaltung*, cioè come “messa in forma” artificiale, con un suo stile, giacché proprio questo la renderebbe simile alle opere d’arte.

Comunque, al di là delle riflessioni e degli spunti nati attorno al lavoro su Prinzhorn, mi fa piacere ricordare come il MLAC (Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Sapienza Università di Roma), sotto la direzione di Giose, abbia riaperto i suoi spazi espositivi nel marzo 2015, dopo un lungo periodo di lavori di ristrutturazione, con una mostra dedicata a *Il Mattone: 6 Outsider*. La mostra presentava le creazioni spontanee di sei autori autodidatti con esperienza psichiatrica del Laboratorio *Il Mattone*, un atelier attivo dal 1993 presso l’Istituto residenziale riabilitativo San Giovanni di Dio di Genzano. Il nome Mattone è un gioco di parole. Mattone è il grande matto, ma allo stesso tempo il mattone è il pezzo con cui si costruisce qualcosa. La tavola rotonda organizzata in occasione della mostra, “*Outsider Art* e arte ufficiale: un dialogo aperto”, ha offerto l’occasione di una riflessione critica sul rapporto tra disagio mentale e processi creativi, e più

10 H. Ey, *La psychiatrie devant le surréalisme*, in «L’Évolution psychiatrique», 4, p. 36.

in generale, tra arte *outsider* e arte istituzionalizzata, la cui contaminazione negli ultimi anni è diventata sempre più frequente.<sup>11</sup>

Sul tema dell'immaginazione creatrice, vorrei ricordare infine un saggio scritto da Giose per Pietro Maria Toesca nel 2006, "Pietro M. Toesca: il rovesciamento della prospettiva, ovvero il doppio sguardo".<sup>12</sup> Come nel suo libro su Klee, Giose ritorna qui sul rapporto immaginazione – fantasia – realtà. Ma questa volta è in gioco la letteratura, e in particolare la follia di don Chisciotte.

Il saggio fa riferimento a due libri di Toesca, uno dedicato all'*Odissea*, l'altro al *Don Chisciotte*, testi esemplificativi di una lettura che rovescia le prospettive date per acquisite, finendo per diventare la testimonianza del rapporto teoretico-pratico che lo stesso Toesca aveva con il mondo e la vita.

Se il viaggio di Odisseo è un viaggio attorno a se stesso, un viaggio in cui l'uomo si allontana da quello che era, da quella identificazione sociale alla quale lo costringe il principio di identità, per ritornare (a Itaca) e riconoscere se stesso come uomo nuovo, giungere a trovare finalmente il senso della sua vita, rinunciando all'assoluto, alla bellezza e all'eternità, Don Chisciotte viceversa, il cavaliere errante, è la personificazione stessa dell'utopia, e tutto il testo può essere letto come un monumento indelebile all'immaginazione: «Quest'ultima, non che essere astrazione, o distacco dal mondo, – scriveva Giose – è invece volontà di cambiarlo. Per questo Don Chisciotte non scrive ma agisce: non descrive il mondo immaginario come se fosse reale, ma combatte per rendere reale quel mondo immaginario, tentando di conquistare anche gli altri a questa stessa causa».<sup>13</sup>

È questo bisogno di giustizia, questa fede nell'immaginazione, come anticipazione di una possibile trasformazione della realtà, che distingue il *Don Chisciotte* dalle favole. Senza l'immaginazione il mondo, nel quale il visibile si è dissolto nel già visto, continuerà a essere dominato dall'ingiustizia:

Quella di don Chisciotte non è illusione ottica ma è un voluto sforzo creativo e insieme scoperta della dimensione nascosta. E non è illusione ottica per-

- 
- 11 Basti pensare al Museo di Lille Métropole in Francia (museo di arte moderna, arte contemporanea e *art brut*), o a molte esposizioni più o meno recenti, da quelle pionieristiche di Harald Szeemann con il suo immaginario «Museo delle ossessioni» fino alla Biennale d'arte di Venezia del 2013, incentrata su «Il Palazzo Enciclopedico», che accoglieva diverse opere di *art brut*.
- 12 G. Di Giacomo, *Pietro M. Toesca: il rovesciamento della prospettiva, ovvero il doppio sguardo*, in «Éupolis», 42, 2006, pp. 40-52.
- 13 *Ivi*, p. 45.



ché la sua visione non è di tipo ottico-retinico, bensì è volta a cogliere nel visibile quel non-visibile che è nascosto nel già-visto, ovvero nella datità del reale. Così il viaggio ha come fine la conquista della follia, cioè di uno sguardo diverso sulla realtà, uno sguardo insomma che sia in grado di fare emergere quell'altro *del* reale che la forza cieca del vigente ha sempre messo a tacere. L'altro del reale, appunto, non l'altro *dal* reale: non si tratta infatti della costruzione di una realtà fantastica altra da quella esistente, ma di una realtà nella quale prende forma quell'altro del vigente che don Chisciotte vuole difendere e fare esistere.<sup>14</sup>

L'immaginazione, di nuovo, è distinta dalla fantasia: è l'immaginazione che è capace di uno "sguardo diverso" sulla realtà. Immediato è il rapporto con Klee: «Si tratta di quello sguardo che costituisce la verità stessa di don Chisciotte, di quell'occhio profondo – Paul Klee direbbe "penetrante" – che fa scaturire verità impensate. Così, nel difendere l'immaginazione in quanto dimensione altra della realtà, don Chisciotte fa emergere un modo nuovo di concepire la vita».<sup>15</sup>

Don Chisciotte è giudicato folle perché vede l'"altro". La sua follia sta alla base della sua stessa esistenza, la follia in quanto libertà di inventare un mondo. «In questo senso – conclude Giose – l'utopia di don Chisciotte non è fuga dalla realtà ma un porsi "fuori" da questa, per meglio comprenderla e, radicalizzando il non-senso, far emergere la possibilità del possibile».<sup>16</sup> La follia di don Chisciotte è la follia dell'immaginazione, la capacità di un nuovo sguardo sul reale, e in quanto tale ci riguarda, o se non altro, riguarda le nostre utopie.

Certo, la follia di don Chisciotte, affine all'"occhio penetrante" di Klee, non è la follia dei malati di Prinzhorn. Da un lato l'immaginazione dell'artista, capace di rendere visibile una nuova realtà, dall'altro la fantasia dell'internato in istituzioni psichiatriche, che non ha più contatti con la realtà. Ma è pur vero che a volte i confini sono incerti e fluidi, come già Prinzhorn aveva intravisto, quasi un secolo fa.

---

14 *Ivi*, p. 48.

15 *Ivi*, p. 49.

16 *Ivi*, p. 52.





SILVANA BORUTTI

IMMAGINI E SUBLIME  
NELL'ARTE CONTEMPORANEA  
Due esperienze di immagini

Il potere di evocare immagini in assenza.  
Italo Calvino, *Lezioni americane*

1. *L'immagine tra presenza e assenza*

Due immagini, o, meglio, *due esperienze di immagini* mi hanno fatto pensare al *nesso sublime* delle immagini con l'assenza e con il limite: una è l'immagine intorno a cui si genera il libro di Winfried Georg Sebald, *Austerlitz* (2001); l'altra è la scultura *Il cubo* (1934), di Alberto Giacometti. C'è una cornice che racchiude queste immagini, un nesso che le collega, e che definirei appunto un possibile paradigma sublime dell'immagine. Ritengo che questo paradigma sia rilevante nella modernità e che sia rintracciabile in estetiche e in poetiche contemporanee.

La concezione kantiana del sublime come esperienza è sullo sfondo di questo paradigma dell'immagine. Per Kant, il sublime non è un oggetto, ma esperienza soggettiva del limite. Scrive Kant nel §23 della *Critica del giudizio*: «Il bello della natura concerne la forma dell'oggetto, la quale consiste nella limitazione; il sublime, invece, dev'essere ritrovato anche in un oggetto informe, in quanto *in* esso, o occasionata da esso, ci si rappresenti un'illimitatezza [*Unbegrenztheit*] e la si pensi poi però come totalità».<sup>1</sup> Kant precisa che il sublime non è un oggetto, una qualità di oggetti della natura o dell'arte, ma è l'esperienza immaginativa che ne fa il soggetto: «propriamente il sublime dev'essere attribuito solo al modo di pensare»;<sup>2</sup> «è la disposizione di spirito occasionata da una certa rappresentazione che impugna la capacità di giudizio riflettente, e non l'oggetto».<sup>3</sup> Non ci sono

1 I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, tr. it. a cura di L. Amoroso, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1995, pp. 258-259.

2 *Ivi*, p. 355.

3 *Ivi*, p. 273.



allora oggetti sublimi, ma esperienze che sono una sfida all'immaginazione umana: nell'esperienza sublime, la capacità di immaginazione perde il potere della forma e subisce la violenza del senza figura e del senza misura, dell'assenza di un oggetto delimitato. Poiché non c'è presentazione senza forma, cioè senza delimitazione, il sublime è un'esperienza di impresentabilità, che porta in luce il fatto che *il lavoro dell'immaginazione è finito*: il sublime è «l'estensione [Erweiterung] dell'immaginazione in se stessa»,<sup>4</sup> al di là della presenza della cosa. Un'esperienza, dunque, in cui il pensiero sfida, insieme presenta, la propria limitatezza. Così il sublime che è l'assolutamente grande non è rappresentabile in una misura, non ha misura al di fuori: è la presentazione della stessa idea di grandezza.<sup>5</sup> L'illimitato e l'informe non presentificano "qualche cosa" al di là del limite, ma presentificano il far-limite e il far-forma in sé. In questo senso, il sublime fa segno verso l'eccedenza in rapporto all'esperienza – verso un'ontologia negativa, o del doppio legame tra la forma e l'informe, che ci chiude nella nostra limitatezza.

Il paradigma sublime delle immagini a cui mi riferisco assume il nesso delle immagini con l'*assenza d'oggetto* come elemento costitutivo della rappresentazione figurale: un nesso che però non è semplicemente sostitutivo, come è per la rappresentazione considerata in generale. In generale, la rappresentazione ha uno statuto relazionale sostitutivo (*simbolico*, nel significato etimologico del mettere insieme, dal greco *syn-ballein*): nella rappresentazione qualche cosa sta al posto di un'altra cosa, e la sostituisce permettendone l'assenza. Rappresentare è in ultima analisi chiamare alla presenza in assenza. Nel paradigma sublime dell'immagine, l'immagine non presentifica soltanto un assente, non ha solo funzione simbolica, di sostituzione dell'assente, ma si dà proprio sulla base dell'assenza. L'assenza è *costitutiva* dell'immagine: non c'è una lettera, un oggetto, un qualche cosa di dato che sia sostituito dall'immagine, ma è *l'immagine stessa a produrre un campo di senso*. L'immagine, la figuraltà dell'immagine, ha un valore produttivo, poietico (dal greco *poiesis*: produzione-creazione), che ha un rilievo anche cognitivo: produce una presenza assoluta, che non si confronta con qualcosa di sostituito. È quindi copia senza originale, che sopravviene a supplire una mancanza; è, con l'espressione di Derrida, "supplemento": agente di formazione di senso in quanto radicalmente assente.

Per esprimere questo doppio legame tra l'emergere del senso e la sua condizione nella mancanza, uno strumento concettuale prezioso è il con-

4 Ivi, p. 271.

5 Ivi, §26.

cetto di Kant e di Wittgenstein di rappresentazione come *Darstellung*: *Darstellung* è presentare senza poter oggettivare nella forma di cosa (presentare senza *Vorstellung*, cioè senza rappresentazione concettuale),<sup>6</sup> è presentazione indiretta di un essere che si sottrae, una presentazione figurale che ha interiorizzato il divieto di dire direttamente e concettualmente la cosa. Il senso viene avanti su uno sfondo opaco, informe, ma nello stesso tempo vitale e produttivo, dinamico e processuale, di silenzio e di invisibilità.<sup>7</sup>

Georges Didi-Huberman ha osservato che le immagini sono un tema fondamentale per la filosofia, ma non devono essere prese come illustrazioni di discorsi teorici; semmai, è bene esporre il discorso filosofico alle immagini.<sup>8</sup> Vorrei procedere secondo questa indicazione: analizzerò il tema di un paradigma sublime legato all'assenza come carattere costitutivo delle immagini facendo riferimento a due esperienze di immagini che ci sono offerte da un romanzo e da una scultura. In primo luogo, il riferimento è a un grande libro: *Austerlitz*, di Winfried Georg Sebald.<sup>9</sup>

Il nucleo immaginativo di questo libro mi ha fatto pensare all'*assenza che lavora nella vita delle immagini*. Il libro, nel suo svolgimento scritturale, intreccia parole e immagini, fotografie e disegni che non illustrano il racconto, ma fanno da contrappunto, offrendo tracce casuali, che a volte aggregano coincidenze tra grumi di senso, a volte non portano da nessuna parte. Nel suo svolgimento scritturale e iconografico, il libro è in sé la macro-immagine di una sopravvivenza: di una vita senza passato, istituita su una ferita, una vera e propria assenza di origine. Austerlitz è un professore di storia dell'architettura che ignora la propria origine e la propria identità, ma che resiste a mettersi sulle tracce del proprio passato: un passato di cui non ha memoria, ma che ritorna oscuramente attraverso immagini, che sono veri e propri indizi:

Studiando l'architettura delle stazioni, egli disse, mentre nel tardo pomeriggio, stanche per aver girovagato a lungo, eravamo seduti davanti a un bistrò sullo Handschönmarkt, non riusciva mai a togliersi di mente lo strazio del con-

6 Con il concetto di *Darstellung* Kant, nel § 49 della *Critica del giudizio*, definisce un'attività immaginativa libera che si accordi con la regolarità dell'intelletto.

7 Sul nesso costitutivo tra il figurabile e il non rappresentabile ontologico, cfr. S. Borutti, *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Raffaello Cortina, Milano 2006, I, cap. 1.

8 Cfr. *S'inquiéter devant chaque image. Intervista a G. Didi-Huberman*, in «Vacarme», n. 37, 2006.

9 W. G. Sebald, *Austerlitz*, tr. it. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2002.

gedo e il timore dei luoghi sconosciuti, benché simili emozioni non rientrino certo nella storia dell'architettura.<sup>10</sup>

Quando aveva quattro anni, la madre ebrea, prima di essere deportata, gli ha salvato la vita, mandandolo in Inghilterra da Praga, con un treno speciale di bambini fatti evacuare. Il bimbo passa la sua infanzia in Galles, nella gelida casa di un pastore calvinista e della moglie malata di depressione, senza sapere nulla di sé:

Anche fra le stanze non chiuse a chiave alcune non venivano mai usate: con pochi mobili, solo un letto o un armadio, le tende tirate anche di giorno, andavano sonnecchiando in una penombra che ben presto spense in me qualsiasi consapevolezza della mia persona. Perciò, dei primi tempi trascorsi a Bala, non ricordo quasi più nulla, se non quanto mi facesse soffrire essere chiamato tutto d'un colpo con un altro nome, e come fosse terribile, dopo che i miei vestiti erano scomparsi, dovemene andare in giro con quei pantaloni corti all'inglese, i calzoncini che continuavano a scivolare giù, una maglietta dalla consistenza di una rete da pesca e una camicia grigio topo, troppo leggera. E so che, nel mio angusto giaciglio in casa del predicatore, sono rimasto a lungo insonne nel tentativo di raffigurarmi i volti di coloro che avevo abbandonato, così temevo, per colpa mia.<sup>11</sup>

A volte era come se cercassi di riconoscere la realtà uscendo da un sogno; altre volte avevo l'impressione che mi camminasse accanto un invisibile gemello, per così dire l'inverso di un'ombra.<sup>12</sup>

La vita che ha ora è per lui una sopravvivenza che somiglia più alla morte che alla vita; vive una vita apparentemente normale, ma oscuramente sa che sta vivendo una vita che non è sua, che gli è estranea, oscuramente sa di provenire da un altrove che ha dimenticato non per difetto di memoria, ma per la mostruosità della forza che lo ha strappato dalla radice, dalla madre, dalla lingua della madre, dalla patria. Morti i genitori adottivi, adolescente, gli viene detto il suo vero nome, Jacques Austerlitz, ma nessuno sa dirgli la sua provenienza; la sua origine continua a riemergere come un vuoto, come una voragine senza senso che gli lavora dentro. A partire dalla rivelazione del suo nome proprio, egli intraprende un lavoro di ricostruzione per tracce della vita che non ha potuto vivere. La scrittura conduce verso un'immagine-focus – quando il passato gli viene incontro come

---

10 *Ivi*, p. 21.

11 *Ivi*, pp. 53-54.

12 *Ivi*, p. 64.

un'illuminazione: in una sala abbandonata in una stazione di Londra, vede in un bambino con uno zaino se stesso bambino, e si riconosce solo, seduto su una panchina, le gambe penzoloni, lo zainetto in grembo, di fronte a lui due persone sconosciute di mezz'età che sono venute a prenderlo, e rivive in quell'immagine «lo strazio del congedo e il timore dei luoghi sconosciuti». <sup>13</sup> A partire da lì, attraverso frammenti di immagini, frammenti di parole, frammenti di esperienze arriva a ricomporre la propria infanzia e la morte della madre nel lager di Theresienstadt.

Entrando in costellazione con un evento, un evento non vissuto allora, vissuto nel ritardo, questa immagine porta in presenza ad un tempo la perdita e la vita come sopravvivenza. Tema del racconto è dunque il ritorno di un passato ignoto, che non c'è stato come tale, che non ha lasciato traccia di sé e che nessuno è in grado di riconoscere, ma che è nella ripetizione. È il *ritorno di uno spettro*, che si regge su quella struttura di ripetizione che Derrida chiama *temporalità supplementare*: una temporalità dominata non dalla logica lineare e irreversibile del prima-poi, o dell'addizione di segmenti, ma da una logica messa in atto come supplemento di una mancanza. <sup>14</sup> È la logica temporale che è riconoscibile nel tema freudiano dell'*unbewusster Affekt*, un'eccitazione, un'affezione che non c'è stata, che non è stata sentita come tale, ma che si ripresenta e che si vive nel ritardo: ricordiamo il concetto freudiano di *Nachträglichkeit*, ritardo, *après coup*. <sup>15</sup> Ed è riconoscibile anche attraverso il tema di Benjamin dell'essere rivisitati dal passato: ciò che è stato non è in relazione lineare e deterministica col

13 *Ivi*, p. 21.

14 Cfr. l'analisi del tema della temporalità in *Al di là del principio di piacere* di Freud che Jacques Derrida conduce in *Speculare – su "Freud"* (1980), tr. it. di L. Gazziero, Raffaello Cortina, Milano 2000.

15 Cfr. J.-F. Lyotard, *Heidegger e "gli ebrei"* (1988), tr. it. a cura di G. Scibilia, Milano, Feltrinelli 1989, cap. 5. In Freud il nesso tra il mitologema della scena primaria e la ripetizione non è un nesso lineare e causale, ma un nesso interpretativo. Leggiamo ad esempio nel caso clinico dell'*Uomo dei lupi*: «Ad un anno e mezzo il bambino riceve una impressione a cui non può reagire adeguatamente; solo a 4 anni, rianimandola, la intende e ne è colpito; e solo altri due decenni dopo è capace di concepire con una attività mentale cosciente, nel corso dell'analisi, quanto era accaduto allora» (S. Freud, *Dalla storia di una nevrosi infantile. (Caso clinico dell'uomo dei lupi)* (1918), tr. it. a cura di C. L. Musatti, in *Opere*, vol. 7, Bollati Boringhieri, Torino 1975, p. 521). La scena primaria non si fa riconoscere come una presenza, un evento che causi le ripetizioni: anzi, la scena primaria comincia con la ripetizione, in quanto movimento a posteriori, elaborazione differita, supplemento, ritardo: «Troviamo sempre che viene rimosso un ricordo, il quale è diventato un trauma solamente più tardi» (S. Freud, *Progetto di una psicologia* (1895), tr. it. in *Opere*, cit., vol. 2, 1968, p. 256)

presente, ma è restituito nell'esperienza di un presente «pieno di attualità». L'evento non è allora l'accaduto, e perciò compiuto e concluso, ma il suo *ritorno* sotto il segno della possibilità nella relazione immaginale e discontinua del ricordo, che, mentre irrompe, introduce fratture nella nostra temporalità: l'ora (*Jetztzeit*: tempo-ora) si apre nello spiraglio di un ricordo involontario, di un'immagine, di un'illuminazione, entrando così in costellazione col proprio passato (come non ricordare la *madeleine* di Proust?). La relazione tra ciò che è stato e l'ora (*Jetzt*) è dialettica: non è un decorso lineare, ma un'immagine discontinua, a salti.<sup>16</sup>

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione [...] L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità in un'epoca determinata [...] Solo le immagini dialettiche sono le immagini autenticamente storiche, cioè non arcaiche.<sup>17</sup>

(Arcaiche, cioè estranee, erano ad esempio le arti africane, proiettate in una distanza nostalgica e regressiva, prima che Picasso le trasformasse in immagini legate all'ora della sua pittura). Giuseppe Di Giacomo parla della *temporalità anacronica* delle immagini: le immagini sono forme in formazione, in trasformazione e deformazione, secondo una temporalità non lineare, in cui presente e passato «non smettono mai di riconfigurarsi»,<sup>18</sup> e in cui «il presente fa risorgere un passato latente».<sup>19</sup>

Il libro di Sebald, macroimmagine di una sopravvivenza, mi ha suggerito che per pensare la vita delle immagini è essenziale pensarne il nesso con l'assenza, pensare la discontinuità del loro apparire, il loro carattere supplementare: pensare cioè che nella *poieticità*, nella potenza creativa delle immagini, vive l'*estaticità*, il loro ritorno da un passato (o da un'alterità) che non c'è come cosa data. Pensare dunque l'*estaticità* delle immagini, il loro potere rivelativo, il potere di accogliere schegge di senso che provengono da estraneità e da profondità sconosciute; ma sapendo anche che l'immagine non significa linearmente riconoscimento, pacificazione, sciogli-

16 Cfr. W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi* (1982), tr. it. a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi 1986, p. 598.

17 *Ivi*, p. 599.

18 G. Di Giacomo, *La questione dell'immagine nella riflessione estetica del Novecento*, in G. Di Giacomo (a cura di), *Ripensare le immagini*, Mimesis, Milano 2009, p. 382.

19 *Ivi*, p. 384.



mento (*lysis*). L'immagine che torna dal passato di Austerlitz è, nei termini di Di Giacomo, un anacronismo, un'interferenza temporale. Nei termini di Didi-Huberman è un sintomo, cioè *un'immagine lacerata da un oblio*, come egli dice riferendosi alle immagini nell'*Interpretazione dei sogni* di Freud: l'immagine non è un disegno, non ne ha la trasparenza mimetica, non è una sintesi schematica e omogenea della cosa, ma è deformazione (*Entstellung*) collegata alla censura; è un rebus, non un disegno. Ancora, la somiglianza dell'immagine non è conciliazione, vicinanza formale, sintesi associativa, ma è lo stesso che si infetta di alterità,<sup>20</sup> è defigurazione e trasformazione che genera immagini. L'immagine-sintomo sopravviene a segnare con il suo stile il reale (il riferimento è a Lacan),<sup>21</sup> rendendo percepibile la perdita e «l'assenza metafisica della cosa».<sup>22</sup> È perciò un commento ad un'assenza inesauribile.

## 2. Il visuale e la perdita

Col tema della dinamica sublime di cui vive l'immagine, abbiamo assunto al centro dell'analisi l'assenza che lavora nella vita delle immagini. L'immagine non imita la cosa: a differenza del simulacro, che è il doppio della cosa, l'immagine imita la sua assenza: ne annuncia il ritiro.<sup>23</sup> Nel corpo dell'immagine, nella produzione di una presenza che dobbiamo pensare come *assoluta, cioè come sciolta da un originale*, vedo dunque annidarsi l'elemento sublime dell'assenza dell'altro.<sup>24</sup> Mettendomi ancora in dialogo con Didi-Huberman, mi pare di poter dire che il tema della *Darstellung* (presentazione di qualcosa in sottrazione) corrisponde alla sua concezione del *visuale*, inteso non come il visibile, ma come condizione trascendentale del visibile: il visuale è "*come si dà a vedere il visibile*", *questo visibile qui* – come è fatto, come pone problema – non tanto *chi*

20 G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Éditions de Minuit, Paris 1990, p. 184. Cfr. D. Chianese, A. Fontana, *Immaginando. Il visivo e l'inconscio*, Franco Angeli, Milano 2010, p. 150.

21 Sul rapporto tra immaginario e reale, cfr. J. Lacan, *Al di là del "principio di realtà"*, in *Scritti*, tr. it. a cura di G. Contri, Einaudi, Torino 1974, p. 79 e p. 86; *La topica dell'immaginario*, in *Il seminario*, L. I, tr. it. a cura di G. Contri, Einaudi, Torino 1978, in particolare pp. 176-177.

22 L. Lavaud, *L'image*, Flammarion, Paris 1999, p. 25.

23 *Ivi*, pp. 16-17.

24 Cfr. G. Didi-Huberman, *Il cubo e il volto. A proposito di una scultura di Alberto Giacometti* (1992), tr. it. di R. Savio e M. Rava, Electa Mondadori, Milano 2008, p. 181.

*l'ha fatto*, o *cosa vuol dire*; il visuale è *l'individualità delle immagini singole*: non l'ontologia dell'immagine in generale, ma come l'immagine rivela un'esperienza interna di elaborazione dello sguardo. Il visuale nell'arte è ciò per cui la figura, condizione dell'immagine, accede alla manifestazione.

Le immagini «meno come oggetto che come soggetto di sguardo»,<sup>25</sup> che ci inquietano, ci guardano e ci concernono: attraverso le immagini, avviene una reinvenzione del corpo dell'artista e insieme del corpo dello spettatore o del suo occhio, una reinvenzione presente segretamente anche nella modernità classica: ad esempio, nei procedimenti anamorfici, nei cetrioli che aggettano dalla cornice dell'*Annunciazione* di Crivelli (fine Quattrocento) che si può vedere a Brera,<sup>26</sup> o nello spettatore chiamato entro la rappresentazione in *Las Meninas* di Velázquez – quadro che commenta l'autoriflessività della rappresentazione. Con un altro esempio, c'è del sublime nell'inquietante gioco di sguardi e di sottrazione dello sguardo nel quadro di Degas *La famiglia Bellelli*.<sup>27</sup> C'è del sublime nella modernità.

In questa prospettiva, sembra appropriato ricorrere al concetto di Didi-Huberman di “visuale” – un tentativo di pensare il modo di darsi della figura al di fuori dello schema ottico-frontale, in modo forse più radicale di quanto abbia fatto Merleau-Ponty ne *L'occhio e lo spirito*.<sup>28</sup> Se nella prospettiva ontologica di Merleau-Ponty le immagini emergono nel trascorrere dell'esperienza dal visibile all'orlo invisibile e impercepito, non tematizzato e tuttavia presente (il nascosto come «l'altra faccia di una presenza»),<sup>29</sup> il visuale è l'esperienza del *non sapere* che si coagula in un'immagine individua. Nel testo di Didi-Huberman sull'opera di Alberto Giacometti del 1934, *Cubo* (saggio su cui si appoggiano le riflessioni che seguono),<sup>30</sup> il visuale è *come* la faccia del cubo includa il non sapere. La ricerca del visuale implica perciò la *ricerca di tracce e di sintomi per ricostruire somiglianze interne*: la figura è come il sintomo di una somiglianza interna, una «somiglianza non mimetica, intrapsichica, idiomatica».

25 L. Lavaud, *L'image*, cit., p. 11.

26 Cfr. L. Marin, *De la représentation*, Gallimard-Le Seuil, Paris 1994, pp. 303 ss.

27 Cfr. l'analisi di Roberto Calasso in *La folie Baudelaire*, Adelphi, Milano 2008, pp. 214-216.

28 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (1964) tr. it. di A. Sordini, SE, Milano 1989.

29 J. Starobinski, *L'occhio vivente* (1961), tr. it. di G. Guglielmi, Einaudi, Torino 1975, p. 6.

30 G. Didi-Huberman, *Il cubo e il volto. A proposito di una scultura di Alberto Giacometti* (1992), tr. it. di R. Savio e M. Rava, Electa Mondadori 2008.

ca, che solo l'artista vede e conosce»,<sup>31</sup> e che egli, con l'opera, ci fa vedere. Nel caso del "cubo" di Giacometti, un'immagine anomala, che diventa un'esperienza interiore, inquietante, si può interpretare come una rilettura della questione dell'astrazione al di fuori dell'opposizione figurale/astratto. È un'immagine non mimetica, ma *non è un'immagine astratta*. È quanto mostra Didi-Huberman analizzandola: analizzando come è fatta l'opera, come si dà alla vista, con quali altre opere di Giacometti entra in risonanza. È un'apparizione inaspettata che si sovradetermina in rapporto ad altre opere.

Questa scultura si intitola *Cubo* (1934), ma *non è un cubo*; si dice che è l'unica scultura astratta di Giacometti, ma *non è astratta*. Per Didi-Huberman, questo cubo sottende un rimando "figurativo" ben più potente: il cubo, scrive Giovanni Scibilia, funziona per Giacometti come uno "schema" (in senso kantiano) della figura umana, è cioè una struttura che costituisce in figura ciò che appare, e consente di attribuire all'apparizione una forma umana; il cubo si sovradetermina come schema della figura umana, come «qualcosa di inumano che va al cuore dell'umano». <sup>32</sup> Analizzando un disegno di Giacometti del 1932, *Il mio atelier*, Didi-Huberman scopre tra molte sculture dell'artista, in un angolo, il cubo, ma scopre anche che *dentro* al "cubo" Giacometti ha disegnato una figurina umana che egli definisce "lacerata". In questo periodo, Giacometti disegna delle specie di gabbie che chiama "figure" e vi pone all'interno dei corpi.

Nel 1934, Giacometti lavora fra l'altro intorno al tema dell'oggetto invisibile,<sup>33</sup> cui sono collegate anche l'acquaforte e la scultura *Mains tenant le vide*: le mani tengono ora (*maintenant*) il vuoto, l'oggetto mancante. Il poeta Bonnefoy parla della figura come di una madonna senza bambino, che tiene un fantasma di cranio. È il quadro di un'assenza: il vuoto delimitato riprende la struttura del poliedro-gabbia, come se fosse un cristallo di assenza. Ci rimanda al *cubo come oggetto che elabora l'assenza*, che seppellisce cose visibili. Questa dimensione parzialmente e paradossalmente antropologica, questo dis-umano dell'"immagine" appare come soglia fondativa della scissione in se stessa, scissione che si dà in più forme: nella differenza tra figurale e astratto, tra *anthropos* e *non anthropos*, tra vita e morte. Ogni forma della scissione racconta la presenza come assenza.

31 G. Scibilia, *Didi-Huberman e la figura*, relazione presentata a Perugia, Accademia delle Belle Arti, 2009, non pubblicata.

32 *Ibid.*

33 G. Didi-Huberman, *Il cubo e il volto*, cit., p. 56.

Il cubo di Giacometti, ricorda Didi-Huberman, è stato scolpito in occasione della morte del padre, avvenuta nel 1933. Il lavoro di *sottrazione sulla figura* che Giacometti ha fatto in questo oggetto, come in altre teste del padre scolpite prima del 1930, fanno pensare agli *eidola* arcaici: erme, stele, idoli aniconici e senza forma, spesso costituiti da uno *xoanon*, un pezzo di legno levigato (la parola, spiega Jean-Pierre Vernant, significa etimologicamente “grattare, levigare”, dunque togliere, non rappresentare), che non raffigura, ma rende presente un dio o i morti.<sup>34</sup> Analogamente, il cubo non ritrae il padre, ma parzialmente lo restituisce, lo rende presente in quanto assente, ne costituisce la tomba.<sup>35</sup> La “figura” paradossalmente antropomorfa a cui continuamente le immagini rimandano è un oggetto d’amore perduto, un oggetto non esauribile. L’immagine è sovradeterminata, non causata, non mimetica, e in quanto tale è enigmatica, inesauribile: lo sguardo che l’immagine *ci chiede* modifica il concetto con cui pensiamo il visibile.

Il cubo è oggetto solitario e incompiuto, privo di una faccia definitiva. Nel 1935 Giacometti lo presenta in un’esposizione come *Parte di una scultura*: ne conferma così la natura difettiva, collocandolo in una dialettica del lutto.<sup>36</sup> E, di fatto, il malinconico cubo di Giacometti fa emergere dallo sfondo dell’incisione di Dürer del 1514, *Melencolia I*, quella figura che probabilmente non avevamo notato, confusa nel trovarobato che costituisce lo sfondo della composizione, e che ora, dopo Giacometti, vediamo, allineata alla figura malinconicamente inclinata della fanciulla.

Come il tema del visuale evoca il nesso con il non sapere, così il tema del sublime, attraverso il significato medio di *Darstellung* (che non significa indicibile, ma esposizione dell’assente), consente di pensare l’esposizione di una mancanza e il ritorno anacronico e anamnastico di un’immagine.

34 Lo *xoanon* è di norma celato in un luogo non aperto al pubblico, oggetto di operazioni rituali legato a una casa o a una stirpe particolare – sostanzialmente un simbolo divino. Cfr. J.-P. Vernant, *L’immagine e il suo doppio. Dall’era dell’idolo all’alba dell’arte*, tr. it a cura di P. Conte, Mimesis, Milano 2010, pp. 57-61.

35 «Qualcosa di analogo accade al cubo di Tony Smith, tutt’altro che un’immagine che vale per ciò che è, pura rappresentazione di sé in quanto cubo, e invece luogo di angosce primordiali ancora una volta tomba, luogo presente dell’assenza. Questa “figura” Didi-Huberman la chiama “madre”, una madre pensata lacanianamente come oggetto infinitamente perduto e irrecuperabile. È lei che ci riguarda dalla sua assenza nell’immagine. È da lì che le immagini traggono la loro forza e il loro potere distruttivo e lacerante. Le immagini ci “aprono” perché attivano nuovamente la “figura” della madre (dell’assente) in noi: ci fanno sentire/ provare la morte» (G. Scibilia, *Didi-Huberman e la figura*, cit.).

36 G. Didi-Huberman, *Il cubo e il volto*, cit., p 59.

### Bibliografia

- Benjamin W., *Parigi capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi* (1982), trad. it. a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi 1986.
- Borutti S., *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Raffaello Cortina, Milano 2006.
- Chianese D., Fontana A., *Immaginando. Il visivo e l'inconscio*, Franco Angeli, Milano 2010.
- Derrida J., *Spéculer – sur “Freud”*, in *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Aubier-Flammarion, Paris 1980, pp. 275-437, tr. it. di L. Gazziero *Spéculare – su “Freud”*, Raffaello Cortina, Milano 2000.
- Didi-Huberman G., *Devant l'image*, Éditions de Minuit, Paris 1990.
- Id., *S'inquiéter devant chaque image. Intervista a G. Didi-Huberman*, in «Vacarme», n. 37, 2006.
- Id., *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Macula, Paris 1992, tr. it. di R. Savio e M. Rava *Il cubo e il volto. A proposito di una scultura di Alberto Giacometti*, Electa Mondadori, Milano 2008.
- Di Giacomo G., *La questione dell'immagine nella riflessione estetica del Novecento*, in G. Di Giacomo (a cura di), *Ripensare le immagini*, Mimesis, Milano 2009, pp. 367-390.
- Freud S., *Entwurf einer Psychologie* (1895), in *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*, a cura di M. Bonaparte, A. Freud, E. Kris, Imago Publishing, London 1950, pp. 371-466, tr. it. a cura di C. L. Musatti, *Progetto di una psicologia*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. 2, 1968, pp. 201-284.
- Id., *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* (1918), in *Gesammelte Werke*, cit., vol. XII, 1947, pp. 29-157, tr. it. a cura di C. L. Musatti, *Dalla storia di una nevrosi infantile. (Caso clinico dell'uomo dei lupi)*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. 7, 1975, pp. 481-593.
- Kant I., *Kritik der Urteilskraft*, in *Werkausgabe*, hrsg. v. W. Weischedel. Bd. X, Insel Verlag, Wiesbaden, ora Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1968, tr. it. a cura di L. Amoroso, *Critica della capacità di giudizio*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1995.
- Lacan J., *Au delà du “principe de réalité”*, in *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris 1966, tr. it. a cura di G. Contri, *Al di là del “principio di realtà”*, in *Scritti*, Einaudi, Torino 1974.
- Id., *La topique de l'imaginaire*, in *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre I*, Éditions du Seuil, Paris 1975; tr. it. a cura di G. Contri, *La topica dell'immaginario*, in *Il seminario. Libro I*, Einaudi, Torino 1978.
- Lyotard J.-F., *Heidegger et “les juifs”*, Vrin, Paris 1988, tr. it. a cura di G. Scibilia, *Heidegger e “gli ebrei”*, Feltrinelli, Milano 1989.
- Marin L., *De la représentation*, Gallimard-Le Seuil, Paris 1994.
- Merleau-Ponty M., *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964, tr. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.
- Scibilia G., *Didi-Huberman e la figura*, relazione presentata a Perugia, Accademia delle Belle Arti, 2009, non pubblicata.

- Sebald W. G., *Austerlitz*, C. Hanser, Munich 2001, tr. it. di A. Vigliani, *Austerlitz*, Adelphi, Milano 2002.
- Starobinski J., *L'œil vivant*, Gallimard, Paris 1961, tr. it. di G. Guglielmi, *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975.
- Vernant J.-P., *L'immagine e il suo doppio. Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*, tr. it a cura di P. Conte, Mimesis, Milano 2010.



STEFANO CATUCCI

## L'OPERA D'ARTE E LA SUA OMBRA

Du kommst zum Herzen Deutschlands  
nur um das Wort Kunst  
unter deinem eigenen Schatten zu lesen.  
Gonzalo Díaz, *Eclipsis*, 2007

1. Martin Heidegger apre *L'origine dell'opera d'arte* con una riflessione sul carattere di “cosa” delle opere. A prima vista, scrive, le opere sembrano “cose” identiche a tutte le altre:

il quadro pende dalla parete allo stesso modo di un fucile da caccia o di un cappello. Un quadro, ad esempio quello di Van Gogh che rappresenta un paio di scarpe da contadino, passa da un'esposizione all'altra. Le opere sono spedite come il carbone della Ruhr e il legname della Foresta Nera. Durante la guerra gli inni di Hölderlin erano impacchettati negli zaini accanto agli oggetti da pulizia. I quartetti di Beethoven sono disposti nei magazzini della casa editrice come le patate in cantina.<sup>1</sup>

Questo modo di guardare, però, non coglie il valore che hanno per noi le opere d'arte. Può andare bene per uno spedizioniere, per una donna delle pulizie, cioè per chi deve occuparsi dell'opera solo come di una cosa. Ma il senso che noi attribuiamo alle opere d'arte trascende questo aspetto e “rivela qualcos'altro”, costringendoci a riformulare la nostra stessa idea di “cosa” e facendoci assistere, letteralmente, al porsi in opera della verità. L'arte, perciò, non è mai “cosa” al pari delle patate, del fucile da caccia, del carbone o del legname. Una diversa qualità ontologica la distingue dalle “mere cose” e ne fa il luogo per eccellenza in cui la verità non si limita a manifestarsi, ma accade.

---

<sup>1</sup> M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936), in Id., *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt/M. 1950, tr. it. *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 5.



Il paradosso è stato già notato più volte. Fra gli altri, e con particolare efficacia, da Massimo Carboni: «il primo *ready-made* di Marcel Duchamp, una ruota di bicicletta fissata su uno sgabello da cucina, è del 1913, più di vent'anni prima della conferenza di Heidegger». <sup>2</sup> È probabile che Heidegger, solitamente aggiornato in fatto di poesia, fosse poco interessato all'arte visiva del suo tempo, ma in realtà questa singolare sfasatura lascia intravedere, attraverso il caso individuale, una difficoltà più generale, quella in cui si sono imbattuti, lungo tutto il Novecento, i tentativi di stabilire un rapporto tra la filosofia e le arti, in particolare quelle di tipo non letterario. È senza dubbio la difficoltà di confrontarsi con un materiale non storicizzato, e dunque esposto a una variabilità di giudizi che rende indispensabile una specifica competenza. Ma è soprattutto la difficoltà di dialogare con il pensiero delle arti visive, e talvolta persino di riconoscere che nell'arte possa esservi pensiero, sia pure una forma di pensiero che non si esprime e non si argomenta con le parole.

2. Giuseppe Di Giacomo ha lavorato a lungo per far emergere dall'arte, in particolare dalla pittura, una forma di pensiero peculiare, diverso dalle strategie dell'argomentare discorsivo. Per comprendere questa preoccupazione bisogna risalire al saggio fondativo su Wittgenstein del 1989, *Dalla logica all'estetica*, alle pagine nelle quali Di Giacomo affronta il tema dell'immagine e della comprensione estetica isolando alcune citazioni strategiche: «l'immagine dice se stessa», per esempio, tratta dalle *Ricerche filosofiche*: «ciò che essa mi dice consiste nella sua propria struttura, nelle sue forme o colori»; oppure «l'opera d'arte, si potrebbe dire, non vuole trasmettere qualcosa d'altro, ma se stessa», proveniente dalla raccolta dei *Pensieri diversi*. <sup>3</sup>

Lungo il sentiero aperto da questa riflessione Di Giacomo si è concentrato soprattutto sull'arte visiva del Novecento per riarticolare il problema critico della filosofia, così come questo è stato pensato e trasmesso da Emilio Garroni. Al tempo stesso, confrontandosi con le vicende concrete dell'arte visiva, Di Giacomo ha sviluppato quelle prime indicazioni di Wittgenstein in una direzione che porta lontano dal rischio di un'arte concepita come appendice del linguaggio verbale, basata sulla cancellazione del suo rapporto

2 M. Carboni, *Non vedi niente lì? Sentieri tra arte e filosofie del presente*, Castelveccchi, Roma 1999, p. 18.

3 Cfr. G. Di Giacomo, *Dalla logica all'estetica. Saggio su Wittgenstein*, Pratiche, Parma 1989, pp. 115-121.



prioritario con la dimensione del visibile.<sup>4</sup> Dall'*Introduzione a Paul Klee*, del 2003, fino a *Malevič. Pittura e filosofia dall'Astrattismo al Minimalismo*, del 2014, e al successivo *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, del 2015, Di Giacomo si è collocato sulla soglia che mette in comunicazione, senza dividerle, l'arte visiva e la filosofia. Quel che ai suoi occhi entrambe mettono in gioco è un problema insieme critico, ontologico ed etico: il problema dell'apertura all'altro.

L'equiparazione dell'arte e dell'idea, sostenuta dalle correnti concettuali, tende a negare quest'apertura, riaffermata ogni volta che l'arte fa leva invece sull'esigenza di testimoniare, trasfigurare, redimere o contestare l'esistente. L'arte che rinuncia a rapportarsi con l'altro, scrive Di Giacomo, «nega anche la possibilità di trasformare l'esistente, accettandolo proprio "così com'è"» o come viene confezionato dai media e dall'industria culturale.<sup>5</sup> Coerentemente, Di Giacomo è più interessato alle manifestazioni dell'arte contemporanea che non rinunciano a rapportarsi con l'alterità dell'esistente e non si riducono a slogan del genere coniato da Frank Stella nella fase aurorale del movimento minimalista: "quello che vedi è quello che vedi". Secondo Di Giacomo, ciò che permette all'arte di stabilire un rapporto con l'alterità è il lavoro della forma. È questa l'autonomia di pensiero che permette all'arte di «non farsi integrare nel sistema», mentre il rifiuto della forma, così com'è stato predicato dalle neoavanguardie, prepara la loro reintegrazione nei modelli della comunicazione dominante, quella dello spettacolo e del mercato: «se il segno dell'avanguardia era quello di redimere la vita per mezzo dell'arte, ora, negli ultimi tre decenni, è l'arte stessa, o meglio la rappresentazione, a farsi vita, nel momento stesso in cui l'opera ha rinunciato a ogni forma».<sup>6</sup>

È significativo che Di Giacomo abbia rintracciato nel lavoro di un artista francese, Daniel Buren, un tentativo di sfuggire alla linguisticità dell'arte condotto non fuori, ma dentro la linea del concettualismo. Buren ha opposto la materialità dell'arte al principio della sua smaterializzazione, osserva Di Giacomo, e ha lavorato sulla sua «indispensabile visività», anziché seguire la retorica di una «perdita di visività». Buren nega la pittura, ma non subordinandola al linguaggio, bensì attraverso segni che sono pur sempre visivi, anzi irriducibilmente visivi, riconoscibili come un marchio di fabbrica, con quelle bande verticali che ricordano i tendaggi dei balconi

4 Cfr. G. Di Giacomo, *Malevič. Pittura e filosofia dall'Astrattismo al Minimalismo*, Carocci, Roma 2014, pp. 218-219.

5 *Ivi*, p. 31.

6 *Ivi*, p. 32.

di Parigi.<sup>7</sup> Rispetto alla «proibizione del visibile come regola estetica»,<sup>8</sup> introdotta dall'arte concettuale, l'operazione di Buren sarebbe un modo di restituire alla dimensione visiva una sua forza critica e, al tempo stesso, la sua fondamentale apertura verso l'alterità.

3. Il rapporto dell'arte del Novecento con il linguaggio ha in realtà spesso seguito la linea che Di Giacomo ha rintracciato in Buren, e che consiste nel far emergere la «visibilità» della «proposizione» oltre il suo significato, oltre la sua logica, ma con lo stesso gesto con cui si proclama «la scomparsa della pittura in quanto cosa visiva».<sup>9</sup> È possibile seguire le vicende di questa linea genealogica evidenziando somiglianze di famiglia fra una serie di azioni artistiche che hanno provato a rovesciare il *trend* linguistico dell'arte contemporanea e a fare del linguaggio stesso essenzialmente un segno visivo, o qualcosa di inestricabile dal suo essere *anche* – e a volte *soprattutto* – un segno visivo.

Anche questa vicenda ha inizio, probabilmente, con Marcel Duchamp, o almeno con la parte del suo lavoro non immediatamente riconducibile all'apparizione del *ready-made*. I suoi sviluppi seguono d'altra parte una corrente che risale verso Wittgenstein, verso l'immagine che «dice se stessa» e che, al limite, attualizzano una figura chiave del passaggio dal *Tractatus logico-philosophicus* alle *Ricerche filosofiche*, la tautologia, tornando a quella distinzione fra “dire” e “mostrare” su cui Di Giacomo si è soffermato a lungo.

4. Nel 1926 Duchamp intitola *Anémic Cinéma* un breve filmato realizzato in collaborazione con Man Ray. Il gioco di parole faceva da tempo parte del suo universo immaginario, ma in questo caso il film si risolve interamente in una serie di frasi, *bons mots* e *calembours* scritti a spirale su dischi che ruotano. “*On demande des moustiques domestiques (demi-stock) pour la cure d'azote sur la Côte-d'Azur*” è la prima frase. “*L'aspirant habite javel et moi j'avais l'habite en spiral*” è l'ultima, con un riferimento più diretto a ciò che si vede. Alla fine alcuni cerchi che girano gli uni intorno agli altri raffigurano il movimento di un occhio che guarda, o cerca qualcosa da guardare, prima di lasciar spazio all'intestazione di un *copy-right* intestato a *Rose Sélavy*, altro gioco di parole con cui Duchamp travestiva la sua identità al femminile.

7 Cfr. *ivi*, pp. 214-218.

8 *Ivi*, p. 219.

9 *Ivi*, p. 217.

L'indulgenza di Duchamp nei confronti del gioco di parole risale ai suoi esordi come disegnatore umoristico, e d'altra parte il gusto per il *calembour* sarebbe diventato un elemento fondativo anche dell'operazione legata al *ready-made*, nel quale l'ironia linguistica è parte integrante dello straniamento visivo: dire *Fountain* per un orinatoio, l'ammonimento *In advance of the broken arm* riportato sul manico di una pala da neve (1915), l'iscrizione L.H.O.O.Q. che vale non meno dei baffi aggiunti a una comune riproduzione della *Gioconda* (nella versione del 1919).

L'uso del linguaggio e della scrittura accompagna lo spostamento della percezione visiva senza tuttavia risolverlo o esaurirlo. Autorizza lo scambio fra il visibile e il concettuale, ma non si lascia ridurre alla logica dei significati, anzi partecipa di quella collisione fra due distinti registri della rappresentazione – visivo e verbale – che non arriva a recidere il vincolo fra le parole e le cose, o a sottomettere le cose alle parole, ma mostra la stoffa di cui quel legame è fatto. Niente di più fittizio e di più banalmente derisorio delle frasette rotanti che si alternano in *Anémic Cinéma*. Niente di più infantile dell'invito a *Guardare da vicino (dall'altra parte del vetro) per circa un'ora* leggibile come istruzione per l'uso in una delle sue opere su vetro, lungo la linea inclinata che attraversa una colonna su cui è posta una lente d'ingrandimento alla quale occorre poggiare l'occhio per seguire il gioco (1918). Niente di più provocatorio e avventato della *Prière de toucher* che accompagna un seno di gomma in rilievo su un fondo di velluto nero (1947). Eppure niente di più onesto e veridico dell'*impasse* prodotta dalle mosse di Duchamp, dal precipitare del pensiero in movimenti a vuoto simili a quelli dei giocatori di scacchi che, dopo aver tentato di immaginare una serie di mosse successive, sono costretti a interrompere la partita e a dichiararla patta. Insieme a Vitaly Halberstadt, nel 1932 Duchamp aveva scritto un trattato sui finali di pedoni che terminavano con una patta: *L'opposition et le cases conjuguées sont réconciliées*. Il *ready-made* non è lo slittamento concettuale della cosa qualsiasi verso il campo dell'opera d'arte, e nemmeno quello dell'arte in generale verso il linguaggio o la concettualità, ma è una partita patta fra la visibilità e il linguaggio, fra l'arte e l'altro dall'arte. La parola dice Altro da ciò che vediamo, ma riesce nel suo effetto di spaesamento solo fintanto che vi riconosciamo il Medesimo, cioè l'orinatoio invece della fontana. Se appartenessimo a una civiltà che non conosce l'orinatoio come orinatoio non potremmo cadere nella trappola tesa da Duchamp. Ci adeguiamo a quanto ci viene chiesto di guardare solo conservando l'impressione – e la diffidenza – del nostro primo impatto, l'alterità che riconosciamo eccedente rispetto al nome scelto per rinominarla.

5. In *Anémic Cinéma* lo statuto visivo e sonoro delle parole e degli enunciati è amplificato fino a trovarsi, a sua volta, in uno stato di *impasse*: non c'è un significato da ricercare, ma non c'è neppure la dispersione Dada a far scorrere in mille rivoli la frantumazione del testo. Duchamp viene spesso considerato precursore o compagno di strada di Dada, ma di fatto si era tenuto a distanza dalle sue poetiche e ne aveva apprezzato soprattutto la funzione pedagogica, “salutare” e “assai utile come purgante” perché sottolineava che non si è mai neutri davanti a ciò che si vede.

La presenza di segni linguistici agisce però in Duchamp in maniera diversa da Dada. Il suo scopo sembra essere infatti quello di sconnettere il *recto* e il *verso* del foglio che Saussure aveva richiamato per descrivere l'inscindibilità di significante e significato. Staccarli l'uno dall'altro non è possibile, sconnetterli forse sì, facendo in modo che una superficie non abbia più un chiaro rapporto di implicazione con l'altra o che si venga costretti a rigirarsi il foglio tra le mani fino a non saper più riconoscere quale sia il *recto*, appunto, e quale il *verso*.

Il foglio di carta è pur sempre una superficie opaca. La sconnessione agisce invece in trasparenza, facendo esistere l'immagine e la parola in uno strato sottilissimo, simile a quello dei colori e dei metalli che Duchamp comprimeva fra due lastre di vetro. Non si è spinti a decidere alcunché sullo statuto dell'opera o della non-opera, non si è portati a scindere la rappresentazione da ciò che è rappresentato, la finzione da ciò che finto non è, o il segno da ciò a cui dovrebbe riferirsi. Le parole galleggiano insieme alla figura, tanto nel pensiero come davanti all'occhio. La scrittura retrocede verso una parodia dell'origine che l'avvicina al puro gioco e ne riduce al silenzio le pretese fondative. I cardini del significato ruotano su se stessi come i raggi di una ruota di bicicletta poggiata su uno sgabello e la lingua diventa ingranaggio di una macchina destinata al movimento sul posto, parte di un gioco in cui la partita dovrà essere sospesa non appena ci si accorgerà che non può più andare avanti. L'uso dell'oggetto trovato e già fatto – magari modificato, corretto o aiutato, per riprendere alcune delle tipologie richiamate da Duchamp – non è molto diverso da quello delle parole trovate e già fatte. In entrambi i casi si viene a contatto con una zona di indicibilità che tuttavia riconosciamo essere il luogo in cui abitano arte e non arte, visibilità e linguaggio, oscillanti l'uno verso l'altro senza che mai si possa decidere dove si collochi l'inizio del processo.

6. Per descrivere l'uso della scrittura nei celebri quadri di Magritte che raffigurano una pipa Michel Foucault usa l'espressione “calligramma”, anzi “calligramma disfatto e denudato”. Il calligramma, spiega Foucault,

compensa l'astrattezza della scrittura alfabetica mutandola nell'immagine della cosa designata: si scrive "elefante" dando alle lettere la forma dell'animale, si scrive "albero" in modo che la lettera A faccia da cima e tronco a una serie di rami alfabetici, si compongono con lo stesso metodo «il volo degli uccelli, la forma transitoria dei fiori, la pioggia che cade». Il significato della parola viene così congiunto alla sua rappresentazione visiva, la forza di quel che viene scritto e visto si raddoppia senza bisogno di ricorrere alle strategie della retorica. Il calligramma è una tautologia che vuole «cancellare ludicamente le più antiche opposizioni della nostra civilizzazione alfabetica: mostrare e nominare; figurare e dire; riprodurre e articolare; imitare e significare; guardare e leggere».<sup>10</sup>

Scrivendo la frase *Ceci n'est pas une pipe* sotto il disegno perfettamente somigliante di una pipa, e ancor più nella versione che raddoppia quell'immagine mettendo in scena un quadro nel quadro, Magritte enuncia una tautologia ma al tempo stesso la rende impensabile: non più vera perché indipendente dai valori di verità di ciò che la compone, esibizione del linguaggio, ripetizione del già detto, informazione ovvia che ribadisce un'informazione precedente. Piuttosto: ingresso dello sguardo e del pensiero nel territorio di sabbie mobili dell'aporia, o se si vuole in quello della tautologia disfatta, proprio come disfatto era il calligramma. Anche se la forma grafica della composizione è regolare, con l'oggetto collocato in alto e la scrittura in basso, nel «luogo naturale» della didascalia, risulta «impossibile definire un piano che permetta di dire che l'enunciazione è vera, falsa, contraddittoria, necessaria».<sup>11</sup> La distinzione tra il vero e il falso, o fra il necessario e il contraddittorio, scivola nell'indistinzione. Lo spazio della rappresentazione pittorica viene reso enigmatico dall'uso di una scrittura apparentemente incongrua e che si fa a sua volta immagine, tautologia disfatta che ha senso solo se percepita come apparecchio visivo che mette a nudo un gioco di dissimulazioni intimamente legato ai nostri comportamenti linguistici ordinari.

7. Nel corso del Novecento la scrittura si è installata nel campo dell'arte visiva dando luogo a esiti molto diversi che però, nel loro insieme, hanno messo in discussione il monopolio del linguaggio verbale. La scrittura non compare infatti per compensare lo svantaggio di cui parlava Freud, quando si riferiva al fatto che nei quadri molto antichi, prima che la pittura fosse giunta a conoscenza «delle proprie leggi espressive», spesso «dalla

10 M. Foucault, *Questo non è una pipa*, SE, Milano 1988, p. 27.

11 *Ibid.*

bocca delle persone dipinte si facevano pendere biglietti sui quali era scritto il discorso che il pittore disperava di raffigurare nel quadro». <sup>12</sup> E non compare nemmeno al modo in cui, nella pittura del Rinascimento e del Barocco, si raffiguravano nei quadri lettere o pagine di libro. Gli inserti scritti aiutano tradizionalmente la lettura delle figure dipinte, aggiungono un codice ulteriore da decifrare, possono indicare un emblema da riconoscere, come la scritta I.N.R.I. sul crocifisso. Queste funzioni di completamento della parte visiva, di cifratura o di condensazione narrativa si possono riconoscere ancora nei fumetti giganteschi di Roy Lichtenstein. Ma il rapporto fra la scrittura e l'immagine non ha uno statuto univoco: «dall'arcaico pitogramma alla *computer graphics*», ha scritto Massimo Carboni, «è tutto un susseguirsi di intrecci e transazioni tra un'attività visuale, in grado di proporsi come efficacemente conoscitiva partecipando all'identità razionale di una cultura, e un pensiero logico-discorsivo, proposizionale, che mai è riuscito del tutto a fare a meno di un apporto (e di un supporto) empatico-emotivo, di una dimensione intuitiva». <sup>13</sup> Se intrecci e transazioni hanno condizionato ogni tentativo di parlare delle immagini, di descriverle, di analizzarle, di percorrere le modalità dell'*ekphrasis*, l'incorporazione dello scritto nel dispositivo visuale ha reagito a un'esigenza diversa, producendo movimenti a vuoto in luogo di relazioni lineari o incrociate, giungendo al disfacimento della tautologia piuttosto che alla positività del reciproco rischiaramento. La scrittura si è allora mostrata in quanto immagine e l'immagine, a sua volta, si è caricata della densità sonora e semantica che le è derivata dall'associazione con la parola.

Considerata come opera visiva, la tautologia si muove in due direzioni, perché disattiva il significato sul piano sia dell'immagine sia della parola, ma al tempo stesso dice qualcosa dell'arte e della parola, del visivo e del linguistico, collocandoci a distanza da qualsiasi filosofia dell'origine. Non c'è nulla, dice la tautologia, che non sia già-fatto e già-fuori di noi, neppure il significato. Non c'è margine predeterminato che possa valere come linea di confine tra la verità e la finzione. Non c'è tautologia senza aporia, e non è possibile evitare tautologia e aporia quando ci si interroga sul rapporto fra l'essere e il rappresentare. Non è possibile d'altra parte neutralizzare una scrittura che conosciamo, che ci è familiare, dal mondo dei significati ai quali di solito la leghiamo, o dei suoni che porta con sé. Chi non sappia

12 S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899), in *Opere*, vol. III, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 288.

13 M. Carboni, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Jaca Book, Milano 2002, p. 11.

leggere la lingua araba vedrà solo un gioco di segni ornamentali nella scrittura che ricopre la cupola di una Moschea, e rischia di fare lo stesso anche la scritta “Stop” sopra un semplice cartello stradale. A parti invertite, dovremmo porci nella posizione di chi non sia in grado di decifrare o di far risuonare le lettere dell’alfabeto per avere un’esperienza della scrittura come segno unicamente visivo. A patto di saperla leggere, anzi di non poter fare a meno leggerla o di prestarle un suono, la scrittura non è mai soltanto visiva e produce una sorta di *double bind* tra il significato e l’assenza di significato. Spostamenti apparentemente minimi, ma con effetti potenti, simili a quelli compiuti da Duchamp o da Magritte, trasformano la scrittura in un dispositivo cortocircuitante il cui effetto è farci sperimentare sensibilmente una “differanza”, come l’avrebbe chiamata Derrida, ovvero farci diventare spettatori e lettori per concludere che in fondo, tra questi due ruoli, non c’è una via preferenziale da scegliere.

8. Con la scrittura hanno fatto senza dubbio ingresso nell’arte visiva anche le forme retoriche di cui è intessuta la pratica del discorso, dal gesto poetico al messaggio politico e militante. E tuttavia anche nei casi più espliciti di trasformazione della scrittura in slogan è sempre possibile riconoscere negli enunciati visivi l’impronta della tautologia, e di conseguenza un blocco dell’attitudine referenziale che esautorata il gesto della significazione. Di qui l’aspetto naïf o inconcludente della politica che viene applicata a enunciati divenuti pittura, scrittura plastica o, più in generale, forma estetica. Ma di qui anche l’idea che proprio l’incorporazione della scrittura nel registro della visione contenga sempre una *mise en impasse* della relazione fra l’essere e il rappresentare, un raddoppiamento delle strategie della finzione che conduce a una sospensione della fiducia nei significati.

Gli esempi possono moltiplicarsi e indicare strategie diverse. Le tele di Ben Vautier, riempite di parole e slogan, sono spesso portati al limite del disfaccimento della tautologia, come quando in *Black is a word* il fatto che la parola sia bianca, e scritta su fondo nero, finisce per intorbidare l’apparente autoreferenzialità del significato. Le immagini graficizzate di Barbara Kruger, che riprende la forma della comunicazione pubblicitaria, ampliano il campo del visivo ingigantendo i caratteri fino a che il significato delle parole tende a scomparire. Le proiezioni luminose di Jenny Holzer sono spesso incomplete, le scritte sono talmente grandi da eccedere il supporto, fosse pure il tetto di una cattedrale: frammenti di frasi e lettere spezzate proiettano lo sguardo verso il fuori del testo. Quando le scritte sono complete, e più piccole, Holzer ricorre all’iterazione per trasformare i significati in una sorta di composizione ritmica: una stessa frase incolonnata

in sei ripetizioni vicine – *Time battering the surface of earth?* – produce il senso di una forma plastica non riconducibile all'ordine di un discorso. Parole isolate di neon colorati, *ready-mades* verbali che spiccano per l'incongruità rispetto ai contesti, si trovano nel lavoro di Martin Creed, che colloca in museo o in spazi aperti frasi fatte, luoghi comuni, ritornelli di canzoni molto note, provando di nuovo a confondere lo statuto dell'enunciabile e del visibile tramite il rilievo plastico e pittorico attribuito a ogni singola lettera.

Alighiero Boetti faceva ricamare su tappeti dei caratteri alfabetici disposti alla rinfusa, lasciando che una forza decorativa e pittorica emergesse dalla casualità dell'aggregazione e assegnando qualche volta ai titoli il compito di esplicitare la relazione fra ordine e disordine: *Avere fame di vento*, per esempio, allude tanto allo spargimento dei caratteri quanto all'istinto alfabetico dell'osservatore che tende immancabilmente a ricomporre una griglia. Quando un ordine c'è, e si riconosce, è quello del rompicapo, in cui lo sguardo deve ricomporre il *ready-made* linguistico della frase fatta (*Il silenzio è d'oro*), oppure è quello di una tassonomia pretestuosa che satura graficamente, alternando parole e numeri, la superficie classica del quadro, come in *I mille fiumi più lunghi del mondo*.

L'installazione *Eclipsis*, presentata nel 2007 dal cileno Gonzalo Díaz per l'esposizione «Dokumenta», a Kassel, rappresenta anche in chiave ironica una saldatura fra la tautologia e l'atto del suo disfacimento, l'uso del linguaggio verbale e la sua trasformazione in un dispositivo che crea cortocircuiti dal momento in cui lavora sullo slittamento fra i piani visivo e linguistico. In una sala della Neue Galerie si vedeva una cornice metallica senza nulla all'interno, solo il bianco del muro, inquadrato da uno spot di luce. Quando il visitatore si fermava in un punto preciso, l'incidenza dell'illuminazione proiettava l'ombra della propria testa all'interno della cornice e permetteva di riconoscere una frase che c'era scritta: «Du kommst zum Herzen Deutschlands nur um das Wort Kunst unter deinem eigenen Schatten zu lesen» (“tu vieni nel cuore della Germania solo per leggere la parola arte sotto la tua stessa ombra”).

### Bibliografia

- Carboni M., *Non vedi niente lì? Sentieri tra arte e filosofie del presente*, Castelvechi, Roma 1999.
- Carboni M., *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Jaca Book, Milano 2002.



- Di Giacomo G., *Dalla logica all'estetica. Saggio su Wittgenstein*, Pratiche, Parma 1989.
- Id., *Introduzione a Paul Klee*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- Id., *Malevič. Pittura e filosofia dall'Astrattismo al Minimalismo*, Carocci, Roma 2014
- Id., *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- Foucault M., *Ceci n'est pas une pipe* (1973), ora in Id., *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1994, vol. I, pp. 635-65, tr. it. *Questo non è una pipa*, SE, Milano 1988.
- Heidegger M., *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936), in Id., *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt/M. 1950, tr. it. *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968.



CLAUDIA CIERI VIA

## LEONARDO E IL ‘COMPONIMENTO INCULTO’

Energia e animazione delle immagini fra arte e scienza

L’esigenza di un dibattito teorico-critico sull’arte e la storia dell’arte si è affermata negli ultimi decenni del Novecento e all’inizio del nuovo secolo. Una nuova formulazione teoretica per la storia dell’arte prende forma in seguito alla polarizzazione della disciplina fra l’approccio formalista alle opere d’arte dei conoscitori e l’approccio storico e socio-culturale. Il dibattito accademico degli ultimi decenni del Novecento ha riconsiderato la relazione fra la Storia dell’arte e il concetto di canone in termini “critici”, riflettendo anche sul rapporto fra opere d’arte e oggetti di vita quotidiana. La svolta iconica e la svolta pittorica hanno messo in discussione i confini fra opera d’arte e immagine, fra storia dell’arte e “*visual studies*”, che implica una dimensione antropologica.<sup>1</sup>

Una nuova considerazione dei fondamenti scientifici dell’immagine, nell’accezione storica di una *Bildwissenschaft*,<sup>2</sup> è un’esigenza che sta emergendo negli ultimi anni dagli studi di alcuni storici dell’arte e filosofi, come Hans Belting, Horst Bredekamp, Georges Didi-Huberman, David Freedberg, W.T.J. Mitchel, Gerhard Wolf. Riflettendo sulla crisi dello statuto dell’arte e della ricerca artistica di primo Novecento – da ripercorrere in una dimensione esperienziale piuttosto che solamente storiografica o metodologica – l’attenzione ad una morfologia dell’immagine oggi segna una svolta critica che si polarizza sulla pregnanza dell’immagine e dell’oggetto artistico, con un interesse per il processo della creazione artistica e dei suoi esiti nell’impatto critico da parte dell’osservatore.

Una tale riflessione critica impegna dunque in particolare una revisione del tradizionale formalismo e nuove indagini che, alla luce del dibattito teorico degli ultimi trent’anni, affrontano lo stile in termini morfologici signi-

---

1 Cfr. H. Belting, *Antropologia delle immagini* (2002), Carocci, Roma 2013; *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, ed. by M. Rampley et alii, Brill, Leiden – Boston 2012.

2 H. Bredekamp, *Kunstgeschichte als historische Bildwissenschaft*, 4.07.2002, Berlin.

ficanti. È già possibile cogliere interessanti intuizioni di tale dimensione critica nelle posizioni teoriche di alcuni studiosi del XX secolo: dalla psicologia dell'espressione formulata da Aby Warburg, al formalismo di Roger Fry, a quello estetizzante e "geologico" di Adrien Stokes, alla vita delle forme di Henry Focillon, alla formulazione del concetto di *agency* di Alfred Gell.

In particolare vorrei proporre qualche riflessione sul processo creativo e conoscitivo del disegno di Leonardo da Vinci, esemplare per una elaborazione teorica sulla "vita" delle immagini, sul loro potere intrinseco, sulla loro capacità di muoversi fra visibilità e invisibilità, di pensare, di sentire, di agire, di grande interesse per il dibattito teorico-critico contemporaneo. Attraverso i disegni dei dettagli di Leonardo, gli studi sui panneggi, sui particolari anatomici, sui fenomeni naturali emerge la sperimentazione dell'artista. In particolare nello studio delle forme in movimento – dai *tourbillons* d'acqua dei diluvi ai panneggi, ai riccioli dei capelli delle figure femminili, che appena distolgono lo sguardo, in un movimento istantaneo, fuggevole fra realtà e pensiero – Leonardo aveva sviluppato una teoria dinamica delle forme come risultato dell'esperienza scientifica nell'osservazione dei fenomeni naturali e della sperimentazione nel processo creativo.<sup>3</sup>

Tale attenzione per i dettagli in movimento, "*bewegtes Beiwerke*", informava le ricerche di Aby Warburg che aveva formulato all'inizio del Novecento il suo concetto di *Pathosformeln*, formule di pathos, vitalizzate attraverso un movimento esteriore ed interiore nella corrispondenza fra i movimenti del corpo e i movimenti dell'animo, con riferimento al trattato sulla pittura di Leon Battista Alberti.

Aby Warburg dedicò a Leonardo da Vinci, durante il suo soggiorno fiorentino, tre conferenze tenute alla Kunsthalle di Amburgo fra il 18 e il 22 settembre del 1899. Conservate in versione manoscritta e dattiloscritta al Warburg Archive di Londra, le conferenze, tutt'ora inedite, costituiscono l'unico studio di Aby Warburg sull'artista, salvo qualche brevissimo riferimento nei saggi su Botticelli e su Rembrandt. L'interesse di queste conferenze consiste da una parte nella linearità della loro struttura, quasi paradigmatica di un approccio storico-artistico, che si affermerà nel corso della prima metà del Novecento, e dall'altra nelle più originali riflessioni dello studioso sul colore, sulla luce, sul disegno di Leonardo e dunque sugli esiti artistici e semantici della pittura in termini estetici ed etici.<sup>4</sup>

3 F. Fehrenbach, *Licht und Wasser. Zur Dynamiknaturphilosophischer Leitbilder in Werke Leonardo da Vinci*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen 1997.

4 Cfr. C. Farago (ed. by), *Leonardo and the ethic of style*, Manchester University Press, Manchester 2008.

In seguito alla prima pubblicazione della versione integrale del *Libro di pittura* di Leonardo nell'edizione di Guglielmo Manzi del 1817,<sup>5</sup> apparvero alla fine dell'Ottocento le prime monografie sull'artista, come ricorda lo stesso Warburg citando gli studi di J.P. Richter,<sup>6</sup> che costituirono un riesame e una traduzione degli scritti di Leonardo; prima di questa pubblicazione i contenuti degli scritti di Leonardo erano circolati in forma manoscritta e in edizioni parziali. Poco più di dieci anni dopo, Paul Müller-Walde pubblicava il suo libro su *Leonardo*,<sup>7</sup> seguito dallo studio di Gustavo Uzielli del 1896,<sup>8</sup> e da ultimo di Eugene Munz, 1898.<sup>9</sup> Le conferenze di Aby Warburg furono accompagnate da una piccola esposizione di disegni di Leonardo e di fotografie allestita nelle sale della Kunsthalle di Amburgo.<sup>10</sup>

Lo studio dei disegni di Leonardo e la lettura dei suoi scritti aveva evidentemente contribuito all'elaborazione della ricerca intellettuale sulle immagini di Aby Warburg. Lo studioso infatti, come dichiara in apertura delle conferenze su Leonardo, introduce una importante riflessione sullo stile che era al centro del dibattito teorico a lui contemporaneo e dunque allo stile di Leonardo o meglio alle radici del suo linguaggio artistico è rivolta l'analisi delle opere dell'artista a partire dalla sua formazione presso Verrocchio. Questi, scrive Warburg nella prima conferenza:

ha stimolato i suoi allievi a superare i confini delle sue personali doti artistiche [...] In certo qual modo egli consegnò alla sua scuola un duplice compito di natura psicologica: trovare una modalità di rappresentazione più intensa per il profondo raccoglimento interiore di esseri umani raccolti in se stessi, e trovare il mezzo stilistico più adatto a rappresentare un veemente movimento esteriore. Leonardo, Botticelli, Lorenzo di Credi e Perugino tentarono di inventare questi due diversi tipi di linguaggio formale, quello mimico e quello fisognomico. Soltanto uno di loro tuttavia riuscì in questo intento: Leonardo da Vinci.<sup>11</sup>

5 Cfr. C. Farago, *Rereading Leonardo*, Ashgate, Farnham 2009.

6 J.P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 vols. S. Low, Marston, Searle & Rivington, London 1883.

7 P. Müller-Walde, *Leonardo da Vinci. Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältniss zur florentiner Kunst und zu Rafael*, G. Hirth's Kunstverlag, München 1898/1890.

8 G. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, 1896.

9 E. Munz, *Leonardo da Vinci, artist, thinker and man of science*, 1898. Sulla ricezione storica del Trattato di Leonardo; cfr. ancora C. Farago, *Wind and Weather in Leonardo da Vinci's abridged treatise on Painting*, in *Wind and Wetter. Die Ikonologie der Atmosphaere*, hrsg. A. Nova, T. Michalsky, Marsilio, Venezia 2012, pp. 25-53.

10 *Aby Warburg, Leonardo*, London, WIA. III. 52 (d'ora in poi WIA).

11 *Aby Warburg, WIA. III. 52.*

In particolare Warburg analizzava le radici del linguaggio dell'artista, soffermandosi sul ruolo della linea, sul chiaroscuro, sullo sfumato, sul pannello e sul movimento, vale a dire sugli aspetti espressivi della sua ricerca artistica. Un approccio di grande interesse dunque per il dibattito teorico-critico del Novecento ed oltre.<sup>12</sup>

Warburg dunque, conoscitore di Alberti al quale riferisce fin dai suoi studi giovanili quell'interesse per il rapporto fra i moti del corpo e i moti dell'animo, si sofferma sull'espressione dei volti di Leonardo, che si fonda sul pensiero albertiano, come rivelano alcuni passaggi dei suoi scritti teorici: «Come la figura non fia laudabile s'ella non mostra la passione de l'animo. Quella figura non sia laudabile s'ella, il più che fia possibile, non isprime coll'atto la passione dell'animo suo».<sup>13</sup>

Le conferenze di Aby Warburg su Leonardo privilegiavano dunque, all'interno di una struttura storica e biografica, l'attenzione per il dettaglio in movimento, come chiave di lettura del processo creativo dell'artista: «Leonardo sente la vita nella completezza del particolare e nella luminosità unitaria fortemente accentuata», scriveva Warburg nella prima *lecture* su Leonardo.<sup>14</sup>

Il movimento è dunque il motore delle ricerche tanto scientifiche che artistiche di Leonardo nel rapporto fra il disegno preparatorio e la forma finale che emerge dal caos originario; tra il movimento nella natura attraverso l'osservazione dei fenomeni naturali e il movimento della mano che disegna, fra la linea e il tratto, come atto creativo, per arrivare allo "sfumato" fra la vista e l'assenza di vista.<sup>15</sup>

I limiti laterali di questi corpi sono costituiti dalla linea della superficie, linea di uno spessore invisibile. Dunque, o pittore – scriveva Leonardo – non deline-

- 
- 12 Cfr. *Leonardo de Vinci: Les études de draperie*, ed. F. Viatte, exh. Catalogue Musée du Louvre, Paris 1989, pp. 66-67; C. Bambach, *Leonardo and drapery Studies on tela sottilissima di lino*, in «Apollo», CLIX, 2004, pp.44-55; F. Fiorani, *The Genealogy of Leonardo's Shadows in a Drapery Drawings*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, I, Villa I Tatti The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2013, pp. 267-273; D. Summers, *Chiaroscuro or the Rhetoric of Realism*, in *Leonardo da Vinci and Optics*, ed. by F. Fiorani and A. Nova, Marsilio, Venezia 2013, cit., pp.29-54; F. Zoellner, *The measure of sight, the measure of darkness. Leonardo da Vinci and the history of blunessness*, in *Leonardo da Vinci and Optics*, cit., pp. 315-332.
- 13 Leonardo, *Libro di Pittura*, a cura di C. Pedretti e C. Vecce, Giunti, Firenze 1995, vol. II, par. 367-375.
- 14 WIA. III. 50 Leonardo.
- 15 Cfr. D. Rosand, *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

are i tuoi corpi con il tratto, in particolare le cose più piccole in natura, perché non solamente esse non possono mostrare i loro contorni laterali, ma a distanza i loro contorni sono invisibili.<sup>16</sup>

Il valore performativo della linea ha origine nel gesto dell'artista e si riconduce alla mitica contesa fra Apelle e Protogene descritta da Plinio nella *Naturalis Historia*. Il racconto di Plinio, nel costituire l'atto fondativo della pittura, investe il problema dell'origine dell'arte in termini stilistico-processuali piuttosto che descrittivi e storico narrativi.<sup>17</sup>

Sulla linea, all'origine della pittura rifletteva già Leon Battista Alberti, il quale nel suo trattato del 1435 nel definire la circoscrizione, sottolineava il processo cinetico concettuale: «Segno con impegno il mio circolo nella pittura guidando la linea da termine a termine».<sup>18</sup> Diversamente la riflessione sulla linea di Leonardo implica il punto, elemento di discontinuità e di continuità, elemento cinetico che genera il moto: «Il punto nel tempo è da essere equiparato al suo istante e la linea alla similitudine colla lunghezza d'una quantità di tempo e siccome i punti sono principio e fine della predetta linea, così li istanti sono termini e principio di qualunque dato spazio di tempo [...] il corpo è fatto dal moto».<sup>19</sup>

La conoscenza dell'opera di Leonardo a fine Ottocento aveva dunque facilmente interagito sia con la riflessione teorica di alcuni studiosi come Aby Warburg ma anche con le ricerche degli artisti contemporanei: da Kandinsky a Klee che all'inizio del Novecento riflettevano sui linguaggi artistici in quella fase fondativa di un nuovo lessico artistico ed espressivo.

Tali riflessioni sulla linea e sul punto trovano un eco interessante negli scritti teorici di Wassily Kandinsky, il quale in *Punto, linea e superficie*

16 Leonardo, Ms G, fol. 37r; cfr. F. Fehrenbach, *Tratteggi: sullo sviluppo della tecnica grafica nei disegni di Leonardo*, in *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*, a cura di P. Marani, Giunti, Firenze 2006, p. 135 e ss.

17 Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, p. 80.

18 L.B. Alberti, *Della pittura* (1435), a cura di L. Malle, La Nuova Italia, Firenze 1950. L.II, cit., par. 34.

19 D. Rosand (*Leonardo da Vinci: sul disegnare una linea*, in «Eidos», 4, 6, p. 4) definisce il disegno di una linea come la trascrizione di un movimento, una fenomenologia del disegno. F. Fehrenbach evidenzia il passaggio di Leonardo da un interesse per la linea che caratterizzava una concezione della forma di matrice scultorea nelle opere di fine Quattrocento ad una progressiva trasformazione del tratto discontinuo (F. Fehrenbach, *Il punto nell'ottica di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci and Optics*, cit., pp. 29-54.) nelle composizioni labili e transitorie, legata alle sue ricerche scientifiche sull'idrologia; cfr. Id., *Leonardo e l'acqua. La sfida della rappresentazione*, in *Leonardo da Vinci, 1452-1519*, Milano, Palazzo Reale, 16 aprile-19 luglio 2015, Skira, Milano 2015, pp. 369-375.

(1926) scriveva: «La linea è la traccia del punto in movimento [...] nasce dal movimento e precisamente dalla distruzione del punto, della sua quiete estrema, in sé conclusa».<sup>20</sup> Anche Paul Klee, nei *Pädagogisches Skizzenbuch* del 1925, rilevava il carattere attivo della linea come forza autonoma e libero processo che si muove senza meta: «Il movimento originario, l'agente è un punto che si pone in movimento (genesi della forma), ne deriva una linea, l'agente di questo moto è il punto che avanza».<sup>21</sup>

Anche Aby Warburg si era soffermato sul problema della linea che per Leonardo non può astrarre né dalla luce, né dall'ombra né dal chiaroscuro, sottolineando «come nella originaria concezione figurativa del disegno si faccia strada una dimensione pittorica (attraverso lo sfumato)».<sup>22</sup> La ricerca artistica di Leonardo si fonda sui suoi studi scientifici dedicati all'ottica. Il processo visivo informa il suo linguaggio artistico, evanescente fra visibilità e invisibilità nella resa dello sfumato, delle atmosfere, della leggerezza dei corpi e dei panneggi. In un lungo passo della sua seconda conferenza del 20 settembre 1899 Aby Warburg scriveva in proposito:

Il problema che Leonardo si poneva – è meglio disegnare tenendo a modello la natura o l'antico, è più difficile il contorno o il chiaroscuro? –, consiste nel passaggio da una concezione lineare a una concezione puramente pittorica. Divenuto esperto dei netti contorni lineari del corpo in movimento e della precisa articolazione del corpo in quiete – in parte grazie allo studio dei profili classici – Leonardo passò a problemi ben diversi: come se avesse imparato il vocabolario e la grammatica di una lingua e cercasse ora un'espressione abbreviata e coincisa, una nuova sintassi. Al posto del contorno dettagliato e descrittivo cercava la notazione breve, accentuata del chiaroscuro [...] sotto la sua mano magica l'ombra leggera diveniva il mezzo d'espressione con cui poteva evidenziare e nascondere il corpo nelle sue più sottili sfumature. Né prima né dopo alcuno ha posseduto questa capacità di usare l'ombra come un colore silenzioso, come un mezzo perfetto per trasmettere la vita interiore degli esseri umani e per lasciarli parlare attraverso il loro silenzio.<sup>23</sup>

La linea, il segno, il tratto si pongono come meccanismi di autorappresentazione e dunque di presentazione nel segno del processo formativo,

20 W. Kandinsky, *Punto, linea e superficie* (1926), Adelphi, Milano 1968, p. 55.

21 P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, Feltrinelli, Milano 1959, pp. 103-105. Cfr. G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, Laterza, Roma-Bari 2006.

22 A. Warburg, Leonardo, WIA, III, 50.2.

23 WIA.III.50. Leonardo. Sullo sfumato cfr. A. Nagel, *Leonardo and the Sfumato*, in "RES", XXIV, 1993, pp. 7-20. J. Bell *Sfumato and Acuity Perspective in Leonardo da Vinci and the Ethic of a Style*, cit., pp. 161-188.



mettendo su uno stesso piano la scrittura e il disegno che convivono in diversi disegni di Leonardo.<sup>24</sup>

Il valore intellettuale del disegno nel processo artistico risale a Cennino Cennini: «Il fondamento dell'arte e di tutti questi lavori di mano è il disegno», scriveva nel *Libro dell'Arte*.<sup>25</sup> Leonardo in continuità, scriveva in proposito: «Sai che ti avverrà praticando il disegno di penna? [...] che ti farà sperto pratico e capace di molto disegno entro la testa tua». Ma il disegnare corrisponde anche a ricordare, è «un modo di imparare bene a mente», scriveva ancora Leonardo che conferiva al disegno un valore progettuale e processuale: «L'azione della mano del disegnatore proietta i movimenti appropriati alli accadimenti mentali delle sue figure immaginate».<sup>26</sup>

Tracciare una linea è dunque l'atto fondante della figurazione: «La man che ubbidisce all'intelletto». Non è dunque un caso che da Albrecht Dürer a Paul Klee e oltre, la dialettica fra mano e intelletto abbia informato l'elaborazione artistica e dunque intellettuale dei loro autoritratti.<sup>27</sup>

Leonardo impone un ordine grafico alle forze apparentemente caotiche della natura «in quanto nelle cose confuse lo spirito si risveglia verso nuove invenzioni».<sup>28</sup> La configurazione dinamica della spirale organizza simultaneamente la percezione dell'occhio, che guarda e il movimento della mano che disegna; nei disegni dell'acqua, dell'aria, dei fiori, Leonardo esprime il suo pensiero morfologico; nel disegno del diluvio il sistema dinamico della linea segue le trasformazioni nel tempo: l'atto artistico si pone come processo della natura. Il «componimento inculto» seleziona i movimenti espressivi delle figure e ha già in sé la forma che vi si cerca: «In effetti – scriveva Leonardo – ciò che si trova nell'universo per essenza presenza o immaginazione, il pittore l'ha già nella sua testa e poi nelle sue mani e queste sono così eccellenti da generare armonia, proporzionata in un sol sguardo come fanno le cose».<sup>29</sup>

Le riflessioni di Leonardo sul processo della formazione legato al movimento e alla temporalità ci conducono ancora una volta al pensiero di Paul Klee e alla sua *Teoria della forma e della figurazione*: «La formazione –

24 Cfr. D. Rosand, *Una linea sola non stentata*, in *Linea I. Grafie di immagini fra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di M. Faietti e G. Wolf, Marsilio, Venezia 2008, p. 22 e ss.

25 C. Cennini, *Il Libro dell'arte*, Neri Pozza Editore, Venezia 1982, cap. IV.

26 Leonardo, *Trattato della pittura*, Neri Pozza Editore, Venezia 2000, p. 69.

27 Cfr. *Moi! Autoportraits du XX siècle*, Skira, Paris 2004.

28 Leonardo, *Trattato della pittura*, cit., p. 63.

29 *Ivi*, p. 9.

scriveva l'artista svizzero – determina la forma e dunque la trascende [...] La formazione è movimento è atto è vita».<sup>30</sup>

Ogni divenire si fonda sul movimento. Nel Laocoonte Lessing riserva molta attenzione alla differenza tra arte del tempo e arte dello spazio. Ma a guardar bene si tratta solo di una brillante illusione. Perché lo spazio è anche una nozione temporale [...] solo il punto morto è intemporale. Anche nell'universo il movimento preesiste a tutto. Il racconto biblico della Genesi offre un'eccellente parabola del movimento grazie alla quale la Creazione attinge ad una dimensione storica. L'opera d'arte è anche e soprattutto genesi, non si può mai considerarla come prodotto finito.<sup>31</sup>

Nel passaggio dal caos al cosmo risuona l'eco del “componimento inculto” di Leonardo che non si definisce, ma vive nel suo movimento in fieri. Scriverà Emile Benveniste nel suo libro *La Notion de rythme*: «Il ritmo del mondo designa la forma nell'istante in cui essa è assunta in quanto è in movimento, mobile, fluida».<sup>32</sup>

La riscoperta del pensiero di Aby Warburg dopo gli anni Sessanta ha ritrovato un crescente interesse nel dibattito teorico degli ultimi decenni; più recentemente il suo pensiero e in particolare il suo concetto di *Pathosformel* è entrato nell'esigenza di una considerazione dell'immagine come processo vitale da percepire e da conoscere nella sua carica energetica. Un'attenzione per i linguaggi artistici, dunque emerge da una esigenza di conoscenza dell'immagine, in quanto accumulo sedimentato di memoria e di esperienze.

All'inizio del Novecento in occasione dell'inaugurazione di una mostra di cento riproduzioni di disegni di Albrecht Dürer alla Volksheim di Amburgo il 14 maggio del 1905, Aby Warburg tenne una conferenza dal titolo *Albrecht Dürer come uomo e come artista*, alla quale risale la sua definizione del disegno dell'artista tedesco come «Un magazzino di energia, come una membrana di psicologica espressione».<sup>33</sup> L'anno successivo Warburg ebbe l'occasione di entrare direttamente in contatto con gli artisti della Brücke e del Blaue Reiter, in occasione della mostra collettiva *Jugendbla-*

30 P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, cit., p. 169

31 *Ivi*, p. 73.

32 E. Benveniste, *La Notion de rythme dans son expression linguistique generale*, I, Presse Universitaire de France, Paris, 1951, citato in D. Arasse, *Leonard ou le rythme du monde*, Hazan, Paris 2002, nota 11, p. 19.

33 WIA.III.60. 1, *100 Handzeichnungen . Duerer als Spiegelseiner selbst und seiner Zeit*, fol. 7°; cfr. C. Cieri Via, *Introduzione a A. Warburg*, Laterza, Roma-Bari 2011.

etter, inaugurata nella stessa Volksheim nel 1906. In quell'occasione Aby Warburg guardando un dipinto di Franz Marc osservava: «Quando, un artista ci convince di essere riuscito a trovare lo stile adeguato a comunicare le sue immagini interiori – si chiami Albrecht Dürer o Franz Marc – ci aiuterà nel nostro stesso tentativo di afferrare l'idea delle cose nell'evanescenza delle loro manifestazioni».<sup>34</sup>

«L'interazione di immagini mentali e immagini materiali è un campo ancora ampiamente inesplorato» – osserva Hans Belting nel suo recente saggio *Image, Medium and Body* – «L'odierno consumo massiccio di immagini necessita una nostra reazione critica che a sua volta richiede una nostra profonda comprensione di come le immagini agiscono su di noi».<sup>35</sup>

Il corpo, già oggetto di una raccolta di studi pubblicata sotto il titolo *Quel Corps?* a cura fra altri dello stesso Hans Belting,<sup>36</sup> è al centro degli studi di David Freedberg sulla relazione fra movimento, corporeità (*embodiment*) ed emozioni, che prende le mosse dall'empatia di Robert Vischer per considerare, alla luce del rapporto fra arte e scienza, il ruolo delle recenti ricerche sui neuroni-specchio nell'ambito delle neuroscienze cognitive.<sup>37</sup>

Nel suo recente libro, *Theorie des Bildaktes*, Horst Bredekamp, con riferimento a Leonardo da Vinci elabora una teoria sul “diritto alla vita delle immagini”, sul potere intrinseco delle immagini, su come questa forza è in grado di muoversi nella visibilità, di pensare, di sentire, di agire.<sup>38</sup> La riflessione di Horst Bredekamp sul carattere agente dell'immagine, debitrice del concetto di “agency” di Alfred Gell, trova dei riferimenti nello studio di David Freedberg, *Il potere delle immagini*,<sup>39</sup> per condividere molti aspetti delle teorie delle immagini di W. T. J. Mitchell con particolare riferimento

34 M. Forti, *Dal realismo all'espressionismo. Warburg e l'arte contemporanea*, in C. Cieri Via e P. Montani, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e Memoria*, Nino Aragno Editore, Torino 2004, p. 408.

35 H. Belting, *Image, Medium and Body. A new approach to Iconology*, in «Critical Inquiry», 31, 2, 2005, pp. 302-319.

36 *Quel Corps. Eine Frage der Repraesentation*, hrsg. H. Belting, D. Kamper, M. Schulz, Wilhelm Fink Verlag, München 2002.

37 D. Freedberg, *Empatia movimento ed emozione*, in *Immagini della mente*, a cura di G. Lucignani, A. Pinotti, Raffaello Cortina, Milano 2007, pp. 13-68.

38 H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010, tr. it. *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, Milano 2015.

39 D. Freedberg, *Il potere delle immagini* (1989), Einaudi, Torino 2002; A. Gell, *Art and Agency, an anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford 1998; cfr. in ultimo C. van Eck, *Art Agency and living Presence, from the animated images o the excessive object*, De Gruyter, Leiden University Press 2015.

al suo saggio *What Do Pictures Want?*,<sup>40</sup> come anche dell'antropologia delle immagini di Hans Belting che stimola, in ultimo, nello studioso tedesco l'evocazione, anche attraverso il pensiero di Aby Warburg, del mito di medusa e del suo latente e potenziale potere di pietrificazione attraverso lo sguardo.

---

40 W.T.J. Mitchel, *What Do Pictures Want* (2005), tra. it. *Che cosa vogliono le immagini?* in *Teorie dell'immagine* a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 99-136.

MARCELLA D'ABBIERO

## ESTETICA ED ETICA

### Il caso Dostoevskij

Vorrei iniziare con una notazione personale. Ho letto molto di ciò che Di Giacomo ha scritto, e molto ho ascoltato la sua voce in conferenze, seminari, e perfino nei salotti... ne ho sempre tratto una fonte di piacere e di creatività, e non soltanto per quello che scrive/dice, ma per “come” scrive/dice. Un “come” da cui traspare una grande passione e un grande coinvolgimento, quasi ogni volta lo studioso rifacesse il percorso che lo ha portato ad alcune conclusioni, e lo mostrasse ai lettori/ascoltatori.

Le teorie di Di Giacomo mettono sempre al centro la vita. Rifacendosi in vario modo al primo Lukács, ad Adorno, a Wittgenstein, egli diffida delle costruzioni totalizzanti operate da un certo uso-abuso della ragione, e non ritiene opportuno lasciare fuori la vita intesa come *pathos*. Molto infatti egli si è occupato del rapporto tra l'arte e la vita, e conseguentemente del rapporto tra l'estetica e l'etica. Un rapporto la cui difficoltà estrema esplose nell'epoca moderna, quando si realizza fino in fondo l'insensatezza dell'esistenza, la sua finitezza, la sua mortalità, la sua mancanza di una sostanza unificante.

La posta in gioco è grande, sembra dire Di Giacomo: di fronte alla insensatezza della vita o la si abbandona alla sua precarietà, cercando la perfezione altrove – la “linea Flaubert” come lui dice seguendo una suggestione lukácsiana – o si tenta di trovare nel suo *pathos* ancora qualche legame col senso. A parere di Di Giacomo Dostoevskij appartiene alla seconda linea, e proprio per questo appare essere una tappa fondamentale nello svolgimento culturale della modernità, avendo egli aperto molte strade verso la possibilità di vivere l'insensatezza in modo ricco. Ed è una intuizione assai profonda, che ci offre una chiave di lettura molto congrua per penetrare nello sconfinato universo di questo autore, per il quale il sentire e l'emotività valgono assai spesso molto più delle teorie fabbricate solo con la testa. Su questo punto mi voglio soffermare, andando per sentieri anche diversi da quelli percorsi da Di Giacomo: privilegiando un versante psicologico-esistenziale.

In effetti è il sentire individuale quello che interessa a Dostoevskij, un sentire complesso e pieno di enigmi, ma dal quale può scaturire anche la grandezza. Su questo punto Dostoevskij ci dà molto, forse anche di più di quanto Di Giacomo mette in luce. Di Giacomo insiste sul fatto che nell'autore russo gli individui insensati trovano alla fine un valore nella memoria condivisa del dolore e della sofferenza. Ma Dostoevskij va oltre, perché a lui interessa ancor più mostrare il difficile percorso emotivo che permette quella condivisione. Gli interessa cioè scavare nell'animo umano, alla ricerca delle complicate dinamiche emotive che di fronte alla insensatezza conducono alla disperazione o invece fanno intravedere una via d'uscita.

Questo aspetto della sua produzione è quello che più mi appassiona, con tutte le raffinate e profonde analisi che il romanziere russo ci esibisce, con tutte le complessità della psiche umana che ci rivela. E se molti sentono il bisogno di avvertire che il discorso dostoevskiano non è "psicologico" ma "metafisico",<sup>1</sup> risponderci con Julia Kristeva<sup>2</sup> che è entrambe le cose, perché il nostro romanziere ha ben compreso che le dinamiche psichiche alla fine dipendono dalla condizione umana, e quindi hanno valenze "esistenziali".

Per Dostoevskij l'individuo col suo sentire è il punto sul quale si gioca la partita: la fonte di tutte le colpe è l'animo umano, ma è da esso che può partire il riscatto. Nelle sue opere sempre egli cerca di costruire sui sentimenti il senso e la speranza: ci racconta come individui sradicati e nudi, crudeli e angosciati, possano avere sentimenti sublimi, possano perfino sentire Dio, che per il romanziere russo è molto più un simbolo di amore che non un principio metafisico. Che la grandezza sconfinata di un Dio-amore possa essere "sentita" dalla mente di un individuo – l'individuo "separato" è il culmine della insensatezza – ci apre una strada assai proficua per ritrovare nella contingenza qualcosa che vale: solo i sentimenti permettono in effetti che un sé finito possa allargarsi e innalzarsi restando finito. Nessuna certezza può essere data circa la possibilità che il non-senso possa essere mai sconfitto, e tuttavia la speranza si può accendere. La insensatezza può in qualche modo "illuminarsi" di senso, anche se è ovvio che non sarà mai un senso "assoluto", dato che la sua fonte è l'anima individuale; sarà quindi sempre attraversato da ombre. E se un senso costruito non può

1 Cfr. L. Pareyson, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Einaudi, Torino 1993, p. 18.

2 Cfr. J. Kristeva, *Sole Nero. Depressione e Melanconia* (1987), Donzelli, Roma 2013.

nulla, per esempio, contro la morte, può però molto sul piano dell'amore, della pace, della condivisione, della ricchezza emotiva.

Per Dostoevskij è dai sentimenti che si mettono in moto la vita e la creatività, non dalla fredda razionalità. Lui stesso, come osserva acutamente André Gide,<sup>3</sup> si esprime molto meglio quando “crea” sotto l'impulso di sentimenti anche inconsci, che non quando teorizza in piena coscienza (un motivo di più per considerare l'opera più di ciò che l'autore dice di essa). Con la sua arte raffinata Dostoevskij ci mostra come da gesti e da esclamazioni dei personaggi trapeli tutta una dinamica emotiva che a volte smentisce le teorie da loro professate. Citiamo una superba scena dei *Demoni*: Kirillov in attesa di suicidio ha un ultimo colloquio col mostruoso Piotr Stepanovic, e parla e straparla della sua intenzione di suicidarsi per dare un senso alla sua vita insensata... ma quello che si agita sotto le parole l'autore lo fa trapelare da una sua improvvisa esclamazione rivolta all'interlocutore: «Tu sei l'ultimo a restare insieme a me; non vorrei separarmi da te in malo modo».<sup>4</sup> Un grido di aiuto che l'interlocutore, uno dei personaggi più aridi del romanzo, non sa cogliere in alcun modo: «Che il diavolo se lo porti, che cosa vuol dire questo ora?»<sup>5</sup> pensò.

Per Dostoevskij l'aridità è infatti il male assoluto, perché chi “sente” è capace di vivere molte esperienze, e alla fine sarà forse anche capace di comprendere, di perdonare, di amare. Ma per essere capaci di sentire “in modo ampio” occorre saper rischiare il dolore e la frustrazione; aver coscienza dei propri limiti e realizzare che al di là di sé esistono gli altri. Soltanto chi sente è pronto all'incontro-scontro con gli altri.

Proprio perché per il romanziere l'individuo è fondamentale, egli è molto attento ai rapporti umani. È diffidente verso chi ama “la vita tutta intera”, comprese le “foglioline viscosi” di cui parla Ivàn Karamazov: Ivàn stesso, in effetti, dopo un profondo scambio affettivo col fratello Alioscia, ridimensiona il suo “panteismo”: «Senti, Alioscia – disse Ivàn con voce ferma – se realmente le fogliuzze viscosi mi basteranno, non le amerò che ripensando a te. Per me è sufficiente che tu sia qui, in qualche luogo, per non perdere ancora la voglia di vivere».<sup>6</sup>

L'amore totale invece quasi non è amore per Dostoevskij, ma rischia l'indifferenza; perché l'amore presuppone un percorso nel quale l'individuo accetta che oltre sé ci sono gli altri e quindi sta “dentro” la vita; un

3 Cfr. A. Gide, *Dostoevskij* (1923), Medusa, Milano 2013.

4 F. Dostoevskij, *I demoni*, Garzanti, Milano 1995<sup>12</sup>, p. 659.

5 *Ibid.*

6 F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, Garzanti, Milano 1989<sup>10</sup>, p. 281.

amore distaccato, senza coinvolgimento personale gli appare morto, con punte di crudeltà. Basta pensare alla problematica figura del principe Myskin, il protagonista dell'*Idiota*. Forse il romanziere scrivendo quest'opera enigmatica voleva scandagliare la complesse dinamiche della bontà. In molte pagine del romanzo Dostoevskij ci mostra come Myskin attenda con una calma rassegnazione molto vicina alla voluttà l'esito distruttivo delle *performances* di Rogozin e di Nastasia Filippovna, che per lui rappresentano la vita, amata e temuta. Quando Nastasia fugge con Rogozin, egli è infinitamente calmo e tranquillo, come se l'abisso di dolore lo avesse vieppiù collocato lontano dalla vita.<sup>7</sup> La rappresentazione culmina poi nella scena finale del romanzo, in cui Myskin abbraccia e carezza Rogozin che ha appena ucciso Nastasia, e cade poi in una morte psichica da cui non si riprenderà mai più.

Dostoevskij ci fa capire che per amare gli altri è imprescindibile accettare i propri limiti, e per questo è essenziale stare "dentro" la vita. L'autore ci mostra che un personaggio come Dmitri Karamazov, che ha accumulato azioni impulsive e violente, ma che sente molto, alla fine è pronto per un cambiamento. La stessa cosa si potrebbe dire per Grùscegna, che a suo modo è viva e pronta all'amore.

Ma stare dentro la vita è difficile. L'autore ci fa notare, certamente rivivendo esperienze personali, l'attrattiva fortissima che esercita sugli animi una visione idealizzata del bene, priva dei conflitti portati dagli individui.<sup>8</sup> Senza aggiungere inutili parole di commento, ci fa vedere, attraverso le vicende dei suoi personaggi, come queste idealizzazioni abbiano però sempre un esito fallimentare, perché rendono molto impervio ritrovare una via d'uscita vitale. Tutto è intrecciato in modo sconvolgente, ci racconta Dostoevskij con la sua maestria. È il caso ancora una volta del principe Myskin. Citiamo tra le tante, le splendide pagine in cui Dostoevskij si sofferma sull'angoscia che l'idiota prova quando sente di non avere un posto nel mondo:

Ogni piccolo moscerino ronzante intorno a lui nel caldo raggio di sole partecipava a questo coro, sapeva il suo posto, lo amava ed era felice", [sta citando le parole appena pronunziate da Ippolit] ogni erbetta cresceva ed era felice! E tutto aveva la sua via, tutto conosceva la sua via, cantando andava e cantando veniva: egli solo nulla sapeva, nulla intendeva, né gli uomini né i suoni, a tutto era estraneo, non era che un aborto.<sup>9</sup>

7 Cfr. F. Dostoevskij, *L'idiota*, Einaudi, Torino 1994, pp. 586-587.

8 Cfr. A. Gide, *op. cit.*

9 F. Dostoevskij, *L'idiota*, cit., p. 419.



La visione idealizzata della vita rende al principe sempre più difficile un suo possibile inserimento. Ragionando per assoluti, preferisce che la sua estraneità sia totale, e questo, come già si accennava, non manca di una segreta voluttà. Egli è incapace di trovare in mezzo alle spine qualche rosa, e piuttosto si stacca dalla vita. Se il suo distacco gli permette di essere comprensivo e tollerante, lo rende però incapace di intrecciare rapporti umani. Per esempio, rifiuta l'offerta di amicizia e di collaborazione spirituale proveniente dalla idealizzata Aglaja, la quale cercava un alleato nel suo tentativo di formarsi un'identità diversa da quella decretata in famiglia di "sposa predestinata"; è quasi deluso dal sentire le confidenze sincere di «quella fiera e altera beltà».<sup>10</sup>

Il principe Myskin si sente felice quando è deresponsabilizzato. Ogni volta che Aglaja gli ricorda beffardamente che non lo ama, diventa allegro e animato.<sup>11</sup> Quando in un accesso estremo di autodistruttività rompe un vaso cinese a cui gli era stato raccomandato di fare attenzione, gli subentra addirittura l'estasi: «si sentiva però colpito al cuore ed era pieno di uno sgomento quasi mistico. Un attimo dopo gli sembrò che tutto si allargasse davanti a lui, che allo spavento subentrassero la luce, la gioia, l'estasi».<sup>12</sup>

Anche Ivàn Karamazov, apparentemente freddo e cerebrale, nasconde al suo interno un groviglio inestricabile di rigide idealizzazioni, che gli impediscono di pensare in modo costruttivo e vitale il nesso tra la libertà e l'amore, come pure gli viene suggerito da Cristo e da Alioscia. Del resto lui stesso confessa di stare in confusione. «Io sono venuto a parlare della mia disperazione»,<sup>13</sup> dice ad Alioscia prima di raccontare il suo celebre componimento, *La leggenda del Grande Inquisitore*. Ivàn si trova infatti impantanato in una tenaglia senza uscita: se c'è la libertà c'è solo tormento, dubbio, solitudine disperata: «È forse fatta la natura umana per respingere il miracolo e, in così terribili momenti della vita, di fronte ai più terribili, fondamentali e angosciosi problemi dell'anima, rimettersi unicamente alla libera decisione del cuore?»,<sup>14</sup> si domanda sgomento. Come sempre quando si tira in ballo la "debole natura umana" si cerca di nascondere un proprio intoppo. Ivàn ha infatti una concezione onnipotente della libertà, e non riesce a trovare uno scopo degno di questa altezza. Come potrebbe essere uno

---

10 *Ivi*, p. 425.

11 *Ivi*, p. 511.

12 *Ivi*, p. 540.

13 F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, cit., p. 252.

14 *Ivi*, p. 272.

scopo degno il rapporto con gli altri, dato che per lui ogni accettazione di limiti, ogni gratitudine, è vissuta come una sottomissione al gregge ed una perdita di sé nel formicaio?

Il successo strepitoso nei secoli della *Leggenda*, che si è guadagnata un posto di primo piano nella esegesi dostoevskiana, ci fa capire che Dostoevskij ha centrato un vissuto umano assai frequente.<sup>15</sup> Se la propria libertà idealizzata non tollera limiti, il rapporto con gli altri è vissuto come gregge o formicaio. Ci si priva così non soltanto di qualsiasi istituzione che possa democraticamente regolare i rapporti umani, ma anche della immensa ricchezza derivante da essi. Una ricchezza che Ivàn mostra per altro di apprezzare quando alla fine del racconto dichiara ad Alioscia il suo amore, ma di cui ribadisce la precarietà: «Ma adesso tu vai a destra, io a sinistra, e basta. M'intendi? basta».<sup>16</sup> La soluzione del problema tramite l'amore – sia Cristo che Alioscia non parlano, ma fanno un gesto d'amore, il celebre bacio – appare ad Ivàn evidentemente non all'altezza delle sue idealizzazioni.

Riallacciandomi all'interpretazione di Di Giacomo, penso che la sua giusta intuizione che in Dostoevskij il finito è capace di fare qualcosa per ritrovare nella precarietà un barlume di senso, possa essere sviluppata e portare a qualcosa di più che al ricordo condiviso della colpa e della sofferenza. A me pare che il discorso di Dostoevskij sia ancora più positivo e più propositivo. La conquista della capacità di intrecciare legami con gli altri e di amare, premessa della condivisione, è per il romanziere un bene così importante che si potrebbe chiamare anche Dio; e soprattutto è un bene che infonde agli animi energia e creatività, e li spinge ad una vita ampia e ricca. Nelle sue opere ci mostra che gli unici momenti autentici della vita sono quelli in cui c'è un intenso scambio affettivo e mentale con qualcun altro. Uno scambio che non è mai una fusione, e quindi è rischioso, ma proprio per quello ancora più prezioso.

Indimenticabili sono le pagine che raccontano il rapporto di Raskòlnikov con Sonja, in *Delitto e Castigo*. Sonja ha un grande sentire, una certezza interiore che la sostiene e la guida. È una profonda fede in Dio? Certamente lo è, anche se lei non va in chiesa.<sup>17</sup> Ma è un Dio che potremmo intendere piuttosto come un oggetto buono dentro di sé, che non le assicura nulla, se non una grande capacità di amare. Lei stessa fa capire di aver

15 Cfr. F. Cassano, *L'umiltà del male*, Laterza, Roma-Bari 2011; cfr. G. Zagrebelsky, *Liberi servi. Il grande Inquisitore e l'enigma del potere*, Einaudi, Torino 2015.

16 *Ivi*, p. 281.

17 Cfr. F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, Einaudi, Torino 2002<sup>13</sup>, p. 343.

sforato la disperazione e di aver pensato al suicidio, da cui l'ha distolta l'amore e la responsabilità verso i fratellini.<sup>18</sup>

Raskòlnikov entra subito in empatia ed è attratto da questa forza vitale che nasce dalle macerie, da questo amore così grande che conosce sofferenze e umiliazioni, e che trapela senza bisogno di tante parole. È con estremo ritegno che Sonja gli legge le parole di Gesù dal Vangelo: «*Io sono la resurrezione e la vita*».<sup>19</sup> «L'assassino e la peccatrice – commenta Dostoevskij – stranamente uniti dalla lettura del libro eterno».<sup>20</sup> C'è un rapporto intensissimo tra loro. Raskòlnikov le dice che o la vedrà l'indomani per aprirle il suo animo, o non la vedrà più.<sup>21</sup> Ormai sa che le confesserà tutto, e infatti l'indomani va.

Ha ancora un impulso contrario che lo spinge a odiare la ragazza, ma lei è capace di guardare oltre la superficie, e lo accoglie e lo vuole ascoltare:

E a un tratto una strana, inattesa sensazione di acre odio per Sonja gli attraversò il cuore. Quasi stupito e spaventato da questa sensazione, alzò la testa e la guardò fisso; ma incontrò su di sé lo sguardo inquieto e dolorosamente sollecito di lei, pieno d'amore; il suo odio svanì come un fantasma. Si era sbagliato, aveva scambiato un sentimento per l'altro. Significava soltanto che *quel* momento era arrivato.<sup>22</sup>

Sonja è stravolta ma lo accoglie e lo vuole comprendere nel profondo, al di là delle razionalizzazioni: «Ecco volevo diventare Napoleone, per questo ho ucciso... Be', ora capisci? – N-no sussurrò Sonja ingenuamente, tutta timida – ma parla... parla! Capirò, capirò tutto *dentro di me* – lo pregava».<sup>23</sup> E finalmente Raskòlnikov parla!

La compassione di Sonja non è però inerte e ambigua (come quella di Myskin): subito la ragazza gli mostra con amore ma con fermezza la via da seguire: riconoscere il suo crimine e chiedere perdono. I suoi occhi lampeggiano,<sup>24</sup> perché Sonja sa che l'amore per gli altri è un valore e sa che solo gli scambi affettivi rendono la vita degna di essere vissuta; e sa che anche se non riescono ad abolire la sofferenza, possono almeno aiutare ad elaborarla, aprendo nuove strade. Dà a Rodja quello di cui ha bisogno.

18 *Ivi*, pp. 340-341.

19 *Ivi*, p. 345.

20 *Ivi*, p. 346.

21 *Ivi*, p. 348.

22 *Ivi*, p. 431.

23 *Ivi*, p. 438.

24 *Ivi*, p. 443.

Ma indimenticabili sono anche le pagine de *I demoni* in cui si raccontano le vicende di Satov, che scopre i sentimenti, l'amore, la generosità proprio quando su di lui incombe la morte, dovuta non al "destino", ma alle scelte insensate dei suoi compagni terroristi, che progettano ampi disegni sociali, ma sono incapaci di amare. Satov accoglie la sua ex-moglie, Marie, che sta per partorire un bambino di Stavrogin. Nello scambio affettivo e generoso che scatta intorno a questo evento vitale si impegna anche Kirillov (già si è parlato del contrasto in Kirillov tra la vita e la morte). Di fronte alla generosità di questi Satov pronunzia una celebre frase, che esprime un pensiero di base di Dostoevskij (e quanto andrebbe pensata e ripensata!): «L'uomo e le sue convinzioni sono a quanto pare, due cose molto diverse».<sup>25</sup>

Per Dostoevskij, insomma, l'amore e il rapporto con gli altri sono un "valore" in un senso molto ricco: è un valore che riempie l'animo e dà gioia e creatività, anche se nasce dal dolore. Nei suoi romanzi ci mostra che sono gli aspetti vivi dell'amore quelli su cui fare leva per migliorare il mondo. È quanto manca al vescovo Tichon, che non riesce ad accogliere Stavrogin, quando questi tenta di confessare il suo atroce delitto contro la piccola Matrioscia nei *Demoni*. Non riesce a toccare l'animo del colpevole, perché, lui stesso incapace di amore, invece di fargli risuonare la ricchezza dei sentimenti, insiste piuttosto su una umiltà vissuta quasi come una estasi mistica solitaria. Una umiltà un po' mortifera a cui non mancano punte ambigue, come quando suggerisce di evitare una confessione pubblica che gli rovinerebbe la carriera.<sup>26</sup> Tichon è qualcuno che rifiuta di collegare il non-senso col senso, e infatti fallisce nel suo ascolto (ricordiamoci di Sonja, capace di ascoltare nel profondo).

E poi c'è il percorso di Alioscia. Alioscia è uno dei pochi personaggi dostoevskiani che riesce ad avere un percorso. Certamente è già ben disposto: ha dentro di sé un "oggetto buono", il ricordo di una madre accidentata.<sup>27</sup> È aperto all'amore e si avvicina al monastero "unicamente" per seguire la via dell'amore.<sup>28</sup> È sempre disposto ad accogliere e a comprendere: è pronto a contenere la rabbia di Iluscia che gli morsica un dito; comprende e accoglie Ivàn, che lo provoca con il suo discorso senza prospettiva, e stabilisce con lui un contatto profondo.

Però diventa forte e grande solo quando realizza che questa sua capacità di comprendere gli altri esseri umani è il valore più autentico della vita. Ma

25 F. Dostoevskij, *I demoni*, cit., p. 625.

26 *Ivi*, p. 757.

27 Cfr. F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, cit., p. 14.

28 *Ivi*, p. 19.

comprende questo solo quando “fa il lutto” delle sue idealizzazioni. Quando si rende conto che il suo adorato maestro Zòsima non è un angelo, ma è un essere come gli altri (il suo corpo morto esala odore cadaverico), gli torna in mente il nichilismo di Ivàn:<sup>29</sup> ma questo ricordo non spegne l'amore, anzi lo rinsalda, perché senza idealizzazioni lo sente come una sua risorsa, una cosa sua che gli viene dal profondo: e quindi si sente più forte. Realizza che è la vita terrestre con i suoi contrasti terribili il terreno su cui si deve esercitare l'immensità che sente dentro di sé; realizza che è questo lo scenario “contingente” nel quale la libertà deve e può trovare uno sbocco.

Come quello di Sonja, il suo non è un amore idealizzato che perdonando umilia. È un amore che comprende e condivide; scopre l'angoscia profonda che circola nelle teorie più devastanti, e cerca di placarla con la comprensione. E ci riesce, se dopo la *Leggenda Ivàn* si sente accolto e capito e dice che non dimenticherà mai quel colloquio col fratello.<sup>30</sup> Pensiamo invece a come il vecchio Tichon nei *Demoni*, con tutta la sua fede, non riesce ad accogliere la terribile confessione di Stavrogin.

Nell'importante incontro con Grùscenka Alioscia non sente pietà, ma “curiosità” per quella persona così diversa, e solo così riesce a toccarle il cuore.<sup>31</sup> Ed è dopo questo incontro che Alioscia realizza la sua crescita:

Ad ogni istante sentiva in modo più chiaro e quasi tangibile che qualcosa di saldo e di incrollabile come quella volta celeste gli scendeva nell'animo. Un'idea pareva insignorirsi del suo spirito, e ormai per tutta la vita e per l'eternità. Era caduto a terra debole adolescente, ma si alzò lottatore temprato per tutta la vita.<sup>32</sup>

Per Dostoevskij il sentire e l'amore non possono sorgere se non c'è un percorso; un percorso nel quale il proprio *pathos* si elabora e si allarga. Per riprendere il filo con il nesso arte-vita teorizzato da Di Giacomo ci chiediamo: ma non è forse questo l'effetto prodotto dai suoi romanzi sul lettore? La grandezza di Dostoevskij nello scavare così a fondo nelle esperienze umane, nel farci percepire in modo così vivo le complessità e le mille sfumature delle scelte individuali, risvegliano in noi l'interesse, il coinvolgimento, l'attenzione, la comprensione, rispetto alle vicende vissute dai suoi personaggi: sentimenti vitali e creativi che sono per lui le premesse indispensabili per l'amore.

29 *Ivi*, p. 363.

30 *Ivi*, pp. 280-281.

31 Cfr. *ivi*, p. 372.

32 *Ivi*, p. 386.

La polifonia teorizzata da Bachtin,<sup>33</sup> vista in questa luce, acquista un significato ancora più profondo. E tanto più l'arte dostoevskiana è magnifica, in quanto fa sorgere sentimenti creativi anche dal racconto di vicende dolorose e a volte terrificanti. In Dostoevskij, nota Girard, l'affermazione non è mai diretta, ma passa attraverso «l'estrema negazione».<sup>34</sup> Bene e male, per il romanziere russo, sono sempre intrecciati. Ma ciò non significa che sono equivalenti: significa soltanto che avendo il nostro romanziere una profonda consuetudine col "sottosuolo" dell'animo umano, sa bene che per non soccombere occorre, quel sottosuolo, attraversarlo, affrontarlo, elaborarlo. E qui si inserisce magnificamente la scrittura, con le sue magia catartica, valida sia per l'autore che per il lettore. Il caso Dostoevskij ci conferma così ancora una volta che l'arte, con la sua capacità di risvegliare la mente e di comunicarci emozioni profonde, ha un ruolo primario nello sviluppo etico delle persone.

### Bibliografia

- Bachtin M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), Einaudi, Torino 2005<sup>2</sup>.  
 Cassano F., *L'umiltà del male*, Laterza, Roma-Bari 2011.  
 Di Giacomo G., *Estetica e Letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2000<sup>2</sup>.  
 Id., *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015.  
 Id., *Delitto e Castigo*, Einaudi, Torino 2002<sup>13</sup>.  
 Id., *L'idiota*, Einaudi, Torino 1994<sup>4</sup>.  
 Id., *I demoni*, Garzanti, Milano 1995<sup>12</sup>.  
 Id., *I fratelli Karamazov*, Garzanti, Milano 1989<sup>10</sup>.  
 Gide A., *Dostoevskij* (1923), Medusa, Milano 2013.  
 Girard R., *Dostoevskij dal doppio all'unità* (1953), SE, Milano 2005<sup>2</sup>.  
 Kristeva J., *Sole Nero. Depressione e Melanconia* (1987), Donzelli, Roma 2013.  
 Pareyson L., *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Einaudi, Torino 1993.  
 Zagrebelsky G., *Liberi servi. Il grande Inquisitore e l'enigma del potere*, Einaudi, Torino 2015.

33 Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), Einaudi, Torino 2005<sup>2</sup>.

34 R. Girard, *Dostoevskij dal doppio all'unità* (1953), SE, Milano 2005<sup>2</sup>.

PAOLO D'ANGELO

## BENEDETTO CROCE E L'UNIVERSITÀ

Benedetto Croce non ha mai insegnato all'Università. Nelle *Memorie della mia vita* leggiamo che per un breve periodo, dopo la pubblicazione dell'*Estetica*, aveva pensato di «prendere [...] un pareggiamento all'Università, per svolgere il *suo* programma con l'aiuto della cattedra», ma di avervi rinunciato presto.<sup>1</sup> Questa situazione, voglio dire quella di un importante filosofo che esercita il suo influsso sulla cultura dell'epoca in cui vive restando estraneo all'Accademia, non è senza riscontri nella storia della filosofia dell'Otto e Novecento, i secoli nei quali si può parlare di istituzioni universitarie in senso moderno. Schopenhauer e Kierkegaard, Benjamin e Sartre si sono trovati in una situazione analoga, e alcuni di loro hanno alimentato una polemica antiaccademica e attaccato la “filosofia universitaria”. In particolare Schopenhauer ne ha fatto il suo bersaglio preferito, e con lo scritto contenuto nei *Parerga e Paralipomena* ha inaugurato un genere che ha continuato ad essere praticato (in Italia, ai giorni nostri, da Manlio Sgalambro).

Anche in Croce è presente una polemica antiuniversitaria, soprattutto per quel che concerne la filosofia, una polemica che può avere qualche punto di contatto estrinseco con la tradizione inaugurata da Schopenhauer. Tuttavia il senso della critica di Croce all'Università va al di là della mera *querelle*, e il suo atteggiamento assume un rilievo che travalica l'opposizione personale. Per due motivi, distinti anche se connessi. Il primo e fondamentale è che l'opposizione di Croce alla filosofia universitaria non è rimasta confinata ai suoi scritti, ma si è tradotta in un'azione, particolarmente intensa in alcuni periodi, di critica e di denuncia di quelle che a Croce parevano le storture e i guasti della vita universitaria italiana. Le critiche e gli attacchi di Croce al malcostume accademico sono stati, in-

---

<sup>1</sup> B. Croce, *Memorie della mia vita. Appunti che sono stati adoprati e sostituiti dal 'Contributo alla critica di me stesso'*, Istituto Italiano di Studi Storici, Napoli 1966, p. 31.

somma, una componente importante della politica culturale di Croce, e la hanno caratterizzata non meno di altri aspetti della sua opera. Il secondo motivo è che la stessa formazione spirituale di Croce è stata extraaccademica, si è compiuta al di fuori e contro l'Università. Infatti Croce non solo non è stato mai professore, ma in un certo senso non è stato mai neppure studente (universitario). È vero che, negli anni trascorsi a Roma dopo la perdita dei genitori, si iscrisse alla Facoltà di Giurisprudenza, ma, per testimonianza personale, «senza interessamento, senza essere nemmeno scolaro diligente, senza presentarmi agli esami».<sup>2</sup> Sostanzialmente, la formazione di Croce fu quella di un autodidatta, e questo segna una differenza marcata rispetto ai filosofi extrauniversitari prima citati, i quali tutti passarono da una formazione accademica in piena regola e quasi sempre rinunciarono alla carriera universitaria dopo averla tentata: respinsero l'università, ma dopo essere stati a loro volta respinti. L'antiaccademismo di Croce va quindi studiato da un lato come elemento qualificante della sua azione culturale, dall'altro come cifra caratteristica della sua *forma mentis* e del suo modo di intendere la filosofia.

In queste pagine cercheremo di ricostruire le maggiori polemiche che opposero Croce al mondo universitario; analizzeremo alcuni scritti crociani, in particolare i saggi *Scienza e Università* (1906) e *Filosofia e accademismo* (1924)<sup>3</sup> nei quali Croce dà voce alla sua insofferenza per la filosofia universitaria (ma, come vedremo, il tema è endemico nei suoi scritti, quindi i rinvii si potrebbero moltiplicare); infine analizzeremo brevemente uno scritto crociano, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, nel quale Croce rivendica il valore della propria formazione al di fuori delle aule universitarie.<sup>4</sup>

### *Battaglie di Croce contro la disonestà nella vita universitaria*

Gli interventi di Croce volti a stigmatizzare decisioni inaccettabili prese dall'amministrazione universitaria e comportamenti censurabili dei suoi professori cominciarono non appena Croce poté godere di un prestigio riconosciuto in ambito culturale. Già nei primissimi anni del Novecento a farne le spese è in particolare l'Ateneo napoletano. Lo strumento è la de-

2 B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, Adelphi, Milano 1989, p. 23.

3 Entrambi si leggono ora in B. Croce, *Cultura e vita morale. Intermezzi polemici*, Laterza, Bari 1955.

4 Ora in B. Croce, *La letteratura della Nuova Italia*, vol. IV, Laterza, Bari 1973.



nuncia pubblica sui giornali: sull' "Avanti", Croce si pronuncia contro la copertura di *Tre cattedre da abolire*: quella di Estetica, quella di Storia della Chiesa e quella di Filosofia della storia; l'anno dopo se la prende con due docenti che invece di insegnare se ne stavano 'comandati' altrove senza far nulla.<sup>5</sup> Un episodio che destò scalpore fu, nel 1907, l'omicidio di un professore nelle aule dell'Ateneo. Ne fu autore un «certo individuo tra anarchico, camorrista ed epilettico» che spadroneggiava e trafficava per le aule dell'Università e che "aveva avuto il capriccio di prendere una laurea – in che? – naturalmente, in Filosofia".<sup>6</sup> L'episodio diede il destro a Croce per una dura polemica sulla preparazione dei laureati in Filosofia e sulla necessità di un controllo sui loro percorsi di studi «se non vogliamo giungere al punto che, per riconoscere uno studioso di filosofia, la prima condizione diventi l'accertare che non abbia la laurea in materia». Altre volte Croce intervenne per protestare contro l'esclusione di un membro di una commissione di concorso (con lo specioso motivo che colui aveva criticato in precedenza i lavori scientifici di un candidato) o per evitare che la cattedra di Estetica cadesse in mano di incompetenti.<sup>7</sup>

Non si trattò sempre di interventi *ad personam*: le prese di posizione di Croce in alcuni casi travalicavano le scelte individuali e ambivano ad incidere, più in profondità, sulle scelte di indirizzo culturale degli Atenei. È il caso, in particolare, di discipline come la Stilistica e la Filosofia della Storia. La Stilistica è oggetto di un primo intervento nel 1903. Prendendo spunto da un opuscolo di C. Trabalza, Croce polemizza con l'idea di una disciplina volta a esercitare gli studenti nell'arte dello scrivere: compito dell'Università non è rimediare alle deficienze dell'Istruzione superiore, trasformando gli Atenei in Licei. Le obiezioni di Croce alla nuova disciplina andavano comunque al di là della sua funzione pedagogica, e coinvolgevano le tesi teoriche dell'Estetica crociana. Intervenedo di nuovo sulla proposta di un'assegnazione di cattedra di stilistica nel 1908, Croce non si limitava a mettere in dubbio la preparazione dell'aspirante ma metteva in questione la legittimità di una materia «di cui per altro nessun competente riconosce l'esistenza». <sup>8</sup> Anche nella polemica contro la filosofia della storia erano in gioco, da parte di Croce, profonde convinzioni teoriche, poten-

5 Cfr. B. Croce, *Pagine Sparse I*, Ricciardi, Napoli 1943, pp. 73 e ss.

6 B. Croce, *La laurea in Filosofia e il caso Laganà*, in «La Critica», 1907 (V), pp. 86-87. Poi in Id., *Pagine Sparse I*, cit., p. 65.

7 L'articolo, apparso sul «Marzocco» del 1905 si legge ora in B. Croce, *Pagine Sparse I*, cit., pp. 95-97.

8 Sul tema si vedano B. Croce, *Problemi di estetica*, Laterza, Bari 1966, pp. 225-228, e Id., *Pagine Sparse I*, cit. 107-110.

do Croce ammettere una gnoseologia o una metodologia della ricerca storica, e non certo un'indagine che promettesse di chiarire il senso complessivo della storia o le leggi eterne del suo articolarsi. Così, quando il Ministro della Pubblica Istruzione propose di Istituire alla Sapienza una cattedra di Filosofia della Storia e di chiamare a ricoprirla Guglielmo Ferrero, Croce prese parte alla discussione che si sviluppò in Senato, dichiarandosi contrarissimo alla proposta. Non negava a Ferrero intelligenza e versatilità, ma reputava queste doti antitetiche a quelle di un buon universitario: «Il Ferrero è scrittore brillante ma non cauto, e nell'Università è preferibile il mediocre cauto all'uomo di ingegno incauto». E riteneva comunque pernicioso moltiplicare le cattedre con l'escogitare sempre nuove discipline: «abbiamo troppe Università e troppe cattedre» e sarebbe tempo «di assumere come massima rigorosa che nessuna nuova cattedra possa istituirsi se prima non se ne abolisca una vecchia».<sup>9</sup> Sulle cattedre di Filosofia della Storia Croce sarebbe tornato, sempre per avversarle, trent'anni dopo, nel 1943, attaccando, con ironie non troppo dissimili, «l'odierna miracolosa moltiplicazione dei pani e dei pesci, cioè di insegnamenti universitari».<sup>10</sup>

L'episodio più noto della polemica crociana contro le abitudini accademiche, e quello in cui si raggiunse probabilmente il culmine dell'asprezza, fu la disputa con l'Università di Napoli per la copertura di una cattedra di Storia della Filosofia, nel 1908. A occupare tale cattedra aspirava intensamente Giovanni Gentile, che all'epoca era docente a Palermo. Egli premeva, quindi perché per assegnare la cattedra si aprisse un concorso pubblico, ma la Facoltà optò invece per la chiamata diretta di un altro studioso, Alessandro Covotti, che in un precedente concorso era risultato secondo dopo Gentile. Questi decise allora di presentare un ricorso al Ministro, Luigi Rava, e Croce appoggiò convintamente questa scelta, desideroso com'era da un lato di aiutare l'amico Gentile, anche allo scopo di averlo vicino nella propria città facilitando così la collaborazione alla "Critica", dall'altro di assestare un altro colpo all'Ateneo napoletano, e scrisse una lettera aperta sulla rivista "Nuovi doveri". Il ministro, però, si trincerò dietro il rispetto della 'autonomia universitaria', e rifiutò qualsiasi intervento. Gentile, che l'Università la conosceva dall'interno, non se la prese più di tanto, anche perché si aspettava questo esito. Croce, invece, si era speso molto, aveva cercato di influire sui membri della Facoltà partenopea, con alcuni dei quali era legato da relazioni personali anche di amicizia, e reagì impetuosa-

9 B. Croce, in «La Critica», 1911 (IX), pp. 57-52.

10 B. Croce, *Cattedre di Filosofia della Storia*, in «La Critica», 1943 (XLI), p. 172.

mente, raccogliendo le lettere sue e del ministro, e facendole precedere da un resoconto dei fatti in cui non risparmiava ai nemici (primo fra tutti Filippo Masci) critiche di incompetenza e agli amici, o piuttosto ex-amici, quelle di pavidità. L'opuscolo uscì nel 1909 con un titolo eloquente: *Il caso Gentile e la disonestà nella vita universitaria italiana*.<sup>11</sup>

### *La critica di Croce alla filosofia dell'Università*

Il pamphlet del 1909 è pieno di invettive contro il corpo docente dell'Università, che a Croce appare diviso tra una maggioranza di pavidii irresoluti e una minoranza di maneggioni prevaricatori, che però, proprio grazie all'ignavia dei primi, finiscono per avere sempre la meglio. Masci, che si opponeva a Gentile perché quest'ultimo aveva criticato i suoi lavori filosofici, è sempre "il filosofo professore", e contro "i prelodati signori professori" Croce promette guerra aperta. L'uso ironico e canzonatorio della parola "professore", del resto, è tipico della prosa crociana, e lo si riscontra di continuo. Se al nome di uno studioso viene anteposto il titolo di professore, si può essere sicuri che seguirà una stroncatura o una messa in ridicolo. «I signori professori italiani» rappresentano infatti «il preciso opposto dell'ideale» che guida l'azione culturale di Croce. In una nota del 1941, Croce rivendicava l'utilizzo da lui sempre fatto della parola professore «ad esprimere un certo grado di inferiorità», e rispondeva a chi gli aveva obiettato che anche Aristotele, Vico e Kant erano stati professori, che «la risposta, che vorrebbe essere arguta, è essa stessa professorale».<sup>12</sup> Sembra a tratti di sentire, scorrendo la serie degli impieghi svalutativi del titolo professorale, un'eco neppure troppo lontana delle pagine del *Diario* di Kierkegaard nelle quali il filosofo danese se la prendeva con la categoria dei docenti che "ha demoralizzato l'umanità" e la loro "infamia marcia", o degli strali di Schopenhauer contro le "marionette cattedratiche" e i "mercanti di cattedre".

Eppure, se ci volge ai testi nei quali Croce teorizza l'atteggiamento da tenere nei confronti dell'Accademia, ci si può render conto che Croce ha ben presente (anche se talvolta può sembrare lo dimentichi nel furore della polemica) che la questione è più complessa, e il rapporto con l'Università in una società moderna non può essere liquidato satireggiandone le pecche.

11 B. Croce, *Il caso Gentile e la disonestà nella vita universitaria italiana*, Laterza, Bari 1909. Si legge anche in B. Croce, *Pagine Sparse I*, cit., pp. 77-93.

12 B. Croce, *La parola "professore" come epiteto*, in «La Critica», 1941 (XXXIX), pp. 311-312.

Croce capisce che non si può essere (solo) contro l'Università, e che un progetto di politica culturale deve piuttosto configurarsi come una pressione e un'opera di indirizzo sulla vita e sulla cultura accademica. L'azione di Croce sull'Università si configura, almeno progettualmente, come un'opera "pedagogica", di quella pedagogia nei fatti che Croce, del tutto alieno dalla pedagogia teorica, sempre si sforzò di perseguire.

Non a caso lo scritto del 1906 *Scienza e Università* si apre proprio con una netta presa di distanza dall'attacco schopenhaueriano alla *Universitätphilosophie*. Per il filosofo tedesco, il primo problema era rappresentato dall'asservimento dell'Università, e in particolare della filosofia, al potere statale ed ecclesiastico. In un regime liberale, e nel quale Stato e Chiesa siano ormai nettamente separati, questi grandi argomenti non hanno più rilievo. L'università è ormai il luogo nel quale si elabora la massima parte della cultura, e dunque non avrebbe senso opporre una "scienza extrauniversitaria" a una "scienza universitaria", anche perché «assai scarsi sono, in Italia e altrove, i cultori di studi che non appartengano al pubblico insegnamento».<sup>13</sup> Il punto, allora, è un altro, e Croce lo focalizza definendo l'Università «un grande istituto *economico* ai fini del sapere». Il peso, in questa definizione sta tutto sull'aggettivo, nel quale si dovrà poi udire risuonare l'ampio significato, anche "tecnico", che il termine "economia" assume nella sua filosofia. Nelle Università si fa cultura, ma la cultura passa attraverso decisioni, incarichi, posti, concorsi, finanziamenti che non sono, in quanto tali, fatti culturali, ma appunto fatti economici, alle volte in senso stretto, sempre nel senso lato, crociano, del termine. Ma, appunto perciò, l'idea di Croce è che ci si dovrebbe sforzare in ogni modo perché questi inevitabili processi economici non asserviscano e non distorcano del tutto le necessità culturali e scientifiche. Ma poiché «chiunque osservi la vita universitaria, è continuamente offeso da manifestazioni pseudoscientifiche, che sono manifestazioni di interessi», è necessario vigilare e, «condurre instancabilmente la polemica che noi, per parte nostra, conduciamo»,<sup>14</sup> con la consapevolezza che estirpare del tutto la mala pianta è impossibile, ma non combatterla porterebbe ad una crescita del male.

Al di là degli interventi più contingenti riguardanti qualcuna delle «meschine gare e beghe»<sup>15</sup> che periodicamente travagliano le Universi-

13 B. Croce, *Scienza e Università*, ora in B. Croce, *Cultura e vita morale*, Laterza, Bari 1955, pp. 70-74.

14 *Ibid.*

15 B. Croce, *Filosofia e accademismo* (1924), ora in B. Croce, *Cultura e vita morale*, cit., pp. 277-283.

tà, interventi per lo più affidati ai giornali, Croce si sforzò di agire sulla cultura universitaria innanzi tutto attraverso un'opera di svecchiamento e di internazionalizzazione della cultura. In questo caso gli strumenti furono la rivista e l'attività editoriale intrapresa con Laterza. L'attenzione costante di Croce per quanto si pubblicava all'estero, le recensioni che puntualmente apparivano, la traduzione dei classici del pensiero filosofico e la collezione degli Scrittori d'Italia, nonché i molti saggi di cui Croce caldeggiò (magari senza riuscirvi) la pubblicazione in Italiano costituirono in effetti un potente stimolo per la cultura accademica, ancora relativamente arretrata a inizio secolo, e poco aperta agli stimoli provenienti dall'estero, al punto che a tratti quella crociana poté veramente apparire come una rivincita della cultura extrauniversitaria su quella accademica.

Un aspetto sul quale a Croce si offrivano ampie possibilità di intervento e, in qualche modo, di "supplenza" fu rappresentato anche dal distacco della cultura accademica dall'attualità, assai sensibile in campo letterario, filosofico e storico. La scelta di Croce di occuparsi, su "La Critica" della letteratura italiana degli ultimi decenni e, contemporaneamente, di affidare a Gentile la parallela disamina della produzione filosofica, si configura anche come la copertura di un campo d'indagine allora trascurato dagli studi universitari, e per di più di maggior presa sul pubblico dei lettori. Altro punto di forza dell'azione culturale crociana fu rappresentato dal carattere *polemico* di molti suoi interventi: anche in questo caso, occorre infatti non dimenticare che non siamo di fronte solo ad un habitus personale e a una componente caratteriale, ma al disegno, in qualche misura consapevole, di supplire alla mancanza di confronto diretto e di lotta delle idee che caratterizza frequentemente il mondo universitario, dove si è troppo timorosi di offendere (per motivi scientifici) qualcuno che un domani potrà tornare utile in qualche battaglia (pratica).

Di questo timore della polemica e dello scontro di opinioni un lato particolare, ma onnipresente nella vita universitaria, e rispetto al quale Croce non nasconde la sua avversione speciale, è quello delle "scuole", che si formano attorno ad un docente prestigioso, o, nel peggiore dei casi, rispettato perché potente. Pronto a intenerirsi, leggendo il *Faust*, sulla devozione del pedante Wagner per il suo venerato maestro, nella formazione delle "scuole" universitarie Croce vede il germe di piaggerie, di inganni, di rinunzie ad ogni abito critico. «Nel rapporto verso gli altri, ossia verso il pubblico, le scuole e gli scolari tornano sempre insopportabili; tanto insopportabili da fare torto al maestro stesso. Essi rappresentano la scienza solidificata in fede; la scienza applicata, meccanicamente applicata e diventata letto di

tortura per la viva realtà: la semplificazione della verità, la stasi dell'indagine».<sup>16</sup>

Fastidita e osteggiata ovunque, la figura del professore diventa oggetto di una speciale battaglia quando in gioco è la filosofia. L'avversione di Croce per i "professori" non si distribuisce infatti equanimente. A farne le spese è in particolare la più invisibile e la più sbeffeggiata tra le categorie di professori, i professori di filosofia. Nel *Contributo*, Croce ricorda che quando iniziò a occuparsi di estetica, rimase disorientato dinanzi ai grossi tomi dei professori tedeschi della materia. Ci capiva poco, ma pensava che la colpa fosse sua, perché, scrive, era ancora indotto in soggezione dall'autorevolezza che circondava il titolo di "professore di filosofia". Il disinganno giunse presto, e da allora Croce non si fece più intimidire dai filosofi di professione. Anzi, cominciò a sospettarli sistematicamente. Infatti, come arrivano alla filosofia i professori di filosofia? Di solito leggendo e interpretando altri filosofi. Ma questa, lungi da essere la via regia, è piuttosto uno sviamento, perché la filosofia deve sorgere, per Croce, dalla riflessione su problemi vivi, appartenenti ad altri campi del sapere: l'arte o la storia, come accadde a lui; ma anche la politica, o l'economia. Solo così la filosofia risponderà a problemi genuini, e non sarà rimasticamento di questioni astratte. E guai a pensare che alla filosofia rimangano almeno i "massimi problemi", che sono poi i problemi della metafisica classica. «Problemi hanno sempre da essere, piccoli particolari problemi», mentre le questioni nelle quali pare che la filosofia rivaleggi con la religione «sono poi nient'altro che l'astratto e morto residuo delle filosofie passate, i problemi resi impersonali e generici, e perciò insolubili e insulsi».<sup>17</sup> *Purus philosophus, purus asinus*, «perché il filosofo non può appagarsi di schemi e astrazioni, ma deve rispondere ai quesiti che la realtà e la storia gli pongono e preparare con la verità la nuova storia, donde [...] l'abborrimento pei cosiddetti filosofi puri, ignoranti e indifferenti alle cose, e che riducono la filosofia a una scolastica e ne usano come del loro *gagnepain*».<sup>18</sup> Se proprio ci si vuole intrattenere sul senso del mondo e della vita, allora meglio stare ad ascoltare i pensieri inconditi e rozzi, ma originati da un autentico rovello, di un illetterato che le rifritture degli addetti ai lavori: nello scritto *Un indagatore del mistero dell'universo*, Croce riferisce di essere stato avvicinato da un ex ferroviere anarchico, tale Luigi Martinotti, privo di istru-

16 B. Croce, *Maestro e scolari*, in B. Croce, *Cultura e vita morale*, cit., p. 222-227.

17 B. Croce, *Filosofia e accademismo*, cit., p. 280.

18 B. Croce, *Purus philosophus, purus asinus*, in «La Critica», 1940 (XXXVIII), p. 285.

zione, pregiudicato per un tentativo di estorsione, che in carcere ha redatto un manoscritto filosofico contenente il suo sistema metafisico. Croce lo riassume a grandi linee senza attenuarne le stravaganze, ma si capisce che lo sconosciuto gli sta più simpatico di tanti docenti di filosofia. E l'empatia è massima, quando Croce sente narrare di come lo psichiatra che ha seguito il malcapitato durante un ricovero in manicomio adducesse a riprova della sua pazzia il fatto di aver composto un sistema filosofico «senza aver compiuto studi regolari».<sup>19</sup>

### *Autobiografia di una formazione extraaccademica*

È difficile, leggendo questo saggio di Croce, trattenersi dal pensare che al fondo dell'interesse di Croce per un personaggio *borderline* come Martinotti si nasconda una proiezione autobiografica. Al di là della ovvia differenza di status, che non si saprebbe immaginare più abissale, resta il fatto che anche Croce si è sentito un *outsider* rispetto alla cultura ufficiale e soprattutto a quella universitaria. Nel *Contributo*, come abbiamo già visto, ci tiene in modo particolare a sottolineare di essersi orientato da solo negli studi, attraverso le ricerche erudite, e di aver vissuto l'insorgere della pulsione verso la filosofia come un evento inaspettato, maturatosi per vie proprie. Il Croce giovane è libero, in senso materiale e spirituale, di scegliere le cose di cui occuparsi, e così, ad esempio, il proposito di cimentarsi con l'estetica viene rinviato quando la lettura di un saggio di Labriola spinge Croce a leggere Marx, e a sua volta la lettura di Marx lo induce a confrontarsi con l'economia politica, leggendo non solo Smith e Ricardo ma anche i contemporanei della scuola marginalista, fino ad essere in grado di interloquire, su di un piano di parità, anche sugli aspetti tecnici dell'economia marxiana, come la questione della caduta tendenziale del saggio di profitto.

C'è un altro testo crociano dove la polemica antiuniversitaria si intreccia con il personale romanzo di formazione. Si tratta dello scritto *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, apparso sul "La Critica" del 1909. Imprevedibilmente, però, questo saggio si apre con un'esaltazione e una nostalgica rievocazione delle glorie dell'Università partenopea degli anni successivi all'unificazione d'Italia. L'opera di De Sanctis, nominato Ministro dell'Istruzione della Luogotenenza di Napoli (e, l'anno seguente, del

19 B. Croce, *Un indagatore del mistero dell'universo*, ora in Id., *Saggio sullo Hegel*, Laterza, Bari 1948, pp. 423-432.

Regno d'Italia) rovescia in tempi rapidissimi la situazione di un Ateneo che, se mai era stato prestigioso, negli ultimi tempi dei Borboni era caduto in condizioni miserande. Nello spazio di otto giorni De Sanctis colloca a riposo «Trentadue aquile di professori», e al loro posto chiama «un gruppo d'uomini, per valore scientifico, per altezza d'animo, e talora per queste due doti congiunte, rarissimo».<sup>20</sup> Bertrando Spaventa insegna filosofia teoretica, Augusto vera storia della filosofia; Luigi Settembrini letteratura italiana; Antonio Tari, poco dopo, estetica, e il tedesco Herweg letteratura comparata, e presto si aggiungono allievi destinati ad acquisire fama, da Antonio Labriola a Francesco Fiorentino a Vittorio Imbriani a Francesco Torraca. La filosofia e le dispute filosofiche fiorirono, tanto che «il tipo del filosofo, propulsore di tutta la vita spirituale della società [...] era in cima agli animi di tutti»; molti professori «avevano coscienza di essere ben più che insegnanti: educatori ed eccitatori di tutte le forze morali».<sup>21</sup> Questa «splendida affermazione dell'università italiana» era destinata a durare poco. Con la morte degli uomini del Risorgimento, che l'avevano resa celebre anche al di fuori dei confini nazionali, in breve tempo tutto fu perduto. I successori non solo erano di statura incomparabilmente inferiore, ma si diedero da fare per far dimenticare l'insegnamento di chi li aveva preceduti. Gli studi filosofici si abbassarono a eclettiche combinazioni di dottrine ammantate di retorica; quelli letterari si chiusero nel passato e nell'erudizione; ai rivoluzionari diventati professori succedettero dei professori puri, «i burocratici professorali, che sono la diminuzione dello scienziato e dell'educatore».<sup>22</sup>

La parabola dell'Università di Napoli dimostra *ad abundantiam* che il merito del rigoglio post-unitario non fu dell'Università, «non fu dovuto a quell'istituto per se preso, ma al libero moto delle iniziative sociali che allora in esso si raccolse». L'università – e qui il discorso di Croce sembra allargarsi ben oltre i confini partenopei – nei tempi moderni si burocratizza, e diventa qualcosa di simile a una Chiesa. «Lo stato ecclesiastico si viene ricostituendo nelle istituzioni scientifiche e nella classe professorale, alle cui mani è affidato Dio, cioè la Verità», il che però vuol dire soprattutto che l'Università si corrompe, come si è corrotta di tempo in tempo la Chiesa. Il pessimista si rassegnerà «pensando che, come nei secoli passati c'era una parte di ricchezza sociale assegnata agli oziosi dei conventi e delle chiese,

20 B. Croce, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, ora in Id., *La letteratura della Nuova Italia*, vol. IV, Laterza Bari 1973, pp. 251-331.

21 *Ivi*, pp. 268, 277.

22 *Ivi*, pp. 307-311.



così ora ce n'è una necessariamente affidata a pascolo degli oziosi della burocrazia scientifica». <sup>23</sup> Croce, che al pessimismo non si rassegna, auspica che, come la Chiesa ha avuto di tempo in tempo i fustigatori dei suoi costumi corrotti e i suoi riformatori, così l'Università riceva dagli intellettuali liberi gli stimoli a emendarsi e a migliorarsi. Pochi dubbi che si tratti di una autocandidatura retrospettiva a esercitare questo ruolo, e se ci fossero Croce si incarica di dissiparli nell'ultima pagina, sostenendo che il rinnovamento può venire solo dall'esterno, e può passare solo «attraverso un'ampia e varia polemica contro l'Università», ispirata alla tradizione del 1860 (cioè a De Sanctis) e le cui avvisaglie si possono cogliere nella polemica (di Croce, per l'appunto) con il letterato Bonaventura Zumbini, nel 1895.

Qui è dato cogliere un ultimo punto saliente dell'antiaccademismo crociano. La lotta contro l'Università fu anche, e soprattutto, una lotta del nascente idealismo e storicismo crociano contro il positivismo, largamente dominante nella filosofia universitaria del tardo Ottocento, e contro la scuola storica in letteratura, anch'essa indirizzato maggioritario negli studi di fine secolo. Acquisire un ruolo di guida nella cultura umanistica italiana, cambiarne il carattere, aprirla alla grande cultura europea non era possibile a Croce che lottando contro l'Università, non solo perché Croce dell'Università non faceva parte, ma soprattutto perché della cultura contro la quale Croce si batteva l'Università era la roccaforte e la custode. Ma quella penetrazione e quell'opera di svecchiamento non poterono non indirizzarsi *anche* all'Università, e di fatto, se si guarda alla diffusione delle idee e del metodo crociano, sempre più essa si attuò attraverso l'opera di intellettuali che erano, loro sì, professori. Più lenta e nel complesso più limitata fu la penetrazione del crocianesimo proprio nell'ambito della filosofia accademica, anche perché a partire dagli anni '10 Croce si dovette confrontare con la progressiva affermazione (questa volta, dall'interno dell'Università) dell'idealismo gentiliano; più rapida ed estesa fu invece la 'conversione' degli studi di letteratura e di storia.

Ciò spiega, probabilmente, perché la virulenza dei primi attacchi all'istituzione universitaria si vada progressivamente attenuando nel tempo, dopo l'aggressività manifestata negli anni di formazione del sistema crociano, man mano che, come da un lato aumentava il numero degli accademici vicini alle teorie di Croce, dall'altro cresceva l'influenza complessiva della sua filosofia. Anche quando fu Ministro dell'Istruzione, dal giugno 1920 al giugno 1921, l'azione di Croce sul mondo accademico non riuscì ad essere particolarmente incisiva e, del resto, fu comparativamente minore rispet-

---

23 *Ivi*, pp. 312-313.

to a quella esercitata sulla scuola. Croce intervenne contro la proliferazione degli insegnamenti complementari, il caos degli incarichi di insegnamento, riformò ma sostanzialmente mantenne la libera docenza, tentò di mettere ordine arginandole alle innumerevoli richieste relative alla edilizia universitaria; molti nemici se li procurò resistendo alle richieste di fondi per le celebrazioni dantesche.<sup>24</sup>

Nei primi anni del secolo, quando Croce si presenta come eversore del positivismo dominante, alcuni suoi interlocutori privilegiati e compagni di strada sono personaggi estranei all'Università, e spesso animati in proprio da forte spirito antiaccademico: Sorel era un ingegnere in pensione, Prezzolini e Papini, ai tempi della voce, giornalisti e scrittori senza cattedra e nemicissimi dell'Università. Quando studiosi di orientamento crociano cominciano ad avere un ruolo negli Atenei, e quando all'estero i diffusori del pensiero crociano sono tutti professori, è logico che la battaglia antiaccademica di Croce diventi meno generale e si concentri su situazioni determinate. La polemica contro la filosofia professorale, ad esempio, diventa un'arma di battaglia soprattutto nei confronti di Gentile e dei suoi discepoli attualisti, ma al di là di questi casi specifici i toni tendono a farsi meno aspri. Salvo riapparire, talvolta, quasi identici a quelli degli inizi. Come accade in una lettera a Manlio Ciardo del 1949, nella quale Croce sembra riecheggiare il "Geist kann man nicht abilitieren" che un professore tedesco usò per giustificare la mancata concessione della docenza a Walter Benjamin: «Chi ha ingegno profondo non è fatto per l'Università. I suoi giudici non la lasceranno passare [...] Vero è che in cambio potrà non curarsi dei professori universitari e, quando necessario, dir loro quello che meritano».<sup>25</sup>

24 Cfr. G. Tognon, *Benedetto Croce alla Minerva*, La Scuola, Brescia 1990.

25 B. Croce, *Lettere a Manlio Ciardo*, Li Causi, Bologna 1983, pp. 77-81.

MARIA GIUSEPPINA DE LUCA  
L'INFORME E LA FORMA

È con un'afasia che si apre il 900. Le cose, anche le più anonime e quotidiane, mostrano un'eccedenza di vita che spegne la parola che le nomina. A non lasciarsi dire non è lo *straordinario*, ma l'*assolutamente semplice*: «un cane, un topo, un insetto, un melo intristito, una carrareccia, una pietra». <sup>1</sup> Da loro – «creature mute, talvolta inanimate» <sup>2</sup> – si sprigiona una “pienezza” che afferra i sensi e questi, divenuti nel contatto acuti, penetranti, mobili, di tale “pienezza” rendono partecipi. E parteciparne è dilatazione inaudita dell'io nel quale l'io perde ogni invadenza e diviene pura ricettività, spazio vuoto che accoglie, senza appropriarsene, il libero gioco della cosa. Gioco, quindi, non vincolato o governato dall'io e, proprio non essendolo, gioco nel quale l'io è *toccato e tocca* – l'aptico è sinestesia – la cosa in tutta la sua intransitiva potenza. Quello che l'io così sperimenta è un godimento senza possesso giacché *godimento* è *sentire* la cosa nella sua radicalità di cosa *sentendone* l'irrevocabile alterità e patendo lo scacco di tale alterità. Ed è allora, per questo *sentire* espanso e insieme trattenuto, che una «forma non evidente» della cosa o un suo «posare o poggiare non avvertito da alcuno» <sup>3</sup> si palesa mostrando che la cosa da sempre nota, pure non lo è. Essa, infatti, senza smettere di essere *quella cosa*, appare improvvisamente *mai stata* e come *mai stata* si erge in una sconosciuta sovranità. Questa sovranità è la “cosa in sé”, ossia la cosa nella sua assoluta materialità. Una materialità che non si lascia violare o sciogliere in lingua nota, né si presta a traduzioni giacché quella che essa parla è *altra lingua*: la lingua in cui «parlano le cose mute». <sup>4</sup>

Come dare ragione di una simile lingua se di questa “non una sola parola è nota”? Come lasciare parlare la *lingua muta* senza invaderla o sover-

1 H. von Hofmannsthal, *La lettera di Lord Chandos*, intr. di C. Magris, Rizzoli, Milano 1974, p. 51.

2 *Ibid.*

3 *Ivi*, p. 55.

4 *Ivi*, p. 59.

chiarla con la *nostra parola*? Sarà questa la sfida che arte, poesia, letteratura raccoglieranno piegando a essa il lavoro della forma e chiedendole di essere lo spazio nel quale il mutismo del mondo si depone e opera. Le chiederanno di farlo senza prudenza osando rischiare il suo stesso essere forma e facendo del rischio la sua disposizione etica. *Etica della forma* non sarà, perciò, comporre e sedare l'informe, ma mostrarlo in quanto non mostrabile, in quanto non dicibile e non figurabile.

..all'inizio

È, dunque, paradossale il compito che il 900 affida alla forma: mostrare l'agire imponderabile di ciò che non ha presenza e mai può averne, mostrare come per quest'agire la cosa è sempre esposta al suo infinitamente possibile, quindi esposta all'indecidibile del suo affermarsi-superarsi. Alla forma, però, non è semplicemente chiesto di fissare sequenze di simile movimento, bensì di testimoniare nel suo continuo accadere, di testimoniare gli effetti, il loro consumarsi e trascorrere in altro fino a mettere a repentaglio il fatto stesso che ci sia forma.

Se di compito paradossale si tratta, è paradosso che muove da lontano e in un luogo lontano trova il suo primo terreno di coltura. Questo luogo può essere individuato nello *Ione* platonico: qui il corpo del poeta si offre come spazio sproprariato nel quale il terribile del dio si fa presente rimanendo assente. Il poeta smette così di essere *qualcuno* e diviene vuoto neutro, anonimità assoluta, «cosa leggera». <sup>5</sup> Una leggerezza che fa di lui una cosa «alata» perché «cosa» non gravata da umani movimenti, ma spazio ceduto ai gesti senza peso del dio che non c'è. Gesti impossibili come possono esserlo quelli di un'assenza che, rimanendo assenza, dice di sé solo attraverso di essi e attraverso gli effetti che questi producono. *Sacro* è allora il poeta perché, come già lo fu per Democrito, *entheos*: forma vuota colma della potenza informe del dio. Potenza che mai diviene del poeta, ma sempre rimane del dio, dunque, potenza di *straniero* – il dio è *l'assolutamente straniero* – e *straniero* che non conosce assimilazione, né consente addomesticamento a un umano ordine o misura.

Se *assolutamente straniero* è il dio e se *assolutamente straniera* è la sua potenza per gli umani, *straniero* è il sapere di cui il dio è portatore. Ospitare il dio è così ospitare il suo *sapere straniero*, il quale, però, può essere tale solo nel tramite del poeta, può, cioè, mostrarsi e agire come *sapere inaudi-*

5 Platone, *Ione*, a cura di G. Cambiano, Utet, Milano 1995, p. 534 b.

to solo esponendosi nella forma vuota del poeta che lo con-tiene – *tiene in sé* – senza costringerne o addomesticarne l'*inaudito*. *Canto* sarà il dispiegarsi di simile *sapere* che, sgorgando da «fonti di miele che scorrono da alcuni giardini e vallate selvose delle Muse», dice come possibile l'impossibile del mondo. Nel dirne il *canto* rivela un andamento, movenze, un interno ritmo che nulla ha dello snodarsi piano dell'argomentazione, ma è *altro movimento*, un movimento simile al volteggiare delle api.<sup>6</sup> E *volteggiando* il *canto* nomina il *radicalmente mondo*, ossia, dice di ciò che si sottrae al linguaggio dell'*episteme*, ma pure è ed è trama riposta del mondo, sua materialità opaca e densa.

Il poeta, "servitore" del dio, *cantando*, rende esperibile ai mortali un tale *inaudito sapere* e questo non si limita a suscitare in coloro che ne divengono partecipi un attonito stupore, né si piega a comporsi in quieto sapere. Ascoltare la *parola straniera* del dio significa, infatti, esserne *sconvolti*, significa essere attratti nella sua assenza, segnati da questa, subirne le modificazioni. Alla stessa maniera in cui la pietra di magnete attrae a sé pezzi di ferro e questi a loro volta ne attraggono altri, il dio, tramite il poeta, «trascina l'anima degli uomini dove vuole»<sup>7</sup> e, trascinandola, la stravolge. Un simile stravolgimento è accesso a un *sentire* multiplo, eccedente, espanso che non solo altera la singola parte, ma altera la relazione fra le parti e la maniera in cui queste esperiscono le cose e lo spazio che abitano.

Il dio *straniero*, agendo nella forma vuota del poeta, rende così *straniero* ciascuno a sé, come rende *straniero* il mondo e da *stranieri* il suo abitarlo. Sarà perciò che i poeti, perché ci sia *polis*, dovranno essere scacciati dalla città: *politica* è la loro colpa giacché pericoloso è per la *polis* il loro svuotarsi per offrirsi come *forma* nella quale l'eccesso del dio non solo si mostra rimanendo assente, ma come assente agisce e produce effetti. Effetti che rompono l'ordine della *polis* come quello dei singoli corpi.

Non è innocua la forma e paradossale è il suo compito. Lo fu già per Platone.

### *L'umiltà di Scardanelli*

Era un sabato di festa il 1 novembre del 1755 quando Lisbona fu sconvolta da un terremoto. Kant, meditando sull'evento, dovette ammettere che il «terreno» su cui «abitiamo tranquilli» a volte accade «sia scosso dalle

6 *Ibid.* Una medesima espressione è presente in Pindaro, *Olimpiche*, IX, pp. 26-27.

7 Platone, *Ione*, cit., p. 536 a.

fondamenta» e allora sappiamo che «la sventura si nasconde anche sotto i nostri piedi». <sup>8</sup> Una “sventura” che matura lentamente provocando alterazioni improvvise nelle cose: «prima che la terra fosse scossa, si è andato osservando un cielo rosso e altri segni di una mutata condizione atmosferica. Le bestie sono prese da un grande panico. Gli uccelli fuggono dalle case; ratti e topi scappano dai loro buchi». <sup>9</sup> Ciò che è noto, familiare, sicuro è così percorso da un movimento imponderabile che rende ogni cosa improvvisamente estranea e nemica. Se *terribile* è questo movimento, è un *terribile* iscritto nelle fibre stesse del mondo e se alla scienza toccherà indagare questo *terribile*, comprenderne le ragioni, governarne gli effetti e forse prevenirli, l'arte azzarderà mostrarlo sapendolo non mostrabile, sapendolo non visibile eppure attivo in ogni cosa visibile.

Assumere a proprio compito il mondo vorrà dire per l'arte testimoniare che la “sventura” appartiene alla sicura isola kantiana e che noi, abitandola, abitiamo anche la “sventura” perciò sempre incerto è il nostro abitare e sempre esposto alla smentita ogni nostra smania di sicuro possesso. Da qui l'altro, essenziale compito che l'arte è chiamata a svolgere: educare ad abitare il mondo da *stranieri* sapendo divenire *stranieri* a noi stessi. Nel momento in cui l'arte farà propri tali compiti, questi saranno gli stessi della forma che li farà propri smettendo di essere luogo di composta armonia, per essere esposizione di un movimento mai afferrabile o identificabile e quindi non più momento di compiaciuta contemplazione del bello, ma dubbio, urto, interrogazione.

Forma sarà allora *come* l'arte fa sì che noi sappiamo che *sventurata* e *straniera* è, comunque, l'isola da noi abitata e che da *stranieri*, mai a riparo dalla *sventura*, dovremo imparare ad abitarla.

*Come* la terra, nel suo calmo riposare, custodisca in sé la *sventura* lo si incomincia a vedere – è un esempio fra i molti possibili – in un paesaggio montano di Biard del 1841: le montagne si ergono potenti ma è potenza di cui il colore, estenuandosi, dice il riavvolgersi in sé fino a quasi lasciarsi assorbire nel ni-ente del bianco. L'immobilità di ogni elemento è così anche movimento, la quietà fissità è anche indeterminata possibilità, la nettezza è anche un evaporare imponderabile. In tal modo in ciò che *certainemente* è si mostra, senza rivelarsi, l'operare di un'assenza. Si mostra come non presenza che agendo consuma ogni sicuro senso di appartenenza.

8 I. Kant, *Scritti sui terremoti*, a cura di P. Manganaro, Edizioni 10/17, Salerno 1984, p. 11.

9 *Ivi*, p. 19.

Era stato già così nelle tele di Friedrich: i colori si fanno vapore, divengono pulviscolo al contatto della tela e impregnano del loro dissolversi i passi del monaco che cammina sulla riva (1808-10). Passi che non lasciano traccia, che non sono affermazione di uno *stare* che sia certezza di luogo e neppure sono affermazione di un confine che sia riparo e sicurezza: mare e terra s'infiltrano l'uno nell'altro e i passi calcano una *misto* che non si lascia ordinare. Un *misto* che non si coglie neppure – si può osservarlo in un'altra opera, *Le ore del giorno. Il mattino*, 1820-21 – nella quiete ferma del mattino, ma, anzi, *quiete* è il modo stesso di essere dell'*inquieto* movimento del *misto*. Movimento, dunque, *senza* movimento, per esso le forme si affermano sfaldandosi ed evaporando, le cose si stagliano per poi in loro stesse ritrarsi perdendo definitezza. La stessa presenza umana sfuma, come ogni altra cosa, nell'impresenza giacché anch'essa è attraversata da quel movimento che formando sforma. Ma poi accade che questo movimento erompa nella sua potenza non trattenuta – *Mare di ghiaccio*, 1824 – ed è potenza distruttiva che non rivela alcun *fondo* o provenienza, ma appartiene alla superficie stessa, appartiene, cioè, a quel *mondo formato* che, nell'esserlo, è continua attività dell'informe. Un'attività che la forma non imbriglia, ma esibisce, in sé reggendola, senza diluirne la minaccia.

Anche i poeti di ciò sanno. Lo sa Hölderlin e saperlo significa – lo dirà di lui un altro poeta, Rilke – non abitare più «nel tepore domestico del verso», non sostare «nelle abitudini» del dire poetico, ma dalle «immagini adempiute» osare irrompere «ad altre inadempite». <sup>10</sup> E Hölderlin oserà farlo chiedendo alla forma di farsi rigorosa costruzione geometrica, di essere in sé perfetta architettura e così portare alla parola quel *movimento terribile* che, sconvolgendone calma e armonia, attraversa la natura. Non è questo un movimento *altro* dalla natura, ma è la natura stessa che, ridestandosi in «clamore di armi», <sup>11</sup> si dispiega in tutta la sua *tremenda* potenza. Una potenza che «diliania le città come agnelli / che un tempo assalì / L'Olimpo, e si agita fra le montagne scagliando fiamme. E sradica foreste e solca l'oceano / Schiantando le navi». Un simile disordine appartiene alla

10 R. M. Rilke, *A Hölderlin*, in *Poesie*, vol. II, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino 1995, p. 237.

11 F. Hölderlin, *Come nel giorno di festa*, in *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani, Mondadori, Milano 2001, p. 751. Dirà a proposito Heidegger: «Pensato a partire dalla natura il caos resta quello spalancarsi a partire dal quale l'aperto si apre per concedere a ogni ente distinto il suo presentarsi definito. [...] Nessun reale precede questo spalancarsi, ma invece non può che rientrarvi sempre» (M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, tr. it. a cura di L. Amoroso, Adelphi, Milano 1988, p. 77).

natura, è suo “figlio”, «Con lo spirito della pace nato da un solo grembo». <sup>12</sup> Compito della forma non è comporre il dissidio dei fratelli, ma pensare la *fratellanza* come divergenza pensando *dentro* tale divergere. <sup>13</sup>

Se *divergente fratellanza* di armonia e caos è la natura, se a governare questa è il continuo, e mai decidibile, rivoltarsi l'uno nell'altro di *organico* e *aorgico*, <sup>14</sup> bisogna allora mettere in campo un *nuova* strategia per la quale l'arte è «il fiore, il compimento della natura» e questa «diventa divina soltanto per il legame con l'arte», <sup>15</sup> ossia si mostra, nel tramite dell'arte, nella forza del suo discordante operare. A svolgere tale compito non è l'arte intesa come *ingenium*, bensì come *téchné*, *ars*, cioè, un agire retto da regole <sup>16</sup> per il quale ciò che non ha parola – il tumultuoso accadere del vivente – giunge alla parola. Da qui il riarticolarsi del rapporto arte-vita in una nuova dimensione, dimensione che non scoglie o seda l'antinomia dei due termini, piuttosto gli sottrae rigidità immettendovi movimento. È necessario però che di tale movimento sia stabilito il *come* del suo svolgersi, definiti l'andamento e le modalità del suo accadere e, soprattutto, gli sia dato *nome* giacché si tratta di un movimento da far essere e riconoscere per quello che è. Sarà per ciò che Hölderlin farà propria l'esigenza posta da Schlegel di una “nuova mitologia” come di uno spazio di figurazione con-

12 F. Hölderlin, *L'agio*, in *Tutte le liriche*, cit., p. 637.

13 Va qui ricordato quanto affermato da Hegel e, rispetto a ciò, il diverso esito a cui conduce la riflessione di Hölderlin: «La scissione necessaria è un fattore della vita, che si plasma eternamente mediante opposizioni, e la totalità è possibile nella più alta pienezza di vita solo quando si restaura procedendo dalla più alta divisione» (G. W. F. Hegel, *Differenza fra il sistema filosofico di Fichte e quello di Schelling*, in *Primi scritti critici*, a cura di R. Bodei, Mursia, Milano 1971, p. 14).

14 «L'organico diventato aorgico sembra ritrovare se stesso e tornare a se stesso, in quanto si attiene all'individualità dell'aorgico, e l'oggetto, l'aorgico, sembra ritrovare se stesso, in quanto nello stesso momento in cui assume l'individualità trova anche l'organico all'ultimo estremo dell'aorgico» (F. Hölderlin, *La ragione dell'Empedocle*, in F. Hölderlin, *Sul tragico*, a cura di R. Bodei, Feltrinelli, Milano 1980, p. 55).

15 *Ivi*, pp. 54-55.

16 A proposito di ciò scrive Hölderlin nelle *Note all'Edipo*: nelle «opere d'arte manca, in confronto con quelle greche, la sicurezza; almeno fino a ora sono state giudicate più secondo le impressioni che suscitano che secondo il loro calcolo regolato da leggi e gli altri procedimenti con cui viene prodotto il bello». Va perciò tenuto, da tutti, nella massima considerazione il fatto che la poesia «sia qualcosa, vale a dire che sia conoscibile nel mezzo (*moyen*) del suo apparire e che il modo in cui è condizionata possa essere determinato e insegnato» (F. Hölderlin, *Note all'Edipo*, in *Sul tragico*, cit., p. 68).



diviso, dove la conoscenza non si risolve in mito, ma, al contrario, il mito diviene più acuminato strumento di conoscenza, capace di *nominare* e portare a *espressione* quanto fin ora non lo era.

*Saturno e Giove* saranno i nomi per dire il movimento attraverso il quale vita e arte – caos e forma – entrano in congiunzione e l'una è nel tramite dell'altra. Hölderlin lo dice *da* poeta: «Alto imperi nel giorno e la tua legge / Fiorisce, tu reggi la bilancia, figlio di Saturno! / E distribuisci i destini, riposando lieto nella / Fama delle arti immortali di chi comanda».<sup>17</sup> Giove, la forma che è legge e misura, ha, dunque, un legame diretto – il legame mantiene le differenze ponendole fra loro in comunicazione – con Saturno poiché Saturno è di lui il “padre santo”. Se dagli abissi, dove è stato confinato, giunge il suo indistinto lamento, obbligo di “figlio” è *servire* “il più vecchio”. E lo *serve*, il *figlio*, lasciando che quel lamento si dispieghi nella sua voce e questa, accogliendolo, ne testimonia: «Giacché, come dalla nuvola il suo fulmine, così giunge / Da lui ciò che è tuo, guarda! Così di lui testimonia / Ciò che tu comandi e dalla pace di / Saturno ogni potenza è nata».<sup>18</sup> In tal modo Giove è la possibilità stessa di essere di Saturno e lo è offrendosi come forma che, ubbidendo a leggi proprie e seguendo proprie strategie, consente all'infigurabile di assumere figura senza a questa ridursi, ma continuamente alludendo a un poter essere che sempre quella figura può sfigurare. Giove e Saturno divengono così i *nomi* di un movimento capace di coniugare rigore ed eccesso facendo del rigore la condizione che attiva e garantisce la produttività dell'eccesso, il suo potersi comunicare ed essere sapere.

Sarà così che il poeta porgerà agli umani, “avvolto nel canto”, “il fulmine de padre” e i “figli della terra” potranno *bere* “il fuoco celeste” “senza pericolo”, ma apprendendo a conoscere il “pericolo”, a saperlo mondo, a saper abitare nel *pericolo* sapendo che questo ci attraversa senza che mai ci sia dato addomesticarlo poiché mai si dà riduzione a noi del *pericoloso* “dono celeste”.

Ma perché il poeta sia capace di ciò, perché il canto sia parola e sapere del dio e non del poeta, è necessario ancora qualcos'altro. È necessario che il poeta muoia a se stesso e raggiunga l'anonimità assoluta di Scardanelli e come Scardanelli sia *nessuno*. “Mit Untherthanigkeit” nominerà Scardanelli le cose che sono e l'umiltà con cui le nomina prosciuga la parola, la rende scarna, essenziale, libera da ogni enfasi dell'io. A Scardinelli sarà allora possibile dire: «Superbo il verde campo si distende, / vago il ruscello

17 F. Hölderlin, *Natura e arte ovvero Saturno e Giove*, in *Tutte le liriche*, cit., p. 799.

18 *Ibid.*

nella valle scende». <sup>19</sup> Se nella *parola umile del poeta nessuno* la cosa si mostra nella sua sovranità di cosa, a questa umiltà è *educato* colui che ascolta e ascoltando *sa* che nell'*assolutamente semplice* «l'antica saga avverti», <sup>20</sup> ossia, *sa* che solo nella sobrietà e nella misura è possibile esprimere l'eccedente e l'immisurabile.

La forma è così *educazione estetica* e, quindi, possibile qualità dell'*esperienza estetica*.

### *Solo un velo*

Era quello su cui Hölderlin aveva meditato, un movimento che, in altro contesto e con altre finalità, attirerà anche l'attenzione di Nietzsche. Questo ne scorge i primi segni in un quadro di Genelli, *Bacco fra le musa*, opera che ha modo di osservare a casa Wagner. Nel quadro sono rappresentate due scene separate da un drappo trasparente. Sul lato sinistro compare Bacco, un gruppo di donne ebbre, una fiera accucciata ai loro piedi. Tutti elementi che nel loro connettersi rimandano a una materialità mista, eccedente, in sé avvoluta. Sull'altro vi sono le Muse aeree e leggere. Sicché alla pesantezza della prima scena, si contrappone l'ariosità dell'altra, all'eccesso dell'una, la purezza disincarnata dell'altra. Non è forse il velo che separa anche transito e comunicabilità fra le due scene? Come declinerà Nietzsche questa possibilità di transito? Con quali esiti? E non saranno questi esiti a portarlo oltre Wagner e a segnare fortemente il destino della forma nel 900?

Intanto è a Wagner che Nietzsche guarda. L'opera wagneriana attraversa e conosce il negativo, il disordine, la pesantezza della materialità. Kundry è tutto ciò, è "Urteufelin"<sup>21</sup> e se pure accade che ella appaia a Parsifal come sbocciata da una "sieve fiorita", la bellezza è qui solo seduzione e maleficio del negativo, è, cioè, ancora modo di manifestarsi e agire della ferinità primordiale di Kundry. La richiesta che Kundry rivolge a Parsifal sarà proprio la redenzione dalla materialità, l'emancipazione definitiva e senza residui dall'informe, il superamento del suo essere "Mahre", "Wilde". Kundry chiede di separarsi dalla terra – «Ora ella striscia al suolo»<sup>22</sup> – e di avere accesso al nome – lei è "Namenlose" –, chiede, cioè, che la sua

19 F. Hölderlin, *La primavera*, in *Tutte le liriche*, cit., p. 1257.

20 F. Hölderlin, *Grecia*, in *Tutte le liriche*, cit., p. 1257.

21 Cfr. R. Wagner, *Parsifal*, tr. it. a cura di G. Manacorda, Sansoni, Firenze 1982.

22 *Ivi*, p. 9.

negatività trovi purificazione nella chiarezza cristallina della forma. Invocare l'amore di Parsifal è così invocare la redenzione della forma, è volere accedere alla sicura definitezza dell'assoluto di questa: «Lascia che te, divino, io ami, / allora redenzione, la darai anche a me».<sup>23</sup>

Ma non è la redenzione del negativo che vuole Nietzsche.<sup>24</sup> Quello che intravede nel quadro di Genelli è *già* un *altro* movimento: «una conciliazione sul campo di battaglia».<sup>25</sup> La conciliazione non è però il risolversi della battaglia con la vittoria di uno dei due contendenti o con la stipulazione di una solida pace, bensì la consapevolezza che il *contro* tiene in sé il *con* e viceversa. Il con-tendere, quindi, senza rimuovere o sanare l'opposizione dei contendenti, di questi pone la parità – è *Wettkampfe*, dice Nietzsche – ed è perciò, sempre, vittoria dell'uno e dell'altro e, al tempo stesso, dell'uno attraverso l'altro. Di ciò, dice Nietzsche, seppe il Greco, seppe, cioè, che «Apollo non poteva vivere senza Dioniso», che “il titanico, il barbarico erano alla fine una necessità, così come lo era l'apollineo».<sup>26</sup> Il che significava che «l'esistenza, come ogni bellezza e moderazione, poggiava su un fondamento – mascherato – di sofferenza e di conoscenza».<sup>27</sup>

Fu la tragedia a far maturare nel Greco una tale consapevolezza. Nella tragedia, infatti, l'apollineo è il “velo” che, proprio ricoprendolo, *svela* il dionisiaco, «il quale è così potente, da spingere alla fine lo stesso dramma apollineo in una sfera in cui esso comincia a parlare con sapienza dionisiaca».<sup>28</sup> Fra Apollo e Dioniso si stringe in tal modo un “legame di fratellanza” ed è fratellanza che – vi faceva segno il quadro di Genelli – agisce come sincronia del velare-svelare, come loro reciproco richiamarsi e necessitarsi. E se per questa sincronia accade che Dioniso parli «la lingua di Apollo», accade pure che lo stesso Apollo parli «la lingua di Dioniso».<sup>29</sup> E parlarla significa non tradurla, ma lasciarsi ferire dal *graffio* di Dioniso,

23 *Ivi*, p. 113.

24 Scrive Nietzsche: «Su nessun'altra cosa Wagner ha meditato così profondamente come sulla redenzione: il suo dramma musicale è il dramma della redenzione. [...] E quanta ricchezza di variazioni dà al suo *Leit motive!*». Non accade forse che «vecchie donne corrotte preferiscono essere redente da casti giovinetti (è il caso di Kundry)?» (F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Mondadori, Milano 1981, p. 10).

25 F. Nietzsche, *La visione dionisiaca del mondo*, tr. it di T. Scappini, Bompiani, Milano 2011, p. 91.

26 F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, tr. it di S. Giametta, Adelphi, Milano 1994, p. 37.

27 *Ibid.*

28 *Ivi*, p. 145.

29 *Ibid.*

lasciare che per questo *graffio* la lingua si faccia in sé molteplice – Dioniso è il continuo trasformarsi in «molteplici affermazioni»<sup>30</sup> – rischi l'insensatezza, la *catastrofe*, il suo *quasi* annichilire.

La *fratellanza* di Dioniso e Apollo è, dunque, la loro *inquieta contemporaneità* giacché il levarsi dell'uno è *insieme* il discendere dell'altro e non vi è in ciò incrocio fra profondità e altezza, ma movimento di superficie. Dopo Nietzsche quella fra l'informe e la forma è la pratica di simile *fratellanza*, una pratica – pratica plurale – che, proprio esercitandosi, continuamente mette rischio la possibilità stessa di sopravvivenza di tale *fratellanza*. Questa, infatti, nel parlare una lingua doppia e mista, mai è al riparo dal suo disfarsi per il prepotente straripare di quel suono muto-assordante che proviene dal flauto di Dioniso.

### Pratiche

Essere in simile rischio, esperirlo nella parola, è ciò che la poesia di Rilke persegue e ciò in cui trova compimento. A mettere Rilke su questa via, certo, concorre la lettura giovanile della *Nascita della tragedia*, una *lettura pensosa* che egli affida a note nelle quali in questione è il senso stesso di una *lingua di poeta* e di *come* questa regga e agisca la difficile *fratellanza* di Apollo e Dioniso.

Se, legge Rilke da Nietzsche, «la sfera della poesia non si trova fuori dal mondo, come una fantastica impossibilità di un cervello poetico»,<sup>31</sup> in quale maniera – sarà questo il problema di Rilke – la poesia si fa carico del mondo e in quale maniera dice l'essere *radicalmente* mondo del mondo?

Di come debba intendersi una simile radicalità è suggerimento che proviene a Rilke dalla stessa *Nascita della tragedia*: radicalità del mondo è la fluidità sonora di Dioniso che circola – non è un *sotto* o un *fondo* – nelle fibre del mondo irrorandole della sua *tremenda* potenza. Si tratta, può affermare Rilke sulla scorta del testo nietzschiano, «di una *forza vergine* libera e fluttuante»<sup>32</sup> che, nel suo scorrere atemporale, mai si esaurisce giacché

30 G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, a cura di F. Polidori, Einaudi, Torino 2002, p. 18.

31 F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 57.

32 R. M. Rilke, *Postille in margine alla Nascita della tragedia*, in R. M. Rilke, *Scritti sul teatro*, a cura di U. Artioli e C. Grazioli, Costa&Nolan, Genova 1995, p. 95. Le riflessioni di Rilke su *La nascita della tragedia* risalgono al 1900 ed erano contenute in diciotto fogli manoscritti, non completamente decifrabili, rinvenuti

essa è «libera profusione di Dio non ancora esauritasi nei fenomeni».<sup>33</sup> Una forza, quindi, che eccede il mondo creato, è *di più* del mondo, anzi, commenta Rilke, «la creazione limitò l'infinita libertà di Dio» e questa non può ritenersi affatto «legata *nella sua totalità* alla creazione».<sup>34</sup> Da qui il compito dell'artista: farsi creatori dell'increato del mondo, fare essere ciò che *ancora* non è, né mai potrà esserlo pienamente.

Quella dell'artista sarà allora una *complicità nella creazione*, complicità che, Rilke già lo sa, deve porsi al riparo da ogni tentazione di onnipotenza e perché ciò non accada è necessario che la *complicità nella creazione* sia insieme pratica della *Besitzlosigkeit*, sia cioè esercizio al non possesso, sia volere che non vuole, ma lascia essere le cose nella loro libertà.<sup>35</sup> E sapendo che *complicità* è anche *misura*, l'artista potrà anelare «a completare il mondo seguendo *quel* senso in base a cui la forza divina avrebbe agito se avesse continuato a creare». *Completarlo* il mondo significa cercare di «formare immagini di quelle realtà che da essa sarebbero state generate».<sup>36</sup> Il punto acquisito da Rilke è qui essenziale: *fare mondo* è *fare immagini*. Ma a quali condizioni l'immagine è mondo che si fa?

È ancora la lettura di Nietzsche a indicargli la direzione verso cui procedere per dare risposta a tale domanda. Muovendo dalla riflessione nietzschiana e dalla maniera in cui questa ricostruisce il rapporto fra spettatore e scena nella tragedia,<sup>37</sup> Rilke osserva: «tra spettatore e scena *deve essere frapposto un occhio*, per il cui quieto sguardo l'azione sia corretta e veritiera in ogni momento. E il pubblico deve correggere la sua *percezione* (trad. modificata) sulla base di quest'occhio». L'occhio è, dunque, il *velo* che accoglie-espone ciò che è in-immaginabile, lo fa disubbidendo a ogni pretesa di *realismo* – «il teatro non deve diventare *più reale*, più vicino alla realtà»<sup>38</sup> – e affermando l'assoluto della *parvenza*, ossia dell'immagine. Il che non vuole, affatto, dire che l'immagine sia arbitraria o ingiustificata, piuttosto che essa *non* è trasposizione di *qualcosa*, bensì *presenza* – *pre-*

---

nel lascito di Lou Salomé, che della conoscenza di Nietzsche fu per Rilke sicura mediazione.

33 *Ivi*, p. 96.

34 *Ibid.*

35 Un anno prima Rilke scriveva a Jelena Waronina: «Non una bara debbono essere le nostre mani: solo un letto in cui le cose dormono il crepuscolo del sonno e fanno sogni, dalle cui profondità parlano le loro intimità più care e nascoste» (cit. in *Commento* di A. Lavagetto a *Il libro del Pellegrinaggio*, in R. M. Rilke, *Poesie*, vol. I, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino 1994, p. 782).

36 R. M. Rilke, *Postille in margine alla Nascita della tragedia*, cit., p. 96.

37 Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 58.

38 R. M. Rilke, *Postille in margine alla Nascita della tragedia*, cit., p. 98.

senza senza definitezza e mai fissata una volta per tutte – di un *impresente*. E *impresente* è il “rumore” di Dioniso, “rumore” che è *prima* di ogni musica e che questa tradirebbe – ciò vale per l’arte in genere – se ci legasse «sommessamente al mondo, parlando dei nostri sentimenti come di cose che fanno parte del mondo». <sup>39</sup> Essa – qui il compito che Rilke intravede per l’immagine – deve essere invece una *scossa* che ci sposta da noi, dal nostro consueto intrattenere rapporti con il mondo, e ci rende esperibile – Rilke, per riferirsi a tale modo dell’esperire, fa ricorso al termine *Erfahrung* – un assolutamente altro esponendoci, per simile esperire, agli effetti che da ciò si producono.

Se l’ingiunzione di Rilke sarà, poi, «*Sappi l’immagine*», <sup>40</sup>saperla significherà portare alle estreme conseguenze quanto aveva appreso da Nietzsche: «con la potenza della forza dionisiaca, cioè dell’elemento ritmico-flutuante, che non si lascia incanalare in forme (*gestaltenfeindlichen Elementes*), per contrasto deve crescere anche la bellezza e la rigidità della forma»<sup>□</sup> ed entrambe, “bellezza e rigidità”, saranno il dirsi – è la direzione verso cui va Rilke aprendo al 900 – *di un imponderabile movimento*. Agire da poeta questo movimento significherà per Rilke sapere che, a un «calice squillante», può accadere che «squillando già s’infranga», <sup>41</sup> ossia che la forma *squillando* sempre rischia – imprevedibile è la forza di tale *squillare* – di infrangersi. È, però, allora, proprio quando massimo è il rischio – che si fa udibile la voce atona delle “cose mute”.

39 *Ivi*, p. 104.

40 R. M. Rilke, *Sonetti a Orfeo*, I, IX, in *Poesie*, vol. II, cit., p. 119.

41 R. M. Rilke, *Sonetti a Orfeo*, II, XIII, cit, p. 153.

FABRIZIO DESIDERI

## SCHEMI ESTETICI. UNA PROPOSTA

### *Rilevanza degli schemi estetici*

In lavori precedenti<sup>1</sup> ho sostenuto, con esplicito riferimento al Kant della *Critica della facoltà di giudizio*, che la tesi del precoce sviluppo infantile di schemi estetici (addirittura prima della cosiddetta rivoluzione dei nove mesi di cui parla Tomasello)<sup>2</sup> è essenziale a sostenere sia l'irriducibilità e l'universalità dell'attitudine estetica umana sia la sua "strategica" centralità in rapporto allo sviluppo di un'attitudine cognitiva ed etica. In particolare nella *Percezione riflessa*,<sup>3</sup> richiamando le tesi dello psicologo neo-piagetiano Juan Pascual-Leone, sostenevo come fosse proprio l'innescò di una circolarità tra processi di attenzionalità esogena ed endogena a favorire il formarsi nella nostra mente di schemi "estetici", vale a dire di schemi flessibili, oggettualmente e concettualmente indeterminati e, proprio per questo, capaci di catturare relazioni di affinità tra configurazioni e aspetti della realtà di per sé eterogenei. La bassa e bassissima regolarità di tali schemi, nonché la loro indeterminazione concettuale, li renderebbe abili a cogliere e a stringere somiglianze di famiglia tra fenomeni, atmosfere, oggetti ed eventi assai diversi tra loro per caratteristiche oggettive e proprietà fenomeniche. Diversi, senza dubbio, quanto alle classi concettuali di appartenenza, ma pur sempre suscettibili di entrare in una virtuale connessione condividendo analoghe salienze di tenore estetico. Difendevo, così,

- 
- 1 Vedi F. Desideri, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano 2011; Id., *Epigenesi e deduzione dei giudizi estetici. Per il superamento di antiche dicotomie*, in «Studi di Estetica», vol. 1-2, 2014, pp. 29-55; Id., *Epigenesis and Coherence of the Aesthetic Mechanism*, in «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», v. 8, n. 1, may 2015, p. 25-40.
  - 2 Vedi M. Tomasello, *Le origini culturali della cognizione umana*, Il Mulino, Bologna 2005, pp. 82-83; Id., *Le origini della comunicazione umana*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 124 e sgg.
  - 3 F. Desideri, *La percezione riflessa*, cit., pp. 51-52.

la natura attivamente dinamica di tali schemi, il loro agire in maniera proiettiva e anticipatrice nel tessuto temporale dell'esperienza.<sup>4</sup> Secondo quanto ribadito e precisato in un lavoro successivo,<sup>5</sup> la stessa peculiarità dei nostri giudizi estetici, nonché la loro irriducibilità a giudizi di tipo puramente cognitivo o valutativo, non sarebbe affatto estranea alla funzionalità operativa e reiterativa degli schemi estetici, anzi li presupporrebbe e si originerebbe proprio da essi. Anzitutto per il loro essere governati da una regolarità indeterminata gli schemi estetici agirebbero nel tessuto dell'esperienza estendendo, per così dire dall'interno della stessa dinamica percettiva, la stessa compagine del mondo, facendo emergere nuovi livelli di realtà e nuovi strati di senso. Coerentemente con questa tesi, l'attitudine estetica come attitudine transculturale specificamente umana può connotarsi per la potenzialità semantica dell'indeterminazione e dell'anticipazione rispetto a relazioni cognitive e atteggiamenti etici proprio in forza del funzionamento cognitivamente indeterminato ed esperienzialmente proiettivo degli schemi estetici. Dall'effettiva operatività degli schemi estetici deriverebbe, così, non solo la centralità dell'esperienza estetica per la natura umana, ma anche il suo carattere strutturalmente anticipatorio. In altri termini, proprio attivando degli schemi estetici presenti in memoria l'esperienza estetica rivela il suo carattere esemplare, configurandosi come esperienza e anticipazione d'esperienza nel medesimo tempo. Anche per questo la "percezione riflessa", quale cellula originaria di ogni esperienza estetica, inclina strutturalmente al futuro.

Se fin qui ho riassunto quanto argomentato in precedenti lavori a favore della rilevanza degli schemi estetici, in quanto segue mi propongo di mettere a fuoco ulteriormente tale nozione, saggiandone per così dire la consistenza interna e l'irriducibilità ad altre formazioni a carattere attivamente schematizzante. Ci chiederemo, in altri termini, se possiamo legittimamente parlare di schemi estetici differenziandoli da altri tipi di schemi.

### *Elogio dello schema*

Il presupposto della nostra interrogazione è che la relazione cognitiva tra la nostra mente e il mondo e, per certi versi, un qualsiasi tipo di relazione che instauriamo con la realtà non possa fare a meno di quei dispositivi di

4 Ivi, p. 56.

5 Cfr. F. Desideri, *Epigenesi e deduzione dei giudizi estetici. Per il superamento di antiche dicotomie*, cit.



sintesi funzionale che, almeno a partire da Kant, definiamo come schemi. Per questo è opportuno ribadire contro gli eliminativisti, che intendono la medietà dello schema come un'inutile interfaccia tra noi e il mondo, il carattere operativo dello schematismo ossia il suo consistere unicamente ed essenzialmente nella ricorsività di una funzione di raccordo/selezione tra input di ordine sensoriale e il sistema/organismo che li elabora. Come sostenuto da Frederic C. Bartlett nella più influente ripresa novecentesca della nozione di schema (insieme a quella di Piaget) nell'ambito di una teoria psicologica del funzionamento cognitivo della mente,<sup>6</sup> la necessità di una funzione schematizzante emerge per fare fronte al rapporto tra memoria e nuove informazioni sensoriali. *Remembering*, sostiene Bartlett, ha un carattere eminentemente costruttivo e proprio del carattere strutturante della memoria sono espressione attiva gli schemi<sup>7</sup> sia sotto il profilo dell'azione sia sotto quello della percezione. Gli schemi, che Bartlett definisce anche come "pattern attivi" o "setting organizzati", assolvono alla funzione dell'organizzazione costruttiva di passate reazioni o passate esperienze così da mantenere la stabilizzazione del sistema rispetto alle sfide ambientali. Negli schemi si esprime, dunque, una "forma di arrangiamento" con la realtà. Rispondendo all'esigenza di un continuo adattamento ad input esterni, gli "schemi" bartlettiani non hanno perciò affatto il carattere della rigidità e della fissità. Al contrario, essi sono caratterizzati da un continuo sviluppo, in quanto «affected by every bit of incoming sensational experience of a given kind».<sup>8</sup> Nello schema vince quindi il principio della regolarità, dal momento che la sua variazione è funzionale alla stabilità e alla sopravvivenza stessa di un sistema organizzato. Questo vale naturalmente anche

6 Vedi F.C. Bartlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 1932. Per l'importanza di Bartlett nel contesto della contemporanea ripresa della nozione di schema dal punto di vista di un'antropologia cognitiva vedi R.W. Casson, *Schemata in Cognitive Anthropology*, in «Annual Review of Anthropology», vol. 12, 1983, pp. 429-462.

7 Bartlett, come noto, impiega il termine "schema" nonostante non gli piaccia troppo, trovandolo «too definite and too sketchy» (F.C. Bartlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, cit., pp. 200-201). Sulla complessità e attualità della nozione bartlettiana di schema vedi soprattutto: B. Wagoner, *Meaning construction in remembering: A synthesis of Bartlett and Vygotsky*, in J. Stenner, J. Cromby, J. Motzkau, J. Yen & Y. Haosheng (Eds.), *Theoretical Psychology: Global Transformations and Challenges*, Captus Press, Toronto 2011, pp. 105-114; Id., *Bartlett's concept of schema in reconstruction*, in «Theory & Psychology», 23(5), 2013, pp. 553-575.

8 F. C. Bartlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, cit., p. 200.

per un sistema organizzato e auto-riflessivamente consapevole di sé quale quello umano. Pure in questo caso gli schemi sono attivi, “agiscono”, sotto la soglia di una coscienza autoriflessiva. La loro interna riflessività, si potrebbe aggiungere, consiste nel principio quasi-finalistico del loro funzionamento. Gli schemi funzionano come se fossero consapevoli della loro costruttiva selettività e sensibilità al cambiamento.<sup>9</sup> Per questo, accogliendo la fondamentale intuizione di Bartlett, modulazioni schematiche di risposta nell'orizzonte della percezione e/o sul piano dell'azione (celebre è l'esempio del tennis cui ricorre Bartlett) potrebbero essere intese come l'articolazione interna della memoria del sistema: quell'articolazione che riguarda anzitutto il rapporto con l'esterno. Lo schema si impone come una risorsa cognitiva e operativa costantemente aperta ad una dialettica tra assimilazione e adattamento (per usare i termini della teoria dello schema di Piaget) nei confronti della realtà. La sua forza sta, dunque, nella capacità di tenere insieme – grazie alla prevalenza del principio di regolarità nel suo costituirsi – l'identità e la variazione, la stabilità e il cambiamento del sistema in alternativa sia a soluzioni internaliste di tipo associazionista sia a soluzioni esternaliste di tipo comportamentista (solitamente gravitanti attorno al modello stimolo/risposta).

Più in generale, accogliendo l'esigenza di ipotizzare un nesso non estrinseco tra epistemologia e ontologia genetica, una teoria dello schematismo caratterizzata in senso dinamico-operativo e interazionista può costituire un'efficace risposta allo scetticismo, dal momento che corrobora sotto un profilo critico il punto di vista del realismo e implica, in ogni caso, la necessità di supporre un esternalismo moderato quando si affrontano i dilemmi relativi alla struttura della percezione (ad esempio riguardo al suo carattere costruttivo/interpretativo, nel senso di Nelson Goodman,<sup>10</sup> o al suo carattere di mossa d'ingresso nel gioco del dare e avere ragioni, come è il caso per l'inferenzialismo semantico di Robert Brandom<sup>11</sup>).

9 Come rileva Ulrich Neisser insistendo sul carattere di “processo attivo” dello schema, esso è «a pattern of action as well as a pattern for action» e, perciò, «scheme is not only the plan but also the executor of the plan» (U. Neisser, *Cognition and Reality: Principles and Implications of Cognitive Psychology*, Freeman, San Francisco 1976, p. 56).

10 Vedi al riguardo L. Marchetti, *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, *Aesthetica Preprint Supplementa*, agosto 2006, pp. 66-73.

11 Per una interessante discussione della nozione di “spazio delle ragioni” in Robert Brandom e John McDowell vedi J. Church, *Possibilities of perception*, Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 112-122. Un ulteriore punto di forza dell'analisi sviluppata da Jennifer Church sta nel tener conto della questione della “percezione estetica” (cfr. pp. 227-264). Nella direzione della necessità di rivedere la nozione

Che il ricorso ad una dottrina dello schematismo sia strettamente connesso all'esigenza di evitare lo scetticismo nell'ambito di una teoria della conoscenza è del resto già del tutto chiaro in Kant. Non solo al livello della *Critica della ragion pura* dove il nesso tra le tormentate pagine dello schematismo trascendentale (anche nel controverso passaggio dalla prima alla seconda edizione) e la possibilità che si diano giudizi sintetici a priori è assolutamente evidente (al punto che se vacilla lo schematismo si riapre la forbice tra la pura logicità dei giudizi analitici e il carattere meramente empirico di quelli sintetici), ma anche al livello della *Critica della facoltà del giudizio*. Del tutto esplicito è a tale proposito il §21 (*Se si possa presupporre con ragione un senso comune*) che muove dalla questione della comunicabilità universale di conoscenze e giudizi, senza la quale non sarebbe pensabile alcun accordo con l'oggetto. Senza un tale accordo, infatti, non resterebbe altro che «un gioco semplicemente soggettivo delle facoltà rappresentative»,<sup>12</sup> come vuole lo scetticismo. Del resto, secondo quanto osservato già in A104 (ossia nella parte della prima edizione della *Critica della ragion pura* dedicata alla Deduzione), è proprio l'elemento di necessità che vincola il concetto all'oggetto a opporsi a che le nostre conoscenze siano determinate «a caso o arbitrariamente, bensì a priori in un modo definito». Quanto interessa il nostro discorso è, però, che un qualche elemento o aspetto di tale necessità, nello sviluppo della preoccupazione anti-scettica da cui prende le mosse il §21 della terza *Critica*, viene a coinvolgere «quella proporzione che si addice a una rappresentazione (mediante cui ci è dato un oggetto), per farne una conoscenza».<sup>13</sup> Senza questa condizione – osserva Kant – «la conoscenza, quale effetto, non potrebbe nascere».<sup>14</sup> Anzi, la «disposizione all'accordo», che in tale proporzione si esprime, è addirittura la «condizione necessaria della comunicabilità universale della nostra conoscenza» in quanto presupposto in ogni logica e in ogni principio del conoscere che non si voglia arrendere allo scetticismo. Condizione della logica della conoscenza la «disposizione all'accordo» lo è, però, in quanto per così dire *risuona*; lo è in quanto *Stimmung*; risuonare dell'accordo. Condizione necessaria della logica e della regola concettuale che articola il conoscere, anzitutto nel governo dello schematismo

---

di “spazio delle ragioni” alla luce di una teoria dell'espressivismo estetico andavano anche riflessioni avviate in F. Desideri, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, cit., pp. 81-85.

12 I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, p. 74.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

“oggettivo”, la disposizione all'accordo in quanto rapporto tra le facoltà conoscitive si effettua espressivamente nel gioco solidale di un reciproco ravvivarsi (in un “inneres Verhältnis zur Belebung”) che può essere soltanto *sentito*. Tra *Stimmung e Gefühl* vi è dunque relazione necessaria ed in questa relazione si presuppone “logicamente” un *sensus communis*. Ma nella necessità di questo presupposto, di questa co-implicazione tra sentimento e cognizione, sono pensabili schemi? E a quali condizioni?

### *Schema e immagine: un'alternativa?*

Significativamente Bartlett, teorizzando la nozione di schema come espressione funzionale di regolarità nel contesto dell'operare costruttivo della memoria, del suo attivo organizzare il materiale filtrato dalla percezione, distingue “schema” da “immagine”. Mentre lo schema agisce in funzione del *continuum* di una serie di azioni o di ricognizioni,<sup>15</sup> l'immagine sorge come una *rottura*, interrompendo la dominanza della regolarità schematica. Al carattere cognitivamente generalizzante dello schema l'immagine oppone la particolarità<sup>16</sup> di un'esperienza che reclama i suoi diritti. Con le parole dello stesso Bartlett, le immagini sono «a device for picking bits out of schemes»,<sup>17</sup> un dispositivo capace di aumentare «la probabilità di variabilità nella ricostruzione di stimoli e situazioni del passato» e di «superare la cronologia delle presentazioni». Nell'immagine, si potrebbe aggiungere, si fa valere l'emergenza “spaziale” del presente, capace di riordinare e riaggregare il tempo passato attorno all'esteriorità del suo attuale persistere. Lo spazio internamente organizzato dello schema (il suo pur costituire una “figura” in quanto prodotto dell'immaginazione) sarebbe invece ordinato al *continuum* dell'esperienza: alla possibilità trascendentale del suo flusso.<sup>18</sup> Nell'immagine, nell'unità afferrabile della sintesi

15 «Guidare una macchina, dipingere un quadro, salire le scale o ricordare il proprio numero di telefono sono attività dirette che operano come un flusso continuo, senza che in esse intervenga un'auto-riflessione. Essi richiedono il coordinamento inconscio di una serie di atti nel tempo e nello spazio attraverso una certa sintonia con l'ambiente» (B. Wagoner, *Bartlett's concept of schema in reconstruction*, cit., p. 559).

16 Cfr. *ivi*, pp. 561-562 e soprattutto Id., *Meaning construction in remembering: A synthesis of Bartlett and Vygotsky*, cit.

17 F. C. Bartlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, cit., p. 219.

18 Vedi in proposito A. Malnick, *Categories, Logical Functions, and Schemata in Kant*, in «The Review of Metaphysics», vol. 54, no. 3, marzo 2001, pp. 615-639.

che esprime, il tempo si fa piuttosto attualità: viva presenza. Ogni esperienza estetica, dalla più ordinaria alla più elevata, gravita perciò attorno a quest'attualità dell'immagine. Nella forma di una consapevolezza intensificata, di una coscienza che emerge e spicca dalla trama del percepire (dallo scambio effettivo che significa), l'esperienza estetica è esperienza di un'unità d'immagine come pura presenza, espressione di una figura che curva il flusso dell'esperienza e le dinamiche percettive ad esso sottese nella spazialità dell'istante che eccede il continuum. Il tempo-spazio dell'immagine può dirsi perciò a buon diritto "istantaneo", appunto in quanto irrompe libero dai vincoli del passato e della memoria. Al carattere vincolante dello schema oggettivo, al suo essere in funzione del continuum, l'esperienza estetica opporrebbe allora l'anarchica libertà dell'immagine, come dispiegamento energetico (attualità) di una pura presenza. Il problema a questo punto è capire se e come una "logica" per così dire istantanea dell'immagine possa incorporare qualcosa della regolarità e ricorsività dello schema. Nella consapevolezza che una risposta del tutto negativa alla questione potrebbe consegnare all'ineffabilità la stessa esperienza estetica, espungendo dalla sua paradossale costituzione la possibilità stessa del giudizio e della comunicabilità.

Sullo sfondo di questa domanda e nel quadro di una logica distinzione tra schema e immagine si ripropone in tutta la sua forza teorica l'esigenza kantiana di differenziare lo schematismo alla base dei giudizi estetici da quello schematismo che nel §9 della *Critica della facoltà di giudizio* viene chiamato per la prima volta «oggettivo».<sup>19</sup> Il vincolo del suo operare, come precisato da Kant a più riprese, è offerto dall'intelletto come produzione spontanea di regole di unificazione-strutturazione del molteplice sensorial-percettivo. Qui il complesso schematico, la rete che disegna, sia apriori sia nel corso dell'esperienza, non è altro che il rovescio della trama dell'oggettività. Lo schema "cognitivo" (così possiamo senz'altro specificare lo "schema oggettivo" di cui Kant parla nel §9) funziona ed è universalmente comunicabile in quanto vincola all'accordo con l'oggetto. In quanto nodo nella trama dell'oggettività, lo schema si conferma come espressione di un'ontologia complessa o, se si vuole, di un realismo critico. Nello "schema oggettivo" o "cognitivo" l'accordo con l'oggetto, che dal punto di vista di una logica della conoscenza è anche accordo nell'oggetto (imma-

---

Muovendo da una lettura in chiave cognitivista e costruttivista della esposizione della Deduzione contenuta nella prima edizione, Malnick sostiene qui una sostanziale coerenza e continuità tra le due esposizioni.

19 I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 54.

nente alla sua costituzione), costituisce infatti la variabile incognita (aperta alle conferme dell'esperienza) della struttura schematica: lo *slot* aperto rispetto alla regolarità concettuale che vincola quel procedere "sussuntivo" che per Kant caratterizza il giudizio determinante e, di conseguenza, lo stesso funzionamento dello schema oggettivo.

Si ripresenta qui una delle più acute riprese contemporanee della nozione di schema quale è stata definita a partire dal fondamentale lavoro di Bartlett. Intendiamo la teoria dei *frames* elaborata da Marvin Minsky, tra i maggiori teorici viventi nell'ambito delle ricerche sull'intelligenza artificiale, a partire dal celebre saggio del 1975 *A framework for representing knowledge*.<sup>20</sup> Qui Minsky, richiamando la nozione bartlettiana di schema e quella kuhniiana di paradigma, intende il *frame* come una struttura selezionata dalla memoria per fare fronte a nuove situazioni e lo definisce come un «network di nodi e relazioni».<sup>21</sup> La struttura di ogni *frame* è quindi formata da "top levels", intrinsecamente stabili e già fissati, e livelli inferiori o "terminali" ovvero *slots* che devono essere riempiti «by specific instances or data». Il funzionamento di ciascun *frame* consiste, perciò, nel *matching process* che cerca di assegnare valori a ciascun terminale che siano consistenti con i marcatori/selettori già definiti. La scommessa cognitiva e operativa riguarda, dunque, la capacità del singolo *frame*, e dei *frame-systems* in cui ciascun *frame* è inserito, di trattare la sorpresa nel quadro delle informazioni già acquisite.

Cercando di proiettare questa problematica minskyana dei *frame* nelle pagine kantiane ovvero di rileggere la questione del libero schematismo dell'immaginazione – di uno schema, cioè, che nella sua applicazione presuppone appunto una «norma indeterminata»<sup>22</sup> – in termini di rapporto tra "top levels" (il livello al quale si dovrebbe sussumere la nuova istanza) e "terminals", ci si deve appunto chiedere come questo rapporto debba essere radicalmente ripensato. Solo a questa condizione, infatti, diviene pensa-

20 Vedi M. Minsky, *A framework for representing knowledge* in P. H. Winston (a cura di), *The Psychology of Computer Vision*, Mc-Graw, New York 1975, pp. 211-77. Minsky ha poi sviluppato quanto sinteticamente presentato in questo saggio nel celebre *The Society of Mind* (1985), tr. it *La società della mente*, Adelphi, Milano 1989.

21 M. Minsky, *A framework for representing knowledge*, cit., p. 213.

22 Vedi I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, cit., p. 75 (§22). Come Kant osserva con somma lucidità nella *Nota generale alla prima sezione dell'analitica*, «che l'immaginazione sia libera eppure da sé conforma a leggi, cioè che essa compori un'autonomia, è una contraddizione» (*ivi*, p. 769). Il fatto è che senza pensare questa "contraddizione" dall'interno, non è pensabile nemmeno l'estetico. A meno di non volerlo ridurre ad un ibrido surrogato del discorso filosofico.

bile (immaginabile?) una pur paradossale incorporazione da parte della regolarità dello schema dell'anarchia dell'immagine. In questa direzione sembrano andare le ultime riflessioni di Emilio Garroni, allorché introduce al riguardo la nozione di immagine-schema.

### *Dalle immagini-schema agli schemi estetici*

Con molta acutezza Garroni, nel complesso della sua notevolissima ricerca sull'estetica come disciplina non speciale e in particolare negli scritti ultimi,<sup>23</sup> rileva come la distinzione tracciata da Kant (a partire dal già citato §21 della Terza Critica) tra «schematismo libero (soggettivo) e schematismo oggettivo» induca ad una "revisione profonda" dell'intera questione quale è affrontata nella prima Critica. Il ragionamento di Garroni si articola in due momenti essenziali. Anzitutto rileva come la libertà dell'immaginazione non coincida con un'anarchica anomia: «se schematizza senza concetti determinati, non per ciò schematizza senza concetti indeterminati, cioè in rapporto alla stessa legalità in genere dell'intelletto».<sup>24</sup> Da qui deriva, secondo Garroni, un ruolo del libero schematismo dell'immaginazione nella genesi stessa dello schema empirico. Così si può cogliere «il modo nativo di funzionare dell'immaginazione»<sup>25</sup> ben oltre l'ambito specifico dell'esperienza estetica, ovvero nel formarsi di un'immagine interna che, per un verso, ha i caratteri dell'indeterminatezza e, per l'altro, contiene tratti pertinenti o pertinentizzabili quali *pattern* di riconoscimento.<sup>26</sup> Se, la prima mossa di Garroni rileva la fecondità cognitiva dell'immagine-schema, la seconda riguarda il suo costitutivo aprirsi ad esibizioni-rappresentazioni schematiche e simboliche. Da un lato, dunque, ogni immagine-schema sarebbe irriducibile alla percepibile concretezza della figura,<sup>27</sup> dall'altro ne costituirebbe l'interna possibilità. In termini kantiani,

23 Vedi in particolare, E. Garroni, *Immagine interna, figura-segno e lo schematismo kantiano* in Id., *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e di critica*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 76-88 e Id., *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, Roma-Bari 2005, in part. pp. 57-67.

24 E. Garroni, *Immagine interna, figura-segno e lo schematismo kantiano*, cit., p. 84.

25 *Ivi*, p. 85.

26 Vedi per questo P. Krausser, *Kant's Schematism of the Categories and the Problem of Pattern Recognition*, in «Synthese», vol. 33, No. 1, *Perception I*, Jun. 1976, pp. 175-192.

27 Per questo passaggio cfr. *ivi*, pp. 86-88, dove Garroni analizzando la dialettica interna ad ogni figura fa riferimento all'importante saggio di G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 1999.

l'immagine-schema fornirebbe la condizione di ogni "esibizione simbolica" e quindi del procedimento analogico-riflettente da cui si forma il simbolo.<sup>28</sup>

Con questo profilo puramente interno, se non addirittura internalistico, l'immagine-schema garroniana non ha, però, ancora i tratti dello schema estetico. Una tipica degli schemi estetici congiunta alla tesi della loro irriducibilità tanto all'ordine espressivo-rappresentativo del simbolico quanto a quello puramente interno dell'immagine-schema può essere pensata, credo, solo considerando l'ipotesi di un meccanismo genetico dell'estetico come sintesi tra disposizioni radicate nel sistema delle emozioni primarie e funzioni cognitive superiori.<sup>29</sup> Nel carattere epigenetico di tale sintesi, il tenore emotivo della vita percettiva è necessariamente implicato, includendo le localizzazioni corporee degli stati emozionali. Quanto qui propongo con il termine di "schemi estetici" si differenzia, però, dagli *image schemas* definiti da George Lakoff e Mark Johnson nei termini di strutture basiche dell'esperienza senso-motoria.<sup>30</sup> Rispetto a questi ultimi, gli schemi estetici

28 Questo aspetto del rapporto tra immagine-schema e simbolo nell'interpretazione di Garroni è ben colto da S. Fortuna, *Lo schematismo di Kant e il vedere come di Wittgenstein. Alle origini della significazione*, in [www.mondoailati.it](http://www.mondoailati.it) (Filosofia e linguaggio in Italia), 3, 2002, pp. 71-80.

29 Vedi per questo F. Desideri, *Epigenesi e deduzione dei giudizi estetici. Per il superamento di antiche dicotomie*, cit. e Id., *Epigenesis and Coherence of the Aesthetic Mechanism*, cit., dove identifico quattro elementi di origine emozionale nella formazione del meccanismo estetico e cioè: 1) l'assimilazione mimetica, 2) il piacere del *seeking*, 3) il piacere dell'esercitare preferenze, 4) l'impulso al gioco.

30 La nozione di "schema estetico" qui proposta si differenzia certamente anche dalla nozione di *image schema* come struttura básica dell'esperienza senso-motoria sostenuta da George Lakoff e Mark Johnson. Vedi per questo G. Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, University of Chicago Press, Chicago 1987; M. Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, University of Chicago Press, Chicago 1987; Id., *The Meaning of the Body. Aesthetic of Human Understanding*, University of Chicago Press, Chicago & London 2007. Con le parole di Johnson tratte dall'ultimo libro citato, «un'immagine-schema è un pattern dinamico e ricorrente delle interazioni organismo-ambiente» (p. 136) e costituisce «a preverbal and mostly nonconscious, emergent level of meaning» (p. 144). A questo genere di schemi "embodied" appartengono strutture di «accoppiamento non rappresentazionale con il mondo» quali il "Contenitore", la "Verticalità", la "Forza compulsiva", la "Scalarità" o lo schema "SOURCE-PATH-GOAL". In analoga direzione va anche la teoria di una genesi delle categorie da schemi-prototipo di carattere cinestetico elaborata da Alberto Peruzzi in particolare, *An essay on the notion of schema*, in L. Albertazzi (a cura di), *Shapes of Form*. Kluwer, Amsterdam 1999,



ci sono “sogettivi” in un senso diverso, se non altro in quanto coinvolgono la corporeità mediatamente, ovvero dal punto di vista degli effetti sentiti nell’impatto percettivo con attrattori attenzionali esteticamente densi. Nel contesto di tale ipotesi, possiamo dunque pensare al costituirsi di schemi estetici a partire da unità d’immagine percepite come cognitivamente indeterminate, semanticamente dense ed emozionalmente indicizzate. Per questo motivo gli schemi estetici rappresentano un *tertium* tra gli schemi soggettivi (*embodied*) e gli schemi oggettivi (cognitivi). La regolarità indeterminata che distingue il lavoro dell’immaginazione nel loro precoce formarsi è sempre *emotionally tuned*, intonata emozionalmente, mentre il rapporto tra il *top level* e il *terminale* si presenta in essi intrinsecamente mobile ed elastico. Questo facilita il *matching process*, la flessibilità e l’espansività degli schemi estetici e, dunque, la loro capacità di orientamento pre- e metacognitivo, scoprendo sempre (in condizioni opportune) nuovi livelli di realtà e nuove dimensioni dell’esperienza. Muovendo da esperienze prototipiche (ad esempio quella del volto della madre o il giocattolo in una scena d’attenzione congiunta), lo schema estetico si forma, dunque, dal sentimento-scoperta di determinate proprietà oggettuali ovvero da «felt qualities»<sup>31</sup> che a buon diritto possono dirsi estetiche. Qualità sentite e in qualche modo *disentangled*<sup>32</sup> da unità d’immagine (aspetti e oggetti del mondo percepiti), proprio mediante quegli effettori di comunicazione costituiti dai marcatori emozionali che incorporano. In questa luce, termini pre-moderni della riflessione estetica quali, ad esempio, quelli di *unitas in varietate*, *proportio*, *integritas*, *claritas*, *symmetria*, *consonantia/dissonantia*, *concinnitas* reclamano la loro attualità.

---

pp. 191-243 e Id., *L’oggetto semantico è cinestetico*, in F. Desideri e G. Matteucci (a cura di), *Dall’oggetto estetico all’oggetto artistico*, Firenze University Press, Firenze 2006, pp. 23-36.

- 31 M. Johnson, *The Meaning of the Body. Aesthetic of Human Understanding*, cit., p. 41.
- 32 Sul problema del *disentangling* all’interno di inferenze percettuali dal punto di vista dei modelli neurali vedi B. A. Olshausen, *Perception as an Inference Problem*, in V. M. Gazzaniga, R. Mangun (a cura di), *The Cognitive Neurosciences*, MIT Press, Harvard 2003.



MARIA GIUSEPPINA DI MONTE

ALBERTO GIACOMETTI FRA  
RAPPRESENTAZIONE E PRESENZA

Quando inizi a impegnarti  
nei tuoi processi creativi  
scuoti tutti i tuoi impulsi  
J.B.

Se pensiamo al contesto storico in cui sono state realizzate le sculture di Giacometti ma anche quelle di Calder, Brancusi e di Moore, solo per fare alcuni esempi ben noti, comprendiamo come le risposte dei singoli artisti siano del tutto diverse rispetto ad uno stesso fenomeno: gli anni difficili e politicamente travagliati del secondo dopo guerra. Essi hanno reagito alle contingenze storiche con una risposta individuale che, sul piano formale, può addirittura variare anche profondamente nello sviluppo espressivo dello stesso artista.

Di Giacomo pone molto opportunamente il problema della rappresentazione<sup>1</sup> al centro dell'analisi della pittura e scultura di Alberto Giacometti, le cui immagini lievi e quasi incorporee ci mostrano come la realtà sia sfuggente e molteplice nel suo manifestarsi e soprattutto nell'essere riflessa negli occhi altrui.

Nel ben noto saggio "La pittura di Giacometti"<sup>2</sup> Jean-Paul Sartre, grande amico dell'artista e frequentatore del suo studio in Rue Hyppolithe Mairon a Parigi, ha posto a ragion veduta l'enfasi non tanto sul singolo ritratto quanto sui gruppi di figure che il filosofo vede come un popolo: «Ha scolpito degli uomini che traversano una piazza senza vederla; s'incontrano, sono irrimediabilmente soli, eppure *sono insieme*: si perdono di vista

1 G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, Aesthetica Preprint, Palermo 1999, p. 19.

2 J.-P. Sartre, *Les peintures de Giacometti*, in «Derrier le Miroir», n. 65, maggio 1954, e in «Les Temps Modernes», n. 103, giugno 1954, pp. 2221-32, poi in *Situations, IV, Portraits*, Gallimard, Paris 1964, pp. 347-63; *La pittura di Giacometti*, in A. Pinotti (a cura di), *Filosofia e pittura nel Novecento. Antologia*, Guerini e Associati, Milano 1998, pp. 108-119.

per sempre ma non si perderebbero se non si fossero cercati».<sup>3</sup> Accomunati da una stessa infelice sorte e fatti della stessa sostanza, una materia corrosa e sfibrata, si aggirano spauriti nelle piazze desolate che ricordano quelle dechirichiane: altrettanto solitarie e inquietanti. Ma vorrei soffermarmi in particolare sul tema del ritratto che in Giacometti riveste un ruolo importante sebbene, tranne che per i pochi ritratti giovanili, quelli eseguiti dagli anni '30 in poi non sono più ritratti, almeno non nel senso stretto del termine. Potrebbero avere dei nomi, come i più noti protagonisti dei ritratti familiari ugualmente soggetti a quell'operazione di svuotamento e scarnificazione che caratterizza le sculture, dei quali sembrano essere le anonime controfigure, tanto decisive sono le somiglianze fra questi corpi e questi volti anch'essi consunti e scarniti.<sup>4</sup>

Lo svuotamento, processo sintomatico per Giacometti, che lavora sulla sottrazione e non sul riempimento, dà luogo ad una precisa forma: la forma è un involucro, questa è la tesi. Il corpo è una prigioniera e la forma del corpo una gabbia dal quale primo o poi esso dovrà liberarsi. Per questo Giacometti non fa differenza, come non la faceva Cézanne, fra una testa, un tavolo, una mela: sotto il suo sguardo tutto è "cosale", tutto ridotto ad un'unica unità di materia, tutto è fatto della stessa sostanza vile, mutevole, peritura. Questa materia è come uno scrigno, una scatola, un involucro pesante e opprimente.

In un colloquio con Jean-Marie Drot, che gli chiese se attribuisse un'intenzione psicologica o filosofica ai suoi lavori, rispose:

Assolutamente nessuna. Per me si tratta solo di capire in che modo la testa si colloca nello spazio. Dunque non penso né all'interiorità della persona, né alla sua personalità. È sottinteso che conti, ma non può contare per me durante il lavoro. Non si tratta d'altro che di mettere le cose più o meno al loro posto. Per me l'apparenza e l'essenza sono la stessa cosa. Si potrebbe dire che l'apparenza è l'essenza stessa.<sup>5</sup>

L'esistenza è ridotta a fenomeno, mera apparenza, ragion per cui ciò che vediamo è solo finzione, una finzione in cui non agiscono personaggi reali con i loro nomi e la loro storia ma solo flebili, opachi riflessi di uomini sen-

3 *Ivi*, p. 109

4 Cfr. sul tema dei ritratti di Alberto Giacometti, M. G. Di Monte, *Le persone e le cose. La tentazione della contemporaneità da Giacometti a Bacon*, in *L'immagine che siamo. Ritratto e soggettività nell'estetica contemporanea*, Carocci, Roma 2014, pp. 107-118.

5 P. Caròla, *Monsieur Giacometti, vorrei ordinarle il mio busto*, Abscondita, Milano 2011, p. 14.

za volto: non personaggi individuali dai caratteri distinti e rilevanti ma maschere tragiche, caricature. L'identità è quindi in pericolo, continuamente minacciata e inghiottita dal flusso del tempo che ci trasforma in ogni attimo, per cui non siamo mai gli stessi di prima e fra noi e le cose non c'è differenza. Sembra di sentire le parole della *Nausea* quando il protagonista guardandosi allo specchio dice:

La cosa grigia è apparsa sullo specchio. Mi avvicino e la guardo, non posso più andarmene. È il riflesso del mio volto... Non posso nemmeno decidere se sia bello o brutto. Immagino sia brutto perché me l'hanno detto ma questo non mi tocca. In fondo sono perfino urtato che si possano attribuirgli qualità di questo genere, come se si dicesse bello o brutto un pezzo di terra o un masso di roccia.<sup>6</sup>

Come nota Sartre Giacometti mette in scena l'incomunicabilità e l'alienazione, i due mali per antonomasia della società contemporanea, ma credo che la ragione profonda della rappresentazione del corpo come oggetto, della coazione a ripetere con la stessa formula la profanazione del corpo abbia a che fare con qualcos'altro. Sartre dice che Giacometti mette «una figurina in una scatola tra due scatole che sono delle case»<sup>7</sup> riducendo al massimo la contestualizzazione ed eludendo il carattere narrativo. La figura è solitaria non solo perché non sa e non può comunicare, ma perché il suo corpo è un confino, una soglia invalicabile ed estrema che il soggetto non può superare ed è quindi condannato ad un'esistenza monadica di separazione come lo è quella di Antoine Roquentin nel romanzo di Sartre.

Come mostra la nota scultura *Il Carro* del 1950, in cui un'esilissima figura si allunga dalla base esacerbando il senso di immobilità, lo slancio verticale è controbilanciato dall'essere tutt'uno con il carro cui essa è attaccata attraverso i piedi sovradimensionati rispetto al resto del corpo. Corpi e oggetti sono trattati allo stesso modo: la materia corrosa e lacerata è la sostanza di cui entrambi sono fatti, quasi a enfatizzare un continuum fra organico e inorganico e la destinazione finale del corpo umano: la morte della carne, la morte corporale.

Qui la figura è costretta all'immobilità, essa viene portata dal carro in posizione solenne e passiva nonché frontale rispetto allo spettatore. Il movimento virtuale del veicolo non ha su di lei alcun effetto: per questo la presenza non s'identifica con la semplice esistenza quanto piuttosto con il far apparire. Ciò che Giacometti ha voluto esprimere è una presenza accresciuta, letteralmente la rappresentazione. La logica della presentazione in Gia-

6 J.-P. Sartre, *La nausea*, Mondadori, Milano 1979<sup>14</sup>, p. 42.

7 J.-P. Sartre, *La pittura di Giacometti*, cit., p. 109.

cometti «ha a che fare con la deformazione dell'organismo umano, che viene privato della propria esistenza e ridotto a puro fenomeno».<sup>8</sup>

Vorrei chiarire meglio questo concetto, essenziale alla tesi che si vuole sostenere, attraverso un paragone. Gli abitanti dell'Isola della Nuova Irlanda, nell'arcipelago della Melanesia, erano soliti partecipare ad un rituale. Una cerimonia funebre in cui una testa issata su un'asta era collocata probabilmente su una scultura di legno e così veniva portata in processione ed esposta alla visione dei fedeli. La testa non era nient'altro che il cranio di colui che veniva commemorato nel rito.

Questo aspetto è decisivo perché nel rituale il cranio, da oggetto materiale, si trasforma in qualcosa d'altro, rivive attraverso la presentazione e la partecipazione religiosa dei fedeli. Il significato diventa significante e si annulla la consueta distanza fra realtà dell'opera e soggetto rappresentato. Non è che la rappresentazione sostituisca il rappresentato, piuttosto, come nell'amletico dramma nel dramma, la scena prende vita rendendo vero l'accadimento al punto da innescare una reazione in coloro che vi partecipano. Nel rituale infatti, come in ogni rappresentazione efficace, si sprigiona una parte dell'energia sovranaturale della divinità, evocata attraverso l'immagine del defunto, che, in questa religione, in quanto antenato è considerato artefice del mondo.

Giacometti ebbe molto probabilmente modo di vedere nel museo di Tradizioni Popolari di Basilea la testa proveniente dalla Nuova Irlanda e ne trasse altrettanto verosimilmente spunto per la sua *Testa su stelo* del 1947 conservata al Kunstmuseum della stessa città. Per gli abitanti della Nuova Irlanda la rappresentazione della morte attesta il passaggio al regno degli antenati mentre per Giacometti documenta semplicemente la fine dell'esistenza, appunto l'interruzione del continuum vitale. Questo aspetto terrificante e angoscioso è stato messo in evidenza da Franz Meyer quando dice che Giacometti ci presenta la morte, ossia il momento in cui la continuità della vita s'interrompe.<sup>9</sup> Al centro della riflessione dell'artista sta il corpo più che il volto: corpi inerti, statici, mutili o in via di disfacimento. Per questo motivo Giacometti cerca di ancorare la figura alla terra e per questo ingigantisce i piedi, sovradimensionati, per fissarla al luogo perché «senza un attimo di tregua – la figura – va in cerca del punto di attacco».<sup>10</sup>

8 T. Dufrêne, *Giacometti. Les dimensions de la réalité*, Skira, Genève 1994, p. 131.

9 Si confronti in proposito F. Meyer, *Alberto Giacometti*, in Id., *Alberto Giacometti, Werke und Schriften*, Scheidegger, Zürich 1998, pp. 13-24.

10 G. Didi-Hubermann, *Il cubo e il volto. A proposito di una scultura di Alberto Giacometti*, Electa, Milano 2008, p. 47.

I corpi sono prigionieri e gabbie e numerose sono le sculture in cui Giacometti rappresenta parti del corpo o arti ingabbiati in celle asfittiche dove alla fisionomia della faccia si sostituisce una maschera appena abbozzata e terrificante. La maschera assume la sua forza dal rapporto che intrattiene con la faccia ovvero ciò che rappresenta e al tempo stesso cela. Le facce scolpite dall'artista appaiono rigide nella loro immobilità. Un'area di passaggio senza espressione o movimento ed è esattamente lo smarrimento e l'irrigidimento che conferisce loro la qualità tipica della maschera.

È interessante notare che ciò che noi chiamiamo maschera nella cultura greca indicava invece la faccia, "*prosopon*" che significa anche "vedere". «Tutti i tipi di 'maschere mute', a cominciare dalle cosiddette maschere della morte micenee, rientrano in questa categoria». <sup>11</sup> Il dramma nasce quando l'attore compare davanti al coro danzando e cantando in onore di Dioniso; l'attore assumeva il volto di Dio, la sua faccia, il suo *prosopon*, come veniva chiamato il culto dell'immagine di Dioniso, propriamente una scultura di marmo o argilla che aveva la forma di una colonna sulla quale era poggiata la faccia della divinità senza la parte posteriore della testa: dunque una maschera. Questo mascheramento permetteva di obliare l'identità dell'attore che veniva dissolta per far posto alla presenza del Dio che parlava nella tragedia. La maschera è dunque un involucro che cela ma al tempo stesso è il vincolo della rappresentazione che appunto rende presente, impersonandolo, il dio.

Questo tipo di presentazione dal forte carattere rituale è richiamato nelle filiformi sculture dell'artista. Penso che se analogia esiste fra le maschere funerarie e teatrali greche e le sculture dell'artista svizzero, quest'analogia sta nell'idea della faccia come "involucro", qualcosa che copre e dissimula, inganna e tradisce. Non l'incarnazione del dio ma piuttosto la negazione del sé, l'espropriazione dell'identità individuale sepolta dagli strati della materia. Così la stanza non è meno inquietante della gabbia o della piazza, altrettanti involucri, altrettanti strati sovrapposti a quello della pelle corrugata e rattrappita in cui le figure sono costrette come in un'ingessatura: personaggi che non nascono all'umanità e alla storia ma che restano confinati in un limbo senza fine adattandosi ai loro corpi e cancellandosi come io. La stanza e il corpo sono sinonimi di prigione e sepolcro, espropriati di una personalità definita i personaggi si appalesano

---

11 S. Marchenko, *Masks and Faces*, in G. Boehm, O. Budellacci, M. G. Di Monte, M. Renner (a cura di), *Gesicht und Identität/Face and Identity*, Fink Verlag, Paderborn 2014, p. 86.

come dolorosi simulacri che svuotati del loro senso restano, per parafrasare Sartre, dietro una porta chiusa.

Giacometti si serve della maschera rituale capovolgendone il senso: essa non serve più a rappresentare i morti e a simboleggiare la loro presenza richiamandoli in vita, ma a rimarcare la morte corporale e il finale dissolvimento del corpo. Diversamente nel suo uso rituale o teatrale «la maschera assume la rigidità della morte nella prospettiva della rianimazione. La faccia vivente viene ritualizzata attraverso l'uso della maschera e conservata affinché il morto non la perda».<sup>12</sup>

Come la maschera – dice Svetlana Marchenko – la pelle e la faccia sono separati: incapsulano la testa. In effetti la faccia oggettivata, una copertura morbida, staccata dalle ossa del cranio, appare come una maschera, “una figura unitaria” che esiste in quanto tale e che rappresenta la faccia. Ma in tal modo l'esperienza della maschera non è più chiara sebbene venga compresa come maschera, la faccia non ha faccia dietro di essa: rappresenta una faccia senza camuffarne alcuna. Dietro questa maschera non c'è alcuna faccia che debba essere mascherata.<sup>13</sup>

Il rituale messo in scena da Giacometti mette in evidenza questa tremenda constatazione: la maschera non riporta in vita perché fra la maschera e la faccia non c'è nulla, la maschera diventa così la presenza di un'assenza. Per questo sulle superfici dei volti delle figure scolpite non riusciamo a individuare quasi nulla né a dire nulla della loro sfuggente corporeità.

Tuttavia fra queste cose (corpi) e la loro presenza si apre un vuoto denso di significato. Le figure nascono nel momento in cui lo spettatore le guarda attratto dalla forza della rappresentazione. [...] Nascere, dice Jean Luc Nancy, descrivendo il fenomeno della presenza, significa non essere ancora nato ed essere nato – così come – pensare vuol dire non aver ancora pensato e aver già pensato.<sup>14</sup>

In Giacometti è in opera un processo di disgregazione della forma, come dimostra un'opera del 1932, una sorta di “trasfigurazione” rovesciata ovvero *Donna sgozzata* (Kunsthau Zurich), che assomiglia ad uno strano animale ferito, una specie di ragno, il cui guscio sia stato spaccato in due

12 *Ivi*, p. 287.

13 *Ivi*, p. 288.

14 G. Boehm, *Rappresentazione, presentazione, presenza. Sulle tracce dell'homopictor*, in M. G. Di Monte, M. Di Monte (a cura di), *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009, p. 103.



metà mentre la carcassa e i pochi resti giacciono dimenticati sul terreno nudo. Una specie di nausea affiora alla visione di questo macabro spettacolo, reso però essenzialmente tale poiché lo spettatore sa che quella è una donna e nell'allucinante trasfigurazione di cui è testimone può intravedere appena un barlume di quello che essa era prima, mentre fin troppo evidente è ciò che è diventata ora di fronte ai suoi occhi impietriti e turbati.

Le sculture femminili come quelle conservate alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, di grandi dimensioni, sottili e allungate, consuetamente poste su piedistallo, appaiono come delle divinità arcaiche ma al tempo stesso come sopravvivenze scheletrite di quelle che furono umane. In questa dialettica fra morte e vita si estrinseca il passaggio dalla rappresentazione alla presenza. Nonostante la perentoria asserzione del nulla e del vuoto le sculture di Giacometti rievocano potentemente quelle della Grande Madre riportando in vita l'antico mistero della dea mediterranea, oggetto di studio da parte di Erich Neumann, il cui testo intitolato proprio *La Grande Madre* era molto diffuso nella cultura surrealista francese. La Grande Madre sembrerebbe, nelle sue varie formulazioni, funzionare come "potenza assoluta" per cui non ci sarebbero limiti alla sua esplicazione né garanzie alla sua volontà. Essa è materia assoluta ovvero la materia terra; ed è anche inattualità assoluta in quanto personifica la primordialità e «ogni suo intervento cancella "l'atto" ovvero tutto quello che sembrava fatto per sempre. È informalità assoluta, il che in pratica si esprime nella 'multiformità».<sup>15</sup>

In una mostra ospitata lo scorso anno al MAN di Nuoro e intitolata "Giacometti e l'arcaico" sono state esposte le due sculture *Femme debout* del 1952 e *Femme de Venise V* del 1956 iconograficamente molto affini alle rappresentazioni arcaiche della Grande Madre. Queste figure sono onnipresenti nella produzione di Giacometti: analoghe a quelle conservate nel museo romano. Insieme costituiscono un corpus unico come si può inferire dallo sforzo ossessivo dell'artista teso a ricercare l'agognata forma giusta che, una volta trovata, sarebbe dovuta bastare per tutte le altre. Una forma giusta mai raggiunta, almeno per come la vedeva lui, sempre insoddisfatto del proprio lavoro e pronto a distruggerlo o darlo via, come racconta Jacques Dupin che ebbe con Giacometti uno stretto rapporto nell'ultimo decennio della vita dell'artista. La testimonianza più toccante, a tal proposito, è quella di Jean Genet che sottolinea come il desiderio di

15 D. Sabbatucci, *Saggio sul misticismo greco*, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, Roma 1979, p. 216.

Giacometti non fosse quello di esporre e mostrare il proprio lavoro ma piuttosto quello di seppellirlo e nascondere.<sup>16</sup>

Il lavoro di Giacometti è animato da una ricerca instancabile fissata maniacalmente anche su un singolo dettaglio come un naso o una mano. Spesso queste parti del volto o del corpo si staccano dai rispettivi corpi, per articolare il senso di deprivazione e frammentazione che caratterizza l'esistenza umana. I nasi, scolpiti con una certa costanza, si librano come aste fuori dalle sbarre che ingabbiano le piccole teste informi che rammentano, specialmente al lettore italiano, la sorte dello sfortunato protagonista del pirandelliano *Uno, nessuno e centomila*, che senza riuscirci cerca di fissare i tratti del proprio volto, specialmente il naso, che gli appare sempre meno familiare. L'immobilità, la perdita di individualità, il sopravvenire della dimensione intersoggettiva dell'io, la messa in evidenza della sostanza comune che lega in un cerchio uomini e cose riduce d'un colpo gli uni e gli altri a meri fenomeni.

La morte nella vita appare connaturata all'universo giacomettiano, resa più concretamente presente a partire dall'episodio traumatico che lo pose, del tutto fortuitamente, di fronte alla crudezza, rapidità e assurdit  della morte: quella di Van Meurs, un vecchietto di origine olandese incontrato per caso durante un viaggio in Italia. Con lui Giacometti soggiogner  una seconda volta, durante un viaggio verso Venezia, dove questi ammalatosi improvvisamente si spegner  sotto gli occhi dell'artista che assister  impotente, al suo capezzale, unico testimone di questo ultimo atto.<sup>17</sup> Da questa traumatica esperienza Giacometti verr  toccato nel profondo, iniziando fra il 1922 e il 1923 a studiare un teschio, cimentandosi nel ritrarlo (*Il teschio*) per un intero anno. Da allora il ricordo di quella morte divent  «ossessivo, prototipo e matrice di tutte le morti a venire come quella di T., il portinaio dello stabile parigino, dimora disadorna e insalubre che ospitava l'atelier di Giacometti».<sup>18</sup>

Un effetto altrettanto scioccante   quello che sperimentiamo al cospetto di *La gabbia* del 1930-31 di cui esistono diverse versioni. Essa ci introduce di prepotenza nel mondo circoscritto e claustrofobico dell'artista, uno

16 E. Zanella, *Un cieco avanza la mano nella notte*, in M. Peppiatt (a cura di), catalogo della mostra *Alberto Giacometti. L'anima del Novecento*, Fondazione Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Gallarate, Electa, Milano 2011, p. 22.

17 M. Voza, *Giacometti e l'elaborazione estetica del lutto*, in Id., *Le forme del visibile. Filosofia e pittura da Cézanne a Bacon*, Pendragon, Bologna 1999, pp. 167-168.

18 *Ivi*, p. 169.

spazio senza vie di fuga: specchio di una *condition humaine* che accomuna persone e oggetti costringendoli ad una statica immobilità, a prescindere dal luogo di stazionamento. Che si tratti di piazze oppure di foreste o stanze vuote la situazione non cambia come attesta il bel ritratto di Diego, che non si stacca dal fondo grigio del muro per incarnare anche lui la silenziosa dimensione della solitudine umana. Per Sartre lo spazio di Giacometti è sempre claustrofobico anche quando è vuoto, perché vuoto e nulla si richiamano facendo trapelare quel misterioso e struggente abbandono in cui i personaggi sono gettati.

Abbiamo parlato del fatto che gli omini e le donnine di Giacometti fanno un popolo, sono tanti e condividono un solo destino. Sono confusi e indistinti in quanto la loro identità non è individuale ma collettiva e la loro effimera condizione esistenziale li inchioda ad apparizioni intersoggettive come i simulacri e le ombre. L'esperienza angosciante che il personaggio del romanzo sartriano fa del proprio corpo e della propria "faccia", vissuta nella doppia dimensione soggettiva e oggettiva è la stessa che Giacometti ha tradotto in scultura e pittura, mettendo in luce un'idea del corpo come entità scabrosa, in quanto: «vicina, più vicina del vicino, sconcertantemente congruente eppure non meno altra nonostante la sua intima prossimità, la sua stranezza pietosamente oscurata dall'effetto della noiosa quotidianità».<sup>19</sup>

Come ricorda Di Giacomo Giacometti ha sempre cercato la verità «che non è realismo ma la rassomiglianza: da questo punto di vista, egli è lontano sia dai pittori astratti che da quelli figurativi».<sup>20</sup>

### *Bibliografia*

- Boehm G., *Rappresentazione, presentazione, presenza. Sulle tracce dell'homo pictor*, in M.G. Di Monte, M. Di Monte (a cura di), *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009, pp. 89-103.
- Caròla P., *Monsieur Giacometti, vorrei ordinarle il mio busto*, Abscondita, Milano 2011.
- Didi-Hubermann G., *Il cubo e il volto. A proposito di una scultura di Alberto Giacometti*, Electa, Milano 2008.
- Di Giacomo G., *Icona e arte astratta*, Aesthetica Preprint, Palermo 1999.

19 P. Schwenger, *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006, pp. 158-60.

20 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. 93.

- Id., *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- Di Monte M. G., *Le persone e le cose. La tentazione della contemporaneità da Giacometti a Bacon*, in *L'immagine che siamo. Ritratto e soggettività nell'estetica contemporanea*, Carocci, Roma, 2014, pp. 107-118.
- Dufrêne T., *Giacometti. Les dimensions de la réalité*, Skira, Genève 1994.
- Marchenko S., *Masks and Faces*, in G. Boehm, O. Budellacci, M. G. Di Monte, M. Renner (a cura di), *Gesicht und Identität/Face and Identity*, Fink Verlag, Paderborn 2014, pp. 271-291.
- Meyer F., *Alberto Giacometti*, in Id., *Alberto Giacometti, Werke und Schriften*, Scheidegger, Zürich 1998, pp. 13-24.
- Sabbatucci D., *Saggio sul misticismo greco*, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, Roma 1979.
- Sartre J.-P., *La pittura di Giacometti*, in A. Pinotti (a cura di), *Filosofia e pittura nel Novecento. Antologia*, Guerini e Associati, Milano 1998, pp. 108-119.
- Id., *La Ricerca dell'assoluto*, in M. Sicard, F. Marcarino (a cura di), *Jean-Paul Sartre, pensare l'arte*, Milano, Marinotti 2008 (Sartriana, 7), pp. 89-102.
- Id., *La nausea*, Mondadori, Milano 1979<sup>14</sup>.
- Schwenger P., *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006, pp. 158-60.
- Vozza M., *Giacometti e l'elaborazione estetica del lutto*, in Id., *Le forme del visibile. Filosofia e pittura da Cézanne a Bacon*, Pendragon, Bologna 1999, pp. 167-198.
- Zanella E., *Un cieco avanza la mano nella notte*, in M. Peppiatt (a cura di), catalogo della mostra *Alberto Giacometti. L'anima del Novecento*, Fondazione Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Gallarate, Electa, Milano 2011, pp. 20-25.



ELISABETTA DI STEFANO

## ESTETICA DELL'ORGANISMO IN LEON BATTISTA ALBERTI E LOUIS H. SULLIVAN<sup>1</sup>

Nel corso del Novecento le tematiche della vita e dell'ambiente hanno trovato nuova centralità nel dibattito architettonico e filosofico. La biologia è divenuta il modello teorico di riferimento e può costituire un interessante punto di intersezione tra filosofia<sup>2</sup> e architettura,<sup>3</sup> consentendo di guardare sotto una nuova luce, nel quadro di un rinnovato concetto di *mimesis*, le nozioni di forma e di funzione e di trovare nuove soluzioni in gra-

- 
- 1 Giuseppe Di Giacomo è una figura centrale nel mio percorso formativo. Le sue lezioni nel corso di Dottorato in “Estetica e teoria delle arti”, i suoi interventi ai seminari palermitani presso il Centro Internazionale Studi di Estetica e le giornate tematiche da lui coordinate per l'Osservatorio di Storia dell'arte della Società Italiana d'Estetica hanno fornito continui stimoli al mio lavoro. Per questo motivo mi fa piacere ricordare il suo magistrale insegnamento attraverso un argomento che, prendendo le mosse dalla mia tesi dottorale su Leon Battista Alberti, mette a frutto gli stimoli e le suggestioni che hanno alimentato la mia ricerca durante questi anni.
  - 2 Da alcuni anni al centro del dibattito filosofico si pone l'incrocio tra estetica e biologia. Questa nuova prospettiva di ricerca da un lato, riprendendo le teorie di Darwin, indaga il problema della genesi dell'estetico nel mondo animale e nell'evoluzione dell'uomo; dall'altro, in dialogo con l'antropologia filosofica e la filosofia della natura, sviluppa il dibattito morfologico del Novecento e interpreta, alla luce di Goethe e Kant, alcuni grandi temi della contemporaneità. Per un'introduzione a questi due orientamenti cfr. L. Bartalesi, *Estetica evolutivista. Darwin e l'origine del senso estetico*, Carocci, Roma 2012; S. Tedesco, *Morfologia estetica*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2010. Infine sulla genesi dell'attitudine estetica si ricordano i lavori di F. Desideri (in particolare *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano 2011) che a partire dalla prospettiva evolutivista ripensa il ruolo dell'estetica nella contemporaneità.
  - 3 In ambito architettonico il dialogo con la biologia è stato rinnovato dalla necessità di promuovere lo sviluppo nel rispetto delle risorse e della vita sulla terra. Infatti la “sostenibilità” è diventata un *leitmotiv* dei protocolli internazionali e ha trovato riscontro applicativo, ad esempio, nel progetto *Smart City*, una delle strategie promosse dall'Unione Europea riguardo alle tecnologie energetiche.



do di costruire edifici più consoni all'ambiente. In questa prospettiva può risultare utile ripensare, secondo la prospettiva della storia delle idee, l'estetica dell'organismo elaborata, seppure in modi e tempi diversi, da Leon Battista Alberti e Louis H. Sullivan. Questo tema, centrale nei due grandi maestri del passato, può fornire spunti di riflessione a un'architettura che oggi antepone spesso le ragioni del profitto a quelle etiche, culturali o persino della vita, restituendole il suo ruolo di costruzione materiale e simbolica dello spazio vitale dell'uomo.

Come è noto, fin dalle pagine del Prologo al *De re aedificatoria* Alberti paragona l'edificio a un corpo: «Aedificium quidem corpus quoddam esse animadvertimus». <sup>4</sup> L'analogia, che costituisce uno dei nuclei teorici più significativi dell'intero trattato, era già stata adoperata da Vitruvio per definire le leggi della *symmetria*, attraverso le misure di un uomo iscritto in un quadrato e in un cerchio. <sup>5</sup> Tuttavia, mentre nel *De architettura* la similitudine serve a fondare un'estetica dell'armonia secondo un modello matematico e astratto, che nel corso dei secoli si arricchirà di simbologie numeriche fino a divenire nel Cinquecento una semplice proiezione antropomorfa, <sup>6</sup> nel *De re aedificatoria* essa acquista un significato più ampio e profondo, poiché il secondo termine di paragone non è il corpo umano quale criterio proporzionale, ma un corpo in generale purché *animal*, “vivente” come viene chiarito nel libro IX del trattato: «veluti animal aedificium». <sup>7</sup>

Il tema del corpo vivente, assente nella riflessione di Vitruvio, conferisce nuova pregnanza semantica all'analogia di Alberti e costituisce, come vedremo, un motivo centrale nella sua teoria delle arti. <sup>8</sup> Infatti anche nel *De*

4 L. B. Alberti, *L'architettura*, tr. it. di G. Orlandi e P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966, p. 15.

5 Vitruvio, *De architectura*, III, 1, 1-3, a cura di P. Gros, tr. it. di A. Corso e E. Romano, Einaudi, Torino 1997, p. 239.

6 Si pensi al trattato di Francesco di Giorgio Martini, le cui illustrazioni sono a questo proposito esemplari. Cfr. F. Choay, *L'architecture d'aujourd'hui au miroir du De re aedificatoria*, in «Albertiana», n. 1, 1998, pp. 20-21. Sul paradigma organico nell'architettura del Quattrocento si veda Ead., *La ville et le domaine bâti comme corps dans le textes des architectes-théoriciens de la première Renaissance italienne*, in «Nouvelle revue de psychanalyse», 9, 1974, pp. 239-251.

7 L. B. Alberti, *L'architettura* IX, 5, cit., p. 810.

8 Sul significato che la nozione di *corpo* assume, anche al di fuori dell'ambito estetico, in tutto il pensiero di Alberti si veda il passo del *De iciarchia* (in C. Grayson (a cura di), *Opere volgari*, vol. II, Laterza, Roma-Bari, 1966, p. 267) in cui la famiglia è paragonata ad “un corpo bene unito”: “Quello che fa un corpo solido e, come si dice, resonante, non è solo lo adungere e accostare questo a quello, ma ène [*sic*] el vincolo insolubile in quale l'uno sustenta ed è sustentato dall'altro».

*pictura* parlando dell'armonia della rappresentazione, Alberti fa riferimento all'essere vivente in generale, come conferma l'uso dei termini "animale" e "animante" che nella lingua volgare, come già nel latino classico, indicano esseri dotati di vita:

Adunque conviensi tenere certa ragione circa alla grandezza de' membri, in quale commensurazione gioverà prima allogare ciascuno osso dell'*animale*, poi apresso aggiungere i suoi muscoli, di poi tutto vestirlo di sue carne [...] a bene misurare uno *animante* si pigli uno quale che suo membro col quale gli altri si misurino.<sup>9</sup>

Tuttavia per Alberti la composizione pittorica non si esaurisce solo nell'armonia della proporzione ma deve acquistare "vivezza rappresentativa" nel senso dell'*enérgeia*,<sup>10</sup> che nella retorica antica indica l'efficacia del discorso nel raggiungere lo scopo persuasivo in virtù della comprensibilità intellettuale:

Così adunque, preso uno membro, si accomodi ogni altro membro in modo che niuno di loro sia non conveniente agli altri in lunghezza e in larghezza. Poi si provenga che ciascuno membro segua, a quello che ivi si fa, al suo officio. [...] Così adunque in ogni pittura si osservi che ciascuno membro faccia il suo officio, che niuno per minimo articolo che sia, resti ozioso. [...] Dicesi vivere il corpo quando a sua posta abbia certo movimento: dicesi morte dove i membri non più possono portare gli uffici della vita, cioè movimento e sentimento. Adunque il pittore, volendo esprimere nelle cose vita, farà ogni sua parte in moto; ma in ciascuno moto terrà venustà e grazia.<sup>11</sup>

Per catturare l'osservatore attraverso immagini che sembrino viventi, il pittore dovrà prestare attenzione affinché ogni membro del soggetto rappresentato esprima quel movimento che caratterizza la sua naturale funzione, secondo i dettami della retorica (*movere*). Il motivo delle qualità espressive ricorre anche nel *De re aedificatoria* a proposito delle tipologie architettoniche.<sup>12</sup> Ma in questo trattato la nozione di corpo vivente acquista

9 L. B. Alberti, *De pictura*, II, 36, a cura di C. Grayson, Laterza, Roma-Bari 1980, p. 62. Corsivi nostri.

10 Aristotele, *Poetica*, 1455a; id., *Retorica*, 1411b; Quintiliano, *Institutio oratoria* VI, 2, 32, che però utilizza il termine *evidentia*.

11 L. B. Alberti, *De pictura*, II, 37, cit., p. 64.

12 Secondo Alberti (*L'Architettura* V, 3, cit., p. 346) gli edifici posseggono qualità espressive capaci di influenzare l'atteggiamento psicologico dell'osservatore: così la dimora del principe sarà un palazzo elegante e ricco di ornamenti nel centro della città, mentre quella del tiranno una rocca austera e solitaria, tale da

maggiore spessore teorico, costituendo il perno di un'estetica dell'organismo in cui *utilitas* e *venustas* si ancorano al principio di imitazione della natura: «L'edificio è come un organismo animale, e [...] per delinearlo occorre imitare la natura». <sup>13</sup> Sulla base di questa analogia si chiarisce anche il senso della *mimesis* architettonica che, a differenza di quella pittorica e scultorea, non si rivolge alle forme esteriori, ma riproduce i processi fisiologici attivi soltanto negli esseri viventi: «Come ad esempio nel cavallo quelle membra che sono lodate per la loro forma, quasi sempre si adattano nel modo più perfetto alle funzioni loro proprie del corpo dell'animale, così» nell'edificio «la piacevolezza delle forme non va mai disgiunta dalla pratica che l'uso richiede». <sup>14</sup> Sia nel corpo vivente sia in quello architettonico forma e funzione si armonizzano in vista di una bellezza che è anche convenienza pratica. L'analogia con i corpi viventi non trova mai nel *De re aedificatoria* ulteriori specificazioni salvo che nell'esemplificazione (VI, 3) con il cavallo, dovuta probabilmente agli interessi ippologici manifestati già nel *De equo animante*. <sup>15</sup> Nel trattatello sul “cavallo vivo” – scritto a Ferrara nel 1443 in occasione dell'edificazione della statua equestre di Niccolò III – il criterio di valutazione estetica (*concinnitas*) accomuna esseri viventi e opere d'arte, mostrando come interessi tecnico-scientifici e teorie artistiche si fondano in Alberti secondo un'unità saperi estranea alla cultura moderna.

Alla base dell'analogia dell'edificio-corpo è possibile individuare, accanto ad una matrice retorica, <sup>16</sup> anche un “paradigma fisiologico”, da cui la stessa retorica antica ha tratto suggestioni per fondare un modello di perfezione oratoria in cui ogni parte del discorso assolve a una precisa funzione in vista di un determinato scopo: <sup>17</sup> «Riflettete ora sull'aspetto e

---

incutere timore ai sudditi. Questa convinzione, rafforzata col sensismo illuministico e col sentimentalismo romantico, matura nella nozione di *caractère* elaborata da Gabriel-Germaine Boffrand e Nicolas Le Camus de Mézières e nelle “architetture parlanti” di Boullée e Ledoux fino a giungere a Sullivan, secondo cui la vera architettura, in quanto forma vivente, deve possedere delle qualità espressive al pari degli uomini.

13 L. B. Alberti, *L'Architettura* IX, 5, cit., p. 810.

14 *Ivi*, VI, 3, p. 454.

15 *Id.*, *Il cavallo vivo*, a cura di A. Videtta, Cesmet, Napoli 1991.

16 Sulla matrice retorica delle teorie estetiche albertiane esiste un'ampia bibliografia. Si ricorda in particolare M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, Jaca Book, Milano 1994 e per l'analogia dell'edificio-corpo E. De Zurko, *Alberti's Theory of Form and Function*, in «The Art Bulletin», vol. XXXIX, n.2, 1957, pp. 142-145.

17 B. Prévost, *Physiologie de la rhétorique à Rome*, in «Critique», n. 653, vol. 57, 2001, pp. 740-754.



sulla figura dell'uomo e degli altri animali» afferma Cicerone «Non troverete una sola parte del corpo che non abbia una sua vera necessità: l'intera figura è stata creata, vorrei dire, in maniera perfetta dall'arte e non dal caso».<sup>18</sup>

Tale paradigma trae origine dal pensiero di Aristotele in cui la nozione di forma (*eidos*) viene articolata in relazione al conseguimento di uno scopo (*telos*). A differenza di Platone, lo Stagirita considera l'*eidos* un *tóde ti*, un alcunché di determinato e non un universale astratto (*Metaph. Z 17, 1041a*) e nel *De partibus animalium* (A 1, 641a) chiarisce il dinamismo teleologico presente in natura attraverso l'esempio del corpo vivente che si differenzia dal cadavere non per la forma esteriore, ma per l'impossibilità di quest'ultimo ad adempiere qualsiasi funzione: «ognuna delle parti del corpo è in vista di un fine, il fine poi è una certa funzione, è manifesto che il corpo nel suo insieme è costituito in vista di una funzione complessa».<sup>19</sup> Inoltre è significativo che il filosofo utilizzi proprio il termine "armonia" per indicare il sistema di articolazioni che consente la flessione delle membra e il movimento corporeo.<sup>20</sup> Successivamente Galeno sviluppa una teoria medica secondo cui l'efficienza delle attività fisiologiche scaturisce da una complessione "media" o giusta (*mediocritas* o *aequa proportio*) che produce salute e bellezza. Tale concezione era ancora viva nella tradizione medica padovana da Pietro d'Abano a Michele Savonarola, il quale la riprende nella *Physiognomica*, opera probabilmente nota ad Alberti.<sup>21</sup> Pertanto il paradigma fisiologico consente ad Alberti di interpretare l'architettura (ma anche la pittura) come un «sistema di articolazioni»,<sup>22</sup> in cui le parti sono strettamente congiunte tra loro in modo funzionale. Di conseguenza il senso dell'analogia dell'edificio-corpo è quello di sottolineare l'organicità dell'edificio, le cui parti non hanno valore autonomo, ma acquistano senso nell'insieme, secondo la legge della *concinnitas*, ovvero «l'armonia tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra

18 Cicerone, *De oratore* III, 179, trad. it. in *Opere retoriche (De oratore, Brutus, Orator)*, a cura di G. Norcio, UTET, Torino 1976, pp. 553-555.

19 Aristotele, *De part. anim.* A 5 645 b, tr. it. a cura di M. Vegetti in *Opere*, Laterza, Milano 1973, p. 23.

20 Ivi, B 9, 654b.

21 G. Federici Vescovini, *Il vocabolario scientifico del De pictura dell'Alberti e la bellezza 'naturale'*, in *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, Olschki, Firenze 1999, in part. pp. 225-227.

22 B. Prévost, *L'os et le cartilage. Articulation et composition dans l'esthétique d'Alberti*, in «Letteratura & Arte», n. 2, 2004, pp.149-171.

una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio».<sup>23</sup>

Come nell'organismo animale ogni membro si accorda con gli altri, così nell'edificio ogni parte deve accordarsi con le altre. [...] Quindi ciascun membro deve avere il luogo e la posizione più opportuni: [...] Occorre che ogni membro dell'edificio si armonizzi con gli altri per contribuire alla buona riuscita dell'intera opera e alla sua leggiadria, di modo che non si esaurisca in una sola parte tutto l'impulso alla bellezza, trascurando affatto le altre parti, bensì tutte quante si accordino tra loro in modo da apparire come un sol corpo, intero e ben articolato anziché frammenti estranei e separati.<sup>24</sup>

Di conseguenza criteri astratti e metafisici come lo spazio geometrico e il numero che pure giocano un ruolo importante nella riflessione di Alberti, vengono subordinati al principio secondo cui la forma architettonica dipende dai bisogni dell'uomo.

Nel corso dei secoli l'analogia con i corpi viventi continua a costituire uno dei fondamenti teorici del dibattito architettonico, declinando tuttavia verso le forme vegetali. Sotto l'influsso delle teorie romantiche, inglesi e tedesche, si diffonde l'idea che tutte le opere d'arte, tra cui anche quelle architettoniche, non siano il frutto di una combinazione meccanica ma, come un seme, si sviluppino spontaneamente dall'interno; di conseguenza sono paragonabili a un organismo vivente in cui le parti sono strettamente correlate alla totalità e non hanno senso o bellezza al di fuori di questa.<sup>25</sup> Queste teorie influenzano il poeta americano Ralph Waldo Emerson e attraverso di lui il Trascendentalismo, una corrente di idee filosofiche e poetiche di ispirazione kantiana e idealistica (Fichte, Schelling), sviluppatasi nel Nord America nei primi decenni dell'Ottocento. Attraverso il Trascendentalismo l'estetica dell'organismo si trasferisce nel dibattito architettonico americano<sup>26</sup> e sostanza, in modo particolare, le dottrine di Louis Sullivan e del suo

23 L. B. Alberti, *L'Architettura* VI, 2, cit., p. 446.

24 *Ivi*, I, 9, pp. 64-65.

25 A. W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, tr. it. di G. Gherardini, Il Melangolo, Genova 1977, p. 317. Cfr. M. H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, tr. it. di R. Zelocchi, Il Mulino, Bologna 1976 e P. D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, Il Mulino, Bologna 1997.

26 Avendo viaggiato molto in Europa, Emerson si era appassionato sia agli scritti di Coleridge e Carlyle sia a quelli botanici di Goethe, in particolare *Die Morphologie e Versuch die Metamorphose der Pflanzen*. Tuttavia la teoria dell'organismo assume nei trascendentalisti (Emerson, Thoreau e Whitman), un aspetto più pragmatico, fornendo la base ideologica al progresso industriale e al progetto di una

allievo Frank Lloyd Wright, con i quali secondo Bruno Zevi inizia “l'architettura organica”.<sup>27</sup>

In uno dei suoi saggi più noti, *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896), Sullivan conia la famosa formula *Form follows Function*,<sup>28</sup> affermando che un edificio è come un organismo vivente in cui le “forme esteriori” devono seguire le “funzioni interne” in obbedienza alle leggi della natura. L'architettura diviene così una “forma vivente” che possiede già insite in sé le funzioni che le sono proprie:

All things in nature have a shape, that is to say, a form, an outward semblance, that tells us what they are, that distinguishes them from ourselves and from each other. Unfailingly in nature these shapes express the inner life, the native quality, of the animal, tree, bird, fish, that they present to us; they are so characteristic, so recognizable, that we say simply, it is “natural” it should be so. [...] Whether it be the sweeping eagle in his flight or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, *form ever follows function*, and this is the law. Where function does not change form does not change. The granite rocks, the ever-brooding hills, remain for ages; the lightning lives, comes into shape, and dies in a twinkling. It is the pervading law of all things organic, and inorganic, of all things physical and metaphysical, of all things human and all things superhuman, of all true manifestations of the head, of the heart, of the soul, that the life is recognizable in its expression, that *form ever follows function*. This is the law.<sup>29</sup>

Le affermazioni di Sullivan sono in linea con le idee dello scultore Horatio Greenough, che alcuni decenni prima aveva affermato la necessità di adeguare la forma esterna degli edifici alla distribuzione interna, condannando i falsi ornamenti (colonne, timpani) d'importazione. Applicando il principio organico all'architettura, secondo Greenough sarebbe restituita a ogni edificio la sua vera identità. Dall'osservazione di quanto avviene

---

cultura autoctona; le loro riflessioni s'incentrano spesso sull'architettura, sia perché era l'arte più rappresentativa per una nazione emergente, sia perché era quella che necessitava di un'urgente riforma volta ad adeguare le costruzioni, sia pubbliche sia private, alle specifiche necessità del popolo americano. Per una più ampia trattazione di questi temi mi si permetta di rinviare al mio *Ornamento e architettura. L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2010.

27 Cfr. B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945.

28 L. Sullivan, *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896), in Id., *Public Papers*, University of Chicago Press, Chicago 1988, p. 111.

29 *Ivi*, p. 110 e p. 111.

nel mondo naturale, in cui ogni organismo per adeguarsi all'ambiente tende a modificare la sua struttura, secondo quanto affermavano le recenti tesi evoluzioniste, Greenough deriva il principio dell'*adaptation of forms to functions* ed enuncia il nucleo concettuale del motto reso poi famoso da Sullivan:

The developments of structure, in the animal kingdom, are worthy of all our attention, if we would arrive at sound principles in building. The most striking feature in the higher animal organizations is, the adherence to one abstract type. The forms of the fish and the lizard, the shape of the horse, and the lion, and the camelopard, are so nearly framed after one type, that the adherence thereto seems carried to the verge of risk. The next most striking feature is the modification of the parts, which, if contemplated independently of the exposure and the functions whose demands are thus met, seems carried to the verge of caprice. [...] Whence the beauty and majesty of the bird! It is the oneness of his function that gives him his grandeur, it is transcendental mechanism alone that begets his beauty. Observe the lion as he stands! Mark the ponderous predominance of his anterior extremities — his lithe loins, the lever of his hock — the awful breadth of his jaws, and the depth of his chest. His mane is a cuirass, and when the thunder of his voice is added to the glitter of his snarling jaws, man alone with all his means of defence stands self-possessed before him. In this structure again are beheld, as in that of the eagle, the most terrible expression of power and dominion, and we find that it is here also the result of transcendental mechanism. The form of the hare might well be the type of swiftness for him who never saw the greyhound. The greyhound overtakes him, and it is not possible in organization that this result should obtain, without the promise and announcement of it, in the lengths and diameters of this breed of dogs.<sup>30</sup>

L'idea di adeguare la forma alle funzioni era oggetto di vivace dibattito nello scorcio dell'Ottocento. Tra gli architetti della Scuola di Chicago John Wellborn Root, sotto l'influsso di Gottfried Semper,<sup>31</sup> riconduce implicitamente le caratteristiche stilistiche degli edifici alla nozione di adeguatezza e Dankmar Adler, riprendendo le teorie evoluzionistiche di La-

30 H. Greenough, *A Memorial of Horatio Greenough*, a cura di Henry Tuckerman, G. P. Putnam & Co., New York 1853, p. 173 e p. 175.

31 Nel saggio *Der Stil* (1863) Semper, tentando un'applicazione della teoria darwiniana all'architettura, affermava che gli stili non sono stati inventati, ma si sono sviluppati da alcune tipologie primitive secondo un'evoluzione simile a quella che avviene nel regno degli organismi viventi. Il testo era noto tra gli architetti della Scuola di Chicago, perché J. Root ne aveva tradotto alcune parti, tuttavia è anche possibile che Adler, di origini tedesche, lo avesse letto nella lingua originale.

marck, dichiara che la forma della costruzione deve adattarsi alle funzioni e all'ambiente, con un'espressione analoga a quella di Sullivan tanto da far dubitare della stessa paternità: «Therefore, before accepting Mr. Sullivan's statement of the underlying law upon which all good architectural design and all true architectural style is founded, it may be well to amend it, and say: "function and environment determine form", using the words environment and form in their broadest sense».<sup>32</sup> Il successo del motto *Form follows Function*, pertanto, non è dovuto alla novità del concetto, ma alla sintetica pregnanza della formula allitterante e probabilmente al prestigio intellettuale di cui Sullivan godeva in quegli anni. Interpretando questo motto in modo semplicistico, alcuni tra gli esponenti più razionalisti del Movimento moderno hanno acclamato Sullivan "padre del funzionalismo", senza comprendere il fondamento trascendentalista della sua teoria. Infatti per Sullivan la funzione non è intesa in termini utilitaristici, bensì espressivi.<sup>33</sup> Nelle *Kindergarten Chats* egli, infatti, attribuisce al termine "funzione" il significato ontologico, proprio del lessico botanico del Settecento, ovvero l'idea della trasformazione da una potenzialità a un atto di esistere: una ghianda nel terreno, contenendo la "funzione" quercia, cercherà la "forma" quercia, e col tempo diventerà una quercia. Pertanto lungi dal ridursi a mero elemento decorativo l'ornamento promana spontaneamente dalla forma come un fiore dalla pianta; ne consegue che un certo tipo di ornamento si addice a un certo tipo di struttura come un certo tipo di foglia a un certo tipo di albero.<sup>34</sup> Dichiarata così l'indissolubilità di forma e ornamento in una sintonia tale che ciascuno accresce il valore dell'altro, Sullivan ha delineato la base preparatoria per un sistema organico dell'ornamentazione capace di ascoltare la voce del proprio tempo ed esprimere il carattere libero e fiero dell'architettura americana.

Questi rapidi cenni dimostrano che l'analogia dell'edificio con l'organismo vivente, seppur diversamente interpretata, si ripropone nei secoli per la sua sempre attuale valenza euristica. Ancor più oggi, alla luce del dibattito morfologico del Novecento (Edgar Wind, Viktor von Weizsäcker e soprattutto in Rupert Riedl), tale modello ermeneutico può fornire stimoli

32 D. Adler, *Function and Environment* (1896), in L. Mumford (a cura di), *Roots of Contemporary American Architecture*, Reinhold Publishing Corporation, New York 1952, p. 244.

33 L. H. Sullivan, *Emotional Architecture as Compared with Intellectual* (1894), in *Public Papers*, cit., pp. 88-103.

34 L. H. Sullivan, *Ornament in Architecture* (1892), in *Public Papers*, cit., p. 83.

alla riflessione architettonica, sostanziando di spessore teorico lo stesso concetto di *sostenibilità* e prospettando un più completo paradigma epistemologico dell'edificare, volto a instaurare un rapporto armonico con la natura nel rispetto delle risorse e dell'ambiente.



ROBERTO DIODATO

## GIACOMETTI, LA CATASTROFE

Giuseppe Di Giacomo nel suo ultimo libro *Fuori dagli schemi* indica come fondamentale per l'interpretazione di Giacometti il saggio di Jean Genet, *L'atelier di Alberto Giacometti*. Sono d'accordo, credo che Genet abbia dato la lettura più profonda dell'opera di Giacometti. Scrive Di Giacomo cogliendo l'essenziale: «Il saggio [di Genet] si apre con questa dichiarazione: "l'arte di Giacometti mi sembra svelare la ferita segreta di ogni essere e di ogni cosa, perché li illumina"; la ferita è sostanzialmente ciò che rimane dell'umanità dopo che l'artista ha strappato via tutte le false apparenze. Altra osservazione fondamentale di Genet è quella secondo la quale Giacometti avrebbe lavorato per "compiacere i morti": quelle forme emaciate e allungate incarnano tangibilmente la condizione umana in tutta la sua eroica vulnerabilità».<sup>1</sup> Vorrei ora articolare brevemente queste affermazioni, ricordando preliminarmente quanto ancora scrive Di Giacomo, che imposta con precisione la questione: «A varie riprese nel corso della sua vita Giacometti affermerà che egli non ha mai avuto altro desiderio che di copiare l'apparenza, di riprodurre la realtà che ha sotto gli occhi. Ma proprio questa rappresentazione è per lui impossibile, giacché se si concentra su un dettaglio, l'insieme gli sfugge; e se al contrario cerca di cogliere l'insieme, è il dettaglio a sfuggirgli [...] Il fatto è che più Giacometti si avvicina alla verità dell'oggetto, più si approfondisce il vuoto che lo separa da quello, e più quest'ultimo comunica il sentimento acuto della sua differenza della sua separazione [...] Insomma, quello che incontriamo è l'impossibilità assoluta di un realismo totale, con la conseguenza che, se un'immagine parziale della realtà è falsa, un'espressione totale è umanamente impossibile. Si tratta allora o di accettare l'impossibilità, volgendo le spalle al reale, oppure di perseguire questa irraggiungibile realtà».<sup>2</sup> Ora

---

1 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. 92.

2 *Ivi*, p. 93.



il tentativo di Giacometti, il suo “lavoro” è, per necessità, far coincidere tale alternativa. La coincidenza porta all'incompiutezza, come segno dell'operazione artistica e della vita. Ciò accade singolarmente nel caso del ritratto, e si esprime lucidamente nella cosiddetta catastrofe Yanaihara.

Com'è noto Isaku Yanaihara ha dato un resoconto minuzioso<sup>3</sup> delle proprie sedute di posa avvenute tra il 1956 e il 1961. Si tratta di 228 sedute, che prendono avvio da una catastrofe avvenuta nel novembre del 1956, accuratamente documentata dal filosofo giapponese, una svolta radicale del percorso artistico che proviene da uno sprofondamento nell'impossibilità della rappresentazione. Riassume bene, riflettendo sul resoconto di Yanaihara, Sachiro Natsume-Dubé: «È certamente attraverso la “catastrofe” di novembre del 1956 che Giacometti raggiunse quel “sentimento di scacco gratificante”, che gli fece dire di non disperare ormai più, avendo abbandonato ogni speranza di copiare quel che vedeva. In altre parole, aveva bisogno di essere pienamente convinto dell'impossibilità di copiare per essere in grado di abbandonare definitivamente “l'idea di fare un quadro” e di consacrarsi, con una sorta di sollievo, a un lavoro che gli sembrava impossibile».<sup>4</sup> Il termine “copiare” è importante; in Giacometti<sup>5</sup>, emerge con forza crescente nelle conversazioni durante gli anni Cinquanta: «Giacometti insiste sulla necessità di copiare quel che vede, sola maniera per lui di “comprendere meglio quel che [lo] circonda”».<sup>6</sup> Si tratta quindi ancora una volta dell'identità di certezza e verità, e qui, nel caso del ritratto Yanaihara specificamente della verità in pittura, della verità del ritratto, della verità del volto... e dello scacco, dell'ineludibile mancanza, della fedeltà impossibile e così via, sintetizzata così da Giacometti: «C'è un universo tra l'orecchio e il mento».<sup>7</sup> Compare subito, ovviamente, il riferimento, che in

3 Cfr. Y. Isaku, *Avec Giacometti*, traduit du japonais par V. Perrin, Éditions Allia, Paris 2014. Su questo resoconto si veda: A. Takeda, 'An unknown country': *Isaku Yanaihara's Giacometti diaries*, in *Giacometti: Critical Essays*, ed. by P. Read and J. Kelly, Ashgate, Farnham (England)-Burlington (USA) 2009, pp. 187-207.

4 S. Esengrini (a cura di), *Giacometti e Yanaihara. La catastrofe della rappresentazione*, Morcelliana, Brescia 2014, p. 31.

5 Come testimonia David Sylvester, ricordando la conversazione tra Giacometti e Charbonnier (*En regardant Giacometti*, Dimanche, Marseille 2001, p. 149). Cfr. *Intervista con Georges Charbonnier: il monologo del pittore*, in *Alberto Giacometti*, Hestia, Cernusco Lombardone 1991, pp. 81-82.

6 S. Esengrini (a cura di), *Giacometti e Yanaihara*, cit., p. 30. Per la citazione di Giacometti cfr. *La mia realtà*, in A. Giacometti, *Scritti*, a cura di E. Grazioli e C. Negri, Abscondita, Milano 2001, p. 109.

7 Cit. in S. Esengrini (a cura di), *Giacometti e Yanaihara*, cit., p. 37.



Giacometti è costante, a Cézanne<sup>8</sup>, il quale avrebbe paradossalmente, e mantenendosi nel paradosso, realizzato l'incompiuto, il necessariamente incompiuto incontro con la realtà, un incontro che a più riprese nel lessico di Giacometti corrisponde alla ambigua, propriamente chiasmatica parola *profondità*: «Io penso che Cézanne abbia cercato la profondità per tutta la vita. E che ci sia profondità nelle sue opere. [...] Eppure quando Cézanne diceva che mancava la profondità, era pure vero. Si avvicinava alla propria visione, ma non l'ha probabilmente mai colta pienamente. Si vede bene che gli ultimi quadri di Cézanne vanno sempre un po' più in là dei precedenti: sino alla fine».<sup>9</sup> Si tratta di una profondità impossibile, nelle parole di Giacometti, «una complicazione estrema, in profondità».<sup>10</sup> Tra l'orecchio e il mento c'è appunto, realmente, un universo. In Cézanne avviene il tentativo di vedere l'oggetto come un ente che si dà per la prima volta: caos di pure visibilità che si tratta, in risposta al colpo che il vedere provoca, di organizzare in un sistema formale governato da una legge immanente che *non* organizza intorno a un centro dominante il caos del visibile e che anzi comporta l'abbandono dell'organizzazione gerarchica. Pare che Cézanne rifiuti l'idea che il senso si espliciti secondo legge e sviluppo lineari, il cui modello principe è il rapporto causa-effetto, ponendoci di fronte a una composizione in cui ogni parte è centro, importante quanto le altre e quanto il tutto. Una pittura che somiglia al pensiero, il quale è un centro diffuso e non procede in modo lineare e discreto; si tratta della costituzione di una relazione che rispetta la singolarità dell'elemento, la dignità del "questo". Ma poiché la questità, non essendo in alcun modo essenziale, cioè dalla parte per dir così dell'essenza, non è raggiungibile, o concettualmente *visibile*, i dipinti di Cézanne sono l'incompiuto, per eccellenza. Su questo punto Giacometti è lucidissimo.

Il problema della somiglianza,<sup>11</sup> della profondità, della verità in pittura assume in Giacometti alcuni tratti peculiari. Innanzitutto, come dice Natsu-

8 «Quand il se remit à peindre, il parla quelque temps de Cézanne: "C'est le plus grand du dix-neuvième. L'un des plus grands de tous les temps"» in J. Lord, *Un portrait avec Giacometti*, traduit par P. Leyris, Gallimard, Paris 1991, p. 45. Insieme al diario di Yanaihara il resoconto di James Lord è uno strumento straordinario per entrare nella pittura di Giacometti.

9 *Intervista con Georges Charbonnier*, cit., p. 80.

10 *Conversazione con André Parinaud*, in A. Giacometti, *Scritti*, cit., p. 308.

11 Sulla somiglianza in Giacometti è efficace Jean Clair, cfr. *Il naso di Giacometti*, Donzelli, Roma 2007, p. 27. Cfr. anche R. Laporte, *Giacometti o la rassomiglianza assoluta*, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, pp. 46-48.

me-Dubé, «la questione della profondità è essenziale per comprendere la sua ossessione della somiglianza frontale, giacché per Giacometti le due cose sono legate inestricabilmente». <sup>12</sup> Si tratta allora del ritratto, e quindi del volto, e in particolare del ritratto frontale, il tipo di ritratto che Giacometti ama di più e che ritiene più difficile: «La cosa più difficile è il ritratto, in particolare quello frontale, che sembra quasi impossibile»; <sup>13</sup> è appunto la catastrofe: «Sino a quel momento c'era in me da qualche parte l'idea di fare un quadro, di fare la sua testa, disse. È per questo motivo che disperavo tanto. Se qualche giorno fa ho conosciuto una disperazione simile alla morte, è perché avevo ancora qualche speranza. Ma ora non ho più alcuna speranza, quindi non potrò più disperare. Non mi sembra possibile dipingere che una parte del suo naso o dei suoi occhi. Del resto, non è più questo il problema. Continuo a lavorare col solo fine di sapere dove questo lavoro mi condurrà. Mi stupisce di poter continuare quel che mi sembrava impossibile». <sup>14</sup> Questo "lavoro sull'impossibile" si precisa come problema della distanza; Giacometti si avvicina sempre più al modello: «A 2 metri e 50 nel 1956, poi a 1 metro e 50 nel 1960 – e teneva a dipingere a questa breve distanza per quanto, o piuttosto perché, fosse la causa maggior delle sue difficoltà». <sup>15</sup> Sylvester segnala che Giacometti alla fine «dipingeva a pochi centimetri dal modello [*within a few feet of the model*: a qualche decina di centimetri], concentrandosi violentemente sulla testa». <sup>16</sup> Yanaihara registra l'accanimento di Giacometti (riporto in ordine sparso): «Balthus ha detto che è assurdo dipingere da questa distanza, che è folle accrescere in questo modo le difficoltà, ma ha torto. Perché, se anche riuscissi da più lontano, non cambierebbe nulla rispetto al fatto che non riesco da questa distanza. La cosa non mi sarà di alcuna consolazione. Inoltre, se anche riuscissi da più lontano, sarebbe una perdita di tempo [...] Quando comincio, tendo a dipingere più in grande di quanto veda. Ma devo dipingere esattamente come vedo. In realtà tutto è molto più piccolo e fine di quanto si possa immaginare [...] Non posso cavarmela a questa distanza. Ho già provato più volte. Annette ha posato a questa distanza per dei mesi, ma alla fine ho cancellato tutto. Anche questa volta. Non c'è via di uscita. È impossibile». <sup>17</sup> Un estremo avvicinamento, votato al fallimento, avvicinamento alla somi-

12 S. Esengrini (a cura di), *Giacometti e Yanaihara*, cit., p. 37.

13 *Ivi.*, p. 39.

14 *Ivi.*, p. 27.

15 *Ivi.*, p. 34.

16 D. Sylvester, *En regardant Giacometti*, cit., p. 149.

17 S. Esengrini (a cura di), *Giacometti e Yanaihara*, cit., pp. 34-35.

glianza, alla profondità, tentativo di dipingere veramente lo spazio, «come se la tela non fosse piatta, ma uno spazio vuoto»<sup>18</sup> dice Giacometti, o, come traduce Natsume-Dubé, di dipingere lo spazio nella figura stessa: la pittura non come sapere dello spazio, ma come spazio della visione.

Emergono a mio parere alcuni tratti tipici in questo tentativo, che Giacometti esplicitamente riconosce nei suoi compagni di avventura, esemplarmente in Rembrandt e in Cézanne: il ritratto di un volto (in questo caso il volto di Isaku Yanaihara) implica un'attrazione che spacca la consuetudine percettiva, una faglia nello spazio o un farsi spazio inedito, ma si tratta di un'operazione impossibile. Le condizioni di impossibilità, insieme teorica e percettiva, sono a mio avviso piuttosto interessanti, perché possono assumere una validità trascendentale. Credo siano riassumibili facilmente attraverso il senso del termine *presenza*: cosa significa presenza dell'altro che è proprio qui, presente, che si offre allo sguardo e insieme, ma proprio insieme, come il pittore *vede*, si sottrae? Il volto presenta la singolarità e unicità della vita; queste non possono essere dette nell'ordine del concetto, ma possono divenire pittura, ma anche in pittura non possono essere rappresentate, cioè espresse secondo un complesso di qualità esposto in contenuti traducibili quali significati. Ciò implica l'attestazione di una peculiare relazione forma-tempo-vita: non ci appaiono forme solide dalla vita temporale estremamente breve, per cui la vita accadrebbe nel passaggio tra esse, così che il fotogramma di tale istante di trapasso si darebbe in pittura. Nel volto la contingenza e la necessità coincidono, la massa dei casi produce la vita che sola è reale, dà vita alla forma singolare, che non è l'istanziarsi di un tipo, che non ripete nulla, ma corrisponde alla singolarità e unicità dell'esistenza. Il problema della distanza e dello spazio diventa così inestricabilmente problema del tempo: il tempo della posa, il tempo dello sguardo, la realtà del cambiamento continuo. Come rileva opportunamente Gottfried Boehm, «la logica della presentazione di Giacometti si pone in una prospettiva temporale [...] Giacometti conferisce spesso alle sue figure una qualità epifanica. La raffigurazione innesca il passaggio dall'esistenza materiale all'apparire. Attuazione nell'immagine di immobile quiete».<sup>19</sup> Si tratta della quiete dell'atto di essere. Così Giacometti «porta all'estremo le premesse di Cézanne. Se effettivamente ci sforziamo d'immaginare cosa voglia dire fare così, capiamo che implica non solo dimen-

18 *Ivi*, p. 40.

19 G. Boehm, *Rappresentazione-presentazione-presenza. Sulle tracce dell'homo pictor*, in G. Boehm *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009, pp. 101-102.

ticare soluzioni tecnico-espressive precedenti, ma anche cercare di rinnovare continuamente la sorpresa per quanto ci appare, per quanto vediamo ora di quella testa, dimenticando ciò che di essa abbiamo visto un attimo fa. Stare a ciò che si vede; sembra il compito più facile di questo mondo. È, invece, un'impresa impossibile ed è su questo che Giacometti ha continuato a intestardirsi facendo e rifacendo, costruendo e distruggendo, *cominciando da capo*». <sup>20</sup> Ma cosa è veramente presente? Scrive bene Genet nel suo *Atelier di Alberto Giacometti*: «Quella zona segreta, quella solitudine in cui gli esseri – come le cose – si rifugiano». <sup>21</sup> Una solitudine che non può essere violata, ma che «non vuol dire affatto condizione miserevole ma piuttosto segreta regalità, profonda incomunicabilità, senso più o meno oscuro di un'invincibile singolarità». <sup>22</sup>

Credo che almeno in parte la questione delle condizioni di impossibilità si possa porre in questi termini: cosa sia presente implica cosa sia il presente; l'articolo determinativo traduce l'inaccessibile attestazione deittica in classico problema teoretico: nella concretezza dell'esperienza, (e specificamente nella concretezza del ritratto: come si raccoglie il tempo del volto sulla tela?) si impone il rapporto tra divenire e presenza attuale. Al solo scopo di introdurre la questione possiamo ricordare quanto scrive Derrida in *Ousia e grammé*: <sup>23</sup> «Da Parmenide a Husserl, il privilegio del presente non è stato mai messo in questione. Non ha potuto esserlo. È l'evidenza stessa e nessun pensiero sembra possibile fuori dal suo elemento». <sup>24</sup> Perciò anche il passato e il futuro devono essere e sono pensati nella forma della

20 J. Soldini, *Alberto Giacometti. L'arte di cominciare da capo*, Biblioteca Cantonale di Bellinzona-Messaggi Brevi, Bellinzona 2008, p. 20.

21 J. Genet, *L'atelier di Alberto Giacometti*, il melangolo, Genova 1992, p. 26.

22 *Ivi*, p. 27. Utile per non fraintendere il senso di tale solitudine è la testimonianza di Paola Caròla: «Il mio sguardo sulle opere di Giacometti cambiò, comprendevo e comprendo ancora meglio oggi che il sentimento di solitudine che le sue sculture mi avevano evocato già nella prima giovinezza, sinonimo di un sentimento di abbandono di carattere piuttosto romantico, era scomparso. Davanti alle sue sculture sentivo ora dentro di me la stessa anima di ferro che le sostiene», P. Caròla, *Monsieur Giacometti, vorrei ordinarle il mio busto*, Abscondita, Milano 2011, p. 69.

23 J. Derrida, «*Ousia*» e «*grammé*». Nota su una nota di «*Sein und Zeit*», in M. Iofrida (a cura di) *Margini della Filosofia*, Einaudi, Torino 1997, pp. 59-104. Si tratta della nota in cui Heidegger sostiene che la trattazione hegeliana del tempo dipende essenzialmente da quella aristotelica. Nella traduzione di Pietro Chiodi, Utet, Torino, 1978, la nota si trova alle pp. 612-614.

24 J. Derrida, «*Ousia*» e «*grammé*», cit., p. 64.

presenza: come presenti passati o presenti futuri. Qui interessa notare la progressiva concentrazione portata sui concetti di numero (numerato e numerante) e gramma. Tale concentrazione fa emergere, relativamente in modo primario al dettato aristotelico, un senso, che chiamerei ontologico-differenziale, della struttura dell'ora (*nun*): «Non poter consistere con un altro (medesimo a sé), con un altro ora, è la sua essenza come presenza. L'ora, la presenza in atto del presente, è costituito come l'impossibilità di coesistere con un altro ora, non è un predicato dell'ora, è la sua essenza come presenza [...] L'ora, è (al presente indicativo) l'impossibilità di coesistere *con sé*, cioè con un altro sé, un altro ora, un altro medesimo, un doppio».<sup>25</sup> Ma tale impossibilità si dimostra come possibilità dell'impossibile: «L'impossibile (la coesistenza di due ora) non appare che in una sintesi (intendiamo qui il termine in modo neutro, senza implicare in esso alcuna posizione, alcuna attività, alcun agente), diciamo una certa complicità o co-implicazione che mantiene insieme parecchi ora attuali di cui *si dice* che l'uno è passato e l'altro futuro [...] Il tempo è un nome di questa impossibile possibilità».<sup>26</sup>

Derrida ci ricorda che in Aristotele il plesso tempo-spazio è esibito nella parola *ama*: «*Ama* vuol dire in greco “insieme”, “tutto in una volta”, tutti e due insieme, “*nello stesso tempo*”. Questa locuzione non è in principio né spaziale né temporale [...] dice la complicità, l'origine comune del tempo e dello spazio, il comparire come condizione di ogni apparire dell'essere. Essa dice, in un certo modo, la diade come il numero».<sup>27</sup> La parola *ama* quindi, segno della necessaria ma impossibile possibilità di legare tempo e spazio, descrive un'aporia: la tensione del pensiero a pensare l'ora come punto pur nella consapevolezza che «l'ora non è il punto perché esso non ferma il tempo, non ne è né l'origine né la fine, né il limite. Per lo meno, non è limite *in quanto* esso appartiene al tempo».<sup>28</sup> Dunque l'ora deve e insieme non può essere pensata come punto; perciò non può essere pensata come *parte* in atto, cioè come punto di una linea il quale sia *di per sé* in atto, e relativamente il tempo non potrà essere pensato come *serie* di punti su una linea. Eppure un gramma compiuto e attuale, quindi presente al pensiero, costituisce la condizione di possibilità del tempo, di iscrizione del tempo nel pensiero: «Il *tempo* non sarebbe allora che il nome dei limiti nei

---

25 *Ivi*, p. 88.

26 *Ivi*, p. 89.

27 *Ivi*, p. 90.

28 *Ivi*, p. 94.

quali il gramma è così compreso e, con il gramma, la possibilità della traccia in generale. *Null'altro si è mai* pensato sotto il nome di tempo. Il tempo è ciò che è pensato a partire dall'essere come presenza e se qualcosa – che ha rapporto al tempo, ma non è il tempo – deve essere pensato al di là della determinazione dell'essere come presenza, non si può trattare di qualcosa che si possa ancora chiamare *tempo*». <sup>29</sup> Si apre allora il tema, o problema, nella forma di una reale impossibilità di uscire da quella linea pensata in atto che costituisce la dinamica come teleologia, tensione ordinata dell'incompiuto che può essere considerato tale, ovviamente, solo nell'orizzonte, o in vista, del compiuto. Grammaticalmente, la linea si chiude su se stessa, diviene circolo. Impossibile è l'uscita dal circolo. Sia che si intenda l'ora come parte costitutiva del tempo, sia che si intenda come parte accidentale ed estranea, in ogni caso, «l'enigma dell'ora è dominato dalla differenza tra l'atto e la potenza, l'essenza e l'accidente. [...] Da una parte, il tempo, come numero del moto, è dal lato del non essere, della materia, della potenza, dell'incompiutezza. L'essere in atto, l'energia non è il tempo, ma la presenza eterna. [...] Ma, d'altra parte il tempo non è il non-essere e i non esseri non sono nel tempo. Per essere nel tempo, bisogna aver cominciato a essere e tendere, come ogni potenza, all'atto e alla forma». <sup>30</sup>

Lasciando per ora come inavvertito il problema del numerante, o dell'operatore della sintesi, che è aristotelicamente il problema dell'eventuale senso di determinazione ontologica dell'anima rispetto al tempo e, nel nostro caso, lo sguardo del pittore, si evidenzia la necessità del nesso tra co-implicazione dell'ora e plesso tempo-spazio: lo spazio quale coesistenza possibile (la co-implicazione che *mantiene insieme*) diventa, in quanto temporalizzato, spazio della coesistenza impossibile. In altri termini: il tempo non può che essere pensato in plesso con lo spazio, ma lo spazio perde il suo senso di coesistenza possibile se pensato in plesso col tempo, poiché è impossibile che due ora coesistano. Del resto lo spazio non è pensabile se non in plesso col tempo e viceversa, e a questo proposito il tentativo del ritratto è esemplare. E la consapevolezza di tale aporia si traduce in alcuni tratti propri dell'opera Giacometti (nonché di Cézanne) per esempio, come già ricordavo, l'assenza di gerarchie prodotte da un centro ordinatore ovvero da una teleologia spazio-temporale, poiché l'ora della presenza non può essere concepita alla stregua di un punto su una linea orientata; scrive al proposito Genet: «La maniera in cui dipinge: non stabilisce diffe-

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 97.

renza di “livelli” – o di piani – fra le diverse zone del volto. La stessa linea o lo stesso insieme di linee può servirgli per le guance, gli occhi, le sopracciglia». <sup>31</sup> L'altro aspetto essenziale è il risucchio della storicità che non dà luogo a un'eternità statica: «Tale capacità d'isolare un oggetto e farvi affluire i suoi propri unici significati è possibile solo con l'abolizione storica di colui che guarda. Occorre uno sforzo eccezionale per staccarsi dalla storia, in modo da essere non già una sorta di eterno presente ma una corsa vertiginosa e ininterrotta dal passato al futuro, un oscillare da un estremo all'altro senza possibilità di riposo». <sup>32</sup> Ma questa incessante oscillazione ha a che fare con lo sprofondamento in una vita e in una morte continua, ha a che fare con l'abbandonarsi al passato e al futuro senza limiti che sempre viene da lontano, da un orizzonte remoto e che sempre oltrepassa.

Si tratta allora di un incessante farsi nulla e provenire da nulla: <sup>33</sup> infatti è certamente vero che “ora x è non x”, ma non perché il tempo in quanto numero del divenire presupponga una molteplicità di unità isolate, indipendenti, sezionate e separate dalla totalità e rese perciò indifferenziate, bensì perché l'ora è sempre esperienza dell'apparire (oppure apparire dell'esperienza; in altro linguaggio si direbbe: l'apertura di un mondo, o meglio, luogo in cui la differenza che apre il mondo si fa evento), e questa unità dell'esperienza, cioè quel positivo che è l'apparire dell'ente, diventa semplicemente nulla. Perciò, proprio perché non si può intendere l'ora astrattamente come ente-punto, di quell'ente che è l'ora si predica il nulla per necessità. Giacometti accoglie questa necessità e insieme, doverosamente ma incredibilmente, le resiste. È un punto visto bene da Sartre: «La linea è inizio di negazione, il passaggio dall'essere al non essere. Ma Giacometti ritiene che il reale sia pura positività: vi è l'essere, e poi d'un tratto non vi è più: ma dall'essere al nulla nessun passaggio è concepibile [...] Tra le due estremità il corpo è una corrente che passa. Siamo di fronte al reale puro, invisibile tensione della carta bianca: Ma il vuoto? Non è anch'esso rappre-

31 J. Genet, *L'atelier di Alberto Giacometti*, cit., p. 34.

32 *Ivi*, p. 35.

33 Del resto credo che la riflessione di Derrida, di cui mi sono servito, non abbia fatto altro che tentare di gestire il problema tempo (che, si è visto, è al tempo stesso problema spazio), cioè di percorrere il confine della concettualità. L'impossibilità di uscire da tale confine per procedere verso un tempo-spazio originario, dell'inizio, dell'autentico, è stata a più riprese denunciata da Derrida. Spostando il punto di vista terminologico e strategico, si potrebbe nominare il programma di Derrida un tentativo di gestione filosofica del porsi impossibile del nichilismo.

sentato dalla bianchezza del foglio? Esatto: Giacometti respinge ugualmente l'inerzia della materia e l'inerzia del nulla: il vuoto è pieno disteso, spiegato; il pieno è vuoto orientato. Il reale lampeggia». <sup>34</sup> Ma proprio in questo necessario trapassare, in questo inarrestabile andare nel nulla sta la dignità delle cose e dei volti, la loro regalità, la loro singolarità e la loro solitudine: «Non credo abbia mai volto l'occhio con disprezzo a un essere o a una cosa neppure una volta nella vita. Ognuna deve apparirgli nella sua più preziosa solitudine». <sup>35</sup> Una solitudine che sappiamo votata alla morte, come ci insegna Genet: «Anche se qui presenti, dove sono adesso le figure di Giacometti di cui parlavo, se non nella morte? Se ne separano a ogni richiamo del nostro occhio per avvicinarsi a noi». <sup>36</sup> Eppure e nonostante tutto questa non è l'ultima istanza, perché la solitudine è illuminata, è piena di vita: «Tutto è chiaro, certo. Dal 1950, pressappoco, Giacometti vede chiaramente quel che spetta a lui compiere: dipingere o scolpire "una testa", come era solito dire, farla "come la vedo", diceva ancora, ossia non come una cosa o qualcosa dotato di senso, ma come l'atto mediante il quale una persona è in vita, è la vita stessa, da cui consegue che c'è dell'essere e non del niente sulla terra». <sup>37</sup>

34 J-P. Sartre, *La pittura di Giacometti*, in A. Pinotti (a cura di), *Filosofia e pittura nel Novecento*, Guerini, Milano 1998, pp. 112-113.

35 J. Genet, *L'atelier di Alberto Giacometti*, cit., p. 48.

36 *Ivi*, p. 11.

37 Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti*, a cura di S. Esengrini, Abscondita, Milano 2004, pp. 38-39.



LEONARDO DISTASO

## DICO QUELLO CHE DICO, VEDO QUELLO CHE VEDO ...E FORSE MI SBAGLIO

Questo saggio intende proporre una lettura del carattere di autonomia dell'opera d'arte moderna in riferimento alla sua relazione con la realtà e con la società, all'interno del più generale ambito del rapporto tra arte e vita. Intendiamo far dialogare tra loro gli autori presi in esame in analogia con la tecnica del contrappunto in cui le diverse voci parlano e suonano in un dialogo che si instaura tra linguaggi diversi ma che si risolve poi in una dinamica comune di fuga.

### 1. *Il carattere di eccedenza della tautologia*

Nell'economia del *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein<sup>1</sup> la proposizione tautologica ha un ruolo essenziale, ma per capirne la portata dobbiamo prendere atto preliminarmente di qualcos'altro. Per il Wittgenstein del *Tractatus* il mondo è la totalità degli stati di cose sussistenti.<sup>2</sup> In una lettera inviata a Russell dalla prigionia di Cassino il 19 agosto 1919 Wittgenstein specifica: «“Qual è la differenza tra *Tatsache* e *Sachverhalt*?” *Sachverhalt* [stato di cose in quanto circostanza, situazione, congiuntura ed evento possibile, diremmo] è ciò che corrisponde a un *Elementarsatz* se questo è vero. *Tatsache* [fatto compiuto ed evidente, ma anche azione, *Tat*] è ciò che corrisponde al prodotto logico di una proposizione elementare quando questo prodotto è vero».<sup>3</sup> Dunque, quando una proposizione elementare è vera, essa deve poter corrispondere a un *Sachverhalt* sussistente e, con ciò, poter dire come stanno effettivamente le cose nel *Tatsache*: la sua è *la verità che corrisponde alla realtà* e sta per la corrispondenza con

1 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, tr. it. di A. Conte, Einaudi, Torino 1980<sup>3</sup>.

Talvolta abbiamo modificato la traduzione di alcuni concetti. D'ora in poi indicato con T e il numero della proposizione.

2 *Sachverhalten*, T 2.04.

3 *Ivi*, p. 252.

lo stato di cose sussistente e non sussistente, verità che diventa verità della proposizione sensata nel momento in cui dice ciò che accade – *Tatsache* – ossia la verità che corrisponde a come il mondo è. Infatti la realtà (*Wirklichkeit*) è il sussistere (*das Bestehen*) e il non sussistere di *Sachverhalte*,<sup>4</sup> mentre il mondo (*Welt*) è la totalità della *Wirklichkeit*, cioè la totalità degli stati di cose effettivamente sussistenti<sup>5</sup> o anche tutto ciò *Was der Fall ist*.<sup>6</sup> Si noti che qui Wittgenstein dice “sussistere e non sussistere”, e non “sussistere o non sussistere”, per cui la *realtà* risulta essere la totalità di ciò che sussiste e non sussiste e non solo, quindi, di ciò che sussiste. È reale anche ciò che *non* sussiste e che corrisponde a un fatto negativo (*eine negative Tatsache*), il cui *Elementarsatz* può essere vero (se dico che “non piove”, fatto negativo, ed effettivamente non piove, allora la proposizione è vera). Il reale risulta essere la somma dei *fatti positivi più quelli negativi* – *positiven und negativen Tatsachen*, di tutti i fatti – e nella differenza tra *Sachverhalt* e *Tatsache* si delinea il realismo di Wittgenstein: *il reale è più del mondo reale perché comprende anche il possibile*. Il mondo, invece, è la totalità di ciò che sussiste e basta (*die Gesamtheit der Tatsachen*<sup>7</sup>) – ciò che accade. La differenza tra *Welt* e *Wirklichkeit* è, insomma, la differenza tra due totalità: il mondo è tutto ciò che accade, la realtà è tutto ciò che accade e non accade, ma che potrebbe accadere; se ciò che può accadere accadesse compiutamente il mondo sarebbe diverso.

In T 2.1 Wittgenstein dice che noi ci facciamo immagini dei fatti (*Tatsachen*) e poi aggiunge in T 2.11: «L'immagine presenta la situazione nello spazio logico, il sussistere e non sussistere di stati di cose (*Das Bild stellt die Sachlage im logischen Raume, das Bestehen und Nichtbestehen von Sachverhalten vor*)». Ora, *vorstellen* vuol dire “presentare”, ma vuol dire anche “metter davanti”, il che significa che l'immagine *presenta* il sussistente e il non sussistente (il fatto positivo e il fatto negativo) *nello spazio logico*: la *presentazione* è proprio ciò che è dell'immagine della realtà, quindi la realtà è messa davanti e presentata nell'immagine in quanto sussistente e non sussistente nello spazio logico; in altre parole, *noi ci facciamo immagini di fatti positivi e negativi*. In tal senso l'immagine è un *Tatsache* e un *Modell* della realtà.<sup>8</sup> Come conseguenza v'è che l'immagine è legata alla realtà, corrispondente a essa in quanto *illustrazione* (*Abbildung*),

---

4 T 2.06.

5 T 2.1.

6 T 2.

7 T 1.1.

8 T 2.12 e T 2.141.

poiché la forma di tale illustrazione mostra, nello spazio logico, la possibilità che le cose abbiano una relazione tra loro perfettamente corrispondente con gli elementi di un'immagine.<sup>9</sup> Dato che noi ci facciamo immagini determinate dei *Tatsachen* – immagini che diremmo vere – ciò è possibile solo grazie alla *Form der Abbildung* propria dell'immagine<sup>10</sup> che rende presentabili sia i fatti positivi che quelli negativi e che è comune alla realtà così come al linguaggio. D'altro canto, è la *Form der Darstellung* ciò che trasforma un'immagine in rappresentazione – tale trasformazione avviene nello spazio logico – e quest'ultima deve essere vera o falsa secondo che essa corrisponda o non corrisponda a ciò che accade nel mondo.<sup>11</sup> La differenza tra *Form der Abbildung* (forma dell'illustrazione) e *Form der Darstellung* (forma della rappresentazione) è quella che passa tra un'immagine logica (*logische Bild*) e un'immagine del mondo (*Welt-Bild*): quest'ultima può essere vera o falsa in base alla corrispondenza col mondo e può essere definita un'immagine del mondo in quanto è la totalità dei pensieri veri.<sup>12</sup> La *Form der Abbildung*, invece, costituisce il pensiero logico, il pensiero *tout court*<sup>13</sup> o la totalità dei pensieri possibili – cioè pensabili – e quindi essa è ciò che rende possibile presentare la realtà – le realtà nella sua possibilità – perché è essa stessa la possibilità della *presentazione* (*Vorstellung*): la *Form der Abbildung* è la forma del *logische Bild*. Di contro la *Form der Darstellung* è la forma determinata della rappresentazione. Per questo Wittgenstein può scrivere in T 2.182 e 2.19: «Ogni immagine è anche un'immagine logica...L'immagine logica può raffigurare il mondo», intendendo con ciò che attraverso la *Form der Abbildung* – cioè la capacità di dare forma nell'immagine, di formare attraverso l'immagine – si può avere un'immagine di ciò che accade e di ciò che non accade senza per questo essere in contraddizione, dato che stiamo presentando la possibilità della realtà e non cosa accade o non accade nel mondo. L'immagine logica è la situazione presentata nello spazio logico: una sorta di presentazione del possibile e dei compossibili.

La forma logica (*logische Form*) è la forma della realtà (*Form der Wirklichkeit*) ed essa deve essere in comune a immagine e realtà:<sup>14</sup> la *logische Form* è isomorfa alla *Form der Abbildung*, è la possibilità propria

---

9 T 2.151.

10 T 2.17.

11 T 2.173.

12 T 3.01.

13 T 3.

14 T 2.18.

dell'immagine di dare forma alla realtà, è la capacità di dare forma all'immagine che può diventare, così, immagine del mondo, immagine di ciò che accade, insomma: rappresentazione vera o falsa del fatto. Questo passaggio decisivo ci fa capire perché la logica non si occupa di come stanno le cose nel mondo, in quanto essa è prima dell'esperienza<sup>15</sup> – prima del Come (*Wie*) e non del Che cosa (*Was*) – mentre, d'altra parte, è la proposizione che consente il passaggio dalla presentazione della realtà nell'immagine logica alla rappresentazione del mondo nell'immagine rappresentativa. Solo la proposizione può essere vera o falsa in quanto è un'immagine della realtà,<sup>16</sup> dopo aver stabilito la fatticità del segno proposizionale (*Satzzeichen*<sup>17</sup>) nella relazione dei suoi elementi e il luogo logico (*logische Ort*<sup>18</sup>) come spazio di possibilità dell'esistenza della proposizione stessa. La proposizione è un'immagine della realtà tesa a rappresentare lo “stare così e così” delle cose nel mondo: essa *mostra come* stanno le cose, se essa è vera, e *dice che* le cose stanno così.<sup>19</sup> Essa, dunque, *mostra* il suo carattere di immagine, il suo senso, senza dirlo direttamente, e *dice* che le cose “stanno così e così”, ossia dice il vero o il falso: la verità è l'asserire della verità nella proposizione le cui condizioni di verità e falsità restano indicibili. La proposizione è una descrizione di uno stato di cose (*Beschreibung eines Sachverhaltes*<sup>20</sup>) la cui comprensione da un lato indica ciò che essa mostra (la sua forma logica o *Form der Abbildung*), dall'altro indica ciò che accade se essa è vera grazie alla *Form der Darstellung*.<sup>21</sup>

Ora, mentre è proprio dell'immagine (*Bild*) il suo essere una *presentazione* (*Vorstellung*) – grazie alla sua *Form der Abbildung* – è proprio della proposizione (*Satz*) il suo essere una *rappresentazione* (*Darstellung*) – grazie alla *Form der Darstellung*: «La proposizione rappresenta (*darstellt*) il sussistere e non sussistere degli stati di cose».<sup>22</sup> *L'immagine presenta* nello spazio logico,<sup>23</sup> *la proposizione rappresenta* nello spazio logico.<sup>24</sup> Con la *proposizione* noi possiamo dire un fatto positivo o un fatto negativo, mentre con la *proposizione vera* diciamo come stanno le cose nel fatto se nel

---

15 T 5.552.

16 T 4.01.

17 T 3.14.

18 T 3.41.

19 T 4.022.

20 T 4.023.

21 T 4.024.

22 T 4.1.

23 T 2.11.

24 T 3.4.

fatto le cose stanno effettivamente così e così. Con ciò la proposizione può rappresentare la realtà e dire come stanno le cose nel mondo (asserire la verità o falsità), ma non può rappresentare (*darstellen*) ciò che ha in comune con la realtà e che costituisce la condizione di possibilità della rappresentazione stessa, ossia la *logische Form*.<sup>25</sup> Per assurdo se essa volesse rappresentare la forma logica dovrebbe porsi fuori del mondo, mentre di fatto può solo specchiarsi (*sich spiegeln*) nella forma logica presentandola, cioè esibendola nell'atto di rappresentare. Nel rispecchiamento della proposizione nella forma logica avviene la presentazione (*aufweisen*) di questa: «La proposizione *mostra* la forma logica della realtà. La presenta». <sup>26</sup> La proposizione che si specchia nella forma logica è lo *Spiegelbild* permette la ri-presentazione nella rappresentazione. *La possibilità della rappresentazione è il carattere di esibizione, presentazione e rispecchiamento proprio dell'immagine logica che presenta la realtà nella sua possibilità, nel suo spazio logico*: è l'immagine del possibile prima che la proposizione dica che le cose “stanno così e così”; è il carattere di immagine del pensiero che mostra sé nelle relazioni e nelle proprietà interne alla proposizione e agli stati di cose.<sup>27</sup>

Ora, dato che: «Il senso (*Sinn*) della proposizione è la sua conformità o non conformità (*Übereinstimmung und Nichtübereinstimmung*) con le possibilità del sussistere e non sussistere degli stati di cose»,<sup>28</sup> allora il senso della proposizione è isomorfo alla *Form der Abbildung* tale che il senso altro non è che l'immagine che presenta la realtà: *Sinn* e *logische Bild* qui coincidono e, con ciò, rendono possibile la comprensione della proposizione prima della sua verità. Tutte le proposizioni vere, poi, descrivono il mondo completamente<sup>29</sup> a partire dalla considerazione, a cui Wittgenstein risale, che la verità delle proposizioni elementari significano – e dunque, si riferiscono – la sussistenza e la non sussistenza degli stati di cose perché condividono la medesima condizione di possibilità.<sup>30</sup> Questa importante considerazione introduce al tema della tautologia.

Essa è descritta come un caso limite delle condizioni di verità di una proposizione (l'altra è la contraddizione) per le quali la proposizione è vera per tutte le possibilità di verità delle proposizioni elementari.<sup>31</sup> La tautolo-

25 T 4.12.

26 T 4.121.

27 T 4.122 e 4.124.

28 T 4.2.

29 T 4.26.

30 T 4.3.

31 T 4.46.

gia, essendo una proposizione incondizionatamente vera e certa, è priva di senso (*sinnlos*<sup>32</sup>) pur non essendo insensata (*unsinnig*), rispetto alla proposizione sensata la cui verità è possibile.<sup>33</sup> Inoltre essa dice nulla (*sie sagt Nichts*<sup>34</sup>), poiché lascia alla realtà l'intero spazio logico occupandone solo un limite estremo.<sup>35</sup> Il suo essere priva di senso ci dice che essa non è un'immagine della realtà: la tautologia non rappresenta (*darstellen*) alcuna situazione possibile (*mögliche Sachlage*) in quanto ammette (*zulässt*) ogni situazione possibile<sup>36</sup> lasciando tutto così com'è nella realtà, sia quest'ultima determinata da fatti positivi o negativi. La tautologia sta alla proposizione come l'immagine logica sta all'immagine del mondo. La tautologia dice nulla, cioè non descrive né rappresenta alcunché e non contiene alcuna informazione, in quanto segue da tutte le proposizioni, ma, proprio perciò, essa è *ciò che è comune* (*Gemeinsame*) a tutte le proposizioni: è il loro *centro insostanziale* (*substanzloser Mittelpunkt*<sup>37</sup>). Da ciò risulta che la tautologia è il centro della proposizione in cui sono contenute le condizioni di verità delle proposizioni sensate; essa costituisce l'orizzonte interno della possibilità di avere un'immagine vera o falsa della realtà, cioè di una proposizione che sia rappresentazione. Essa, quindi, racchiude le condizioni di verità e falsità della proposizione così come l'immagine logica presenta la realtà nella sua possibilità: in quanto limite interno della proposizione essa è indifferente rispetto al riferimento – dice nulla – ma presenta la possibilità di corrispondere alla realtà sussistente e non sussistente in quanto è l'unità delle condizioni di verità del voler-dire – dell'asserire – della verità e falsità della proposizione. Essa racchiude la possibilità della verità nel non-senso come condizione del senso, ossia nella non-verità come condizione della verità. In tal modo la tautologia *eccede* rispetto al riferimento della proposizione così come l'immagine logica *eccede* rispetto all'immagine del mondo: essa è contenuta, come centro insostanziale, in ogni proposizione sensata in quanto è una proposizione senza senso che si pone come condizione del fare-senso della proposizione rappresentativa. In ogni proposizione ci *deve essere la possibilità* del senso<sup>38</sup> – ossia la pos-

---

32 T 4.461.

33 T 4.464.

34 T 5.142.

35 T 4.463. Nel calcolo delle funzioni di verità delle proposizioni elementari Wittgenstein enuncia la tautologia nella forma: «Se p, allora p; e se q, allora q», come proposizione incondizionatamente vera sempre (VVVV); T 5.101.

36 T 4.462.

37 T 5.143.

38 T 4.064.

sibilità di avere un'immagine logica che non sia mera rappresentazione – e questa possibilità risiede nella tautologia la cui forma è quella dell'immagine logica, ossia dell'immagine che dice/presenta se stessa. La possibilità è presentata nell'immagine logica – nella *Form der Abbildung* – così come lo è nella tautologia: entrambe sono produttive e feconde perché attraversandole si giunge all'immagine-rappresentazione e alla proposizione sensata che *non potrebbero essere se non* a partire dall'immagine logica e dalla tautologia. Immagine logica e tautologia sono, rispettivamente, condizioni di possibilità della rappresentazione e della proposizione, dunque del rapporto di unità formale tra linguaggio e mondo.

## 2. Il carattere tautologico dell'opera d'arte autonoma

Vi è una dinamicità e una produttività insospettate nell'immagine logica e nella tautologia wittgensteiniane. L'immagine logica – e forse la logica stessa per come la pensa Wittgenstein nel *Tractatus* – appare come qualcosa di inesauribile nonostante il suo carattere cristallino e ciò è dovuto al suo essere il momento della forma in rapporto a ciò che accade e non accade, a ciò che sussiste e non sussiste, nel mondo reale. Questa riflessione – che verrà ripresa nella maturità là dove, nelle *Ricerche filosofiche*, Wittgenstein riformula la tematica del rapporto tra immagine e proposizione<sup>39</sup> culminando nella frase «*Das Bild sagt mir sich selbst*»<sup>40</sup> – si presta ad affiancare alcune tesi decisive di Adorno intorno al carattere dell'opera d'arte moderna.<sup>41</sup> Ne faremo cenno come punto di partenza di un futuro approfondimento. In che modo? Sottolineando la fundamentalità del *carattere anticipite* dell'arte in quanto autonoma e in quanto *fait social*.<sup>42</sup> Questa duplicità, che si presenta nella forma del paradosso in quanto l'arte, e l'opera d'arte, *deve* essere autonoma e, nello stesso tempo, *deve* avere a che fare con la realtà, si svela attraverso la modalità negativa della dialettica che, in Adorno, non risolve i due termini in altro (differenza), ma li mantiene nel-

39 L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, tr. it. a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1983, §§ 520-534.

40 *Ivi*, § 523.

41 Qui non c'è spazio per tornare sul tema qui indicato in riferimento al Wittgenstein maturo, ma ho avuto modo di affrontarlo in altra sede in un testo a cui mi permetto di rimandare solo perché giustifichi la sua assenza in questa occasione: cfr. L. Distaso, *Estetica e differenza in Wittgenstein*, Mimesis, Milano 2014<sup>2</sup>.

42 Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, tr. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 9. D'ora in poi abbreviata TE e numero di pagina.

la loro identità. Prima figura di questa identità-differenza è la relazione tra forma e contenuto. Per non essere una mera cosa tra le cose, l'opera d'arte deve essere un prodotto del momento della forma quale gesto che si oppone all'empiria. L'arte prende posizione nei confronti dell'empirico nel momento in cui ne prende le distanze e, nello stesso tempo, lo fa suo sedimentandolo come suo contenuto.<sup>43</sup> La tesi che la forma estetica è il contenuto sedimentato dice che le opere d'arte vivono una vita *sui generis* perché si staccano dalla coercizione identitaria del reale liberando il non-identico fino a renderlo autonomo nell'opera – concedendo a quest'ultimo ciò che a loro fuori viene rifiutato, scrive Adorno – ma, insieme, conservano in se stesse la sedimentazione di ciò che strappano alla realtà, mantenendo con l'empirico quel rapporto incessante che nell'opera viene tratto in salvo e fatto contenuto: «ciò di cui un tempo gli uomini hanno fatto esperienza letteralmente e integralmente per quel che attiene all'esistenza».<sup>44</sup> Sebbene il momento della forma si opponga all'empiricamente esistente, attraverso tale opposizione essa lo riaccoglie in sé facendolo diventare suo contenuto: ora *l'altro dell'arte* è sentito insieme alla forma in una percezione che non è solo prettamente estetica, ma propriamente e correttamente estetica,<sup>45</sup> ossia forma e contenuto sono ricondotti ai problemi immanenti dell'opera. L'opera, così, si determina nella sua autonomia e compiutezza, ma mantiene un'eccedenza che non la chiude del tutto: tale eccedenza è proprio ciò che ha raccolto dalla sua frizione con l'esistente.

L'opera, dunque, non dice solo se stessa, ma dice anche altro da sé proprio perché in grado di dire se stessa, di essere tautologica: dice il suo contenuto nella presenza della sua forma e appare nella sua esistenza perché ha conservato nel suo contenuto sedimentato il momento della sua resistenza all'empiria. In ciò è il carattere di *apparition* dell'opera, altra figura dell'identità-differenza. L'opera si presenta come un esistente che ha conservato in sé il non-identico liberandolo dalla coercizione del mero vigente: lo ha sedimentato come qualcosa che eccede la sua stessa esistenza empirica – il suo configurarsi in quanto opera – ma tenendosi occulto ed enigmatico. L'opera dice il suo contenuto, ma *può dire sempre anche di più* del suo contenuto: questo vuol dire che il suo contenuto non è mai dato una volta per tutte, ma ogni volta trascende l'esistenza dell'opera per continuare il suo processo di sedimentazione. È la forma, tuttavia, che presenta ogni volta l'inesauribilità del contenuto sancendo così il carattere altrettanto etero-

---

43 TE 8.

44 TE 9.

45 TE 10.



no del'opera, e la forma è proprio quel "più" in quanto *apparition*.<sup>46</sup> Se nell'opera d'arte genuina si manifesta qualcosa che non c'è<sup>47</sup> questo è dato dal fatto che essa appare nella sua esistenza temporale e storica – come una cosa – e, nello stesso tempo, non come qualcosa di eterno (arte conciliante e teologica), ma come immagine che, nell'apparire, conserva l'enigma.<sup>48</sup> Se nella rappresentazione tutto è visibile e tutto è dato, nell'immagine si conserva qualcosa di invisibile e di enigmatico, quell'antico brivido del non-essente che viene salvato e sfiorato proprio nell'apparire dell'opera e che essa coglie all'interno della realtà storica.<sup>49</sup> Così Adorno: «Se l'*apparition* è lo sfavillante, l'esser-toccato, allora l'immagine è il tentativo paradossale di avvicinare questo qualcosa di assolutamente fuggevole. Nelle opere d'arte qualcosa di momentaneo si fa trascendente; l'obiettivazione rende l'opera d'arte attimo».<sup>50</sup> Siamo sulla soglia dell'immagine dialettica benjaminiana là dove, per Adorno, l'immagine si concentra manifestandosi come qualcosa di momentaneo, esplodendo nel momento del suo solidificarsi: l'*apparition* che rende l'opera un'immagine avvia altresì il suo processo di distruzione. È questo che rende storica un'opera, non l'espressione del tempo: il suo sorgere all'improvviso come manifestazione che smentisce e conserva la sua stessa apparizione.<sup>51</sup> Si tratta di un *analogon* dell'immagine logica che deve poter sparire dietro l'involucro della rappresentazione per poter esserne la condizione, così come la tautologia sparisce conservandosi in ogni proposizione che descrive come stanno le cose. Un'analogia che va a fecondare entrambi gli orizzonti di pensiero.

---

46 TE 105-109.

47 TE 111.

48 TE 162.

49 TE 113, 161.

50 TE 113-114.

51 TE 115.



DARIO EVOLA

## UNA ESTETICA DELLE ARTI VISIVE PER L'INSEGNAMENTO ARTISTICO

La ricerca di Giuseppe Di Giacomo costituisce un contributo, particolarmente utile anche per l'insegnamento artistico, nel tentativo di ridefinire una estetica per le arti visive capace di ricostruire uno sguardo critico nel contemporaneo. Il punto di partenza è in riferimento al paradigma di quattro momenti emblematici: *Fountain* di Duchamp, 1917, il disegno di De Kooning cancellato da Rauschenberg, 1953, il foglio di carta attraversato da Murakami, 1955 e la mostra del *Vuoto* di Yves Klein, 1958. Si tratta di una esemplificazione paradigmatica dei quattro generi che caratterizzano il concetto di *contemporaneo* non dal punto di vista cronologico, ma come qualità: *ready-made*, concettuale, *performance*, *installazione*, come superamento del prodotto artistico, del manufatto, verso la traduzione in dispositivo aperto ad una operatività immediata,<sup>1</sup> aperta all'interpretazione, orientata radicalmente persino verso una possibile de-materializzazione.<sup>2</sup> La nuova condizione dell'opera d'arte necessita pertanto uno sguardo critico capace di cogliere i percorsi costitutivi della modernità dall'interno del processualità artistica. Il modello riduttivo della comunicazione mediatica esclude il *logos* e la riflessione in funzione di un consenso verso il modello *liquido* della forma-comunicazione. Una informazione compulsiva e pervasiva, finisce con l'escludere lo sguardo, fondato sulla riflessione, sulla consapevolezza della prassi artistica, sull'esercizio delle *technai*. L'arte, circoscritta a mera fenomenologia empirica del presente, perde ogni potenzialità indicale, riducendo la nozione di *contemporaneo* a mero dato cronologico. La funzione artistica smette così di essere dinamica operatività del possibile, per depositarsi in un fondo statico, autoreferenziale e ripetitivo. Persino la ricerca più recente, caratterizzata dall'at-

1 G. Di Giacomo, *Dalla modernità alla contemporaneità: l'opera al di là dell'oggetto*, in «Studi di estetica», XLII, IV serie, 1-2, 2014, a cura di G. Di Giacomo e L. Marchetti, *Tra il sensibile e le arti. Trent'anni di estetica*, p. 57.

2 Ci permettiamo di rimandare a D. Evola *L'immagine e la crisi della forma: verso la dematerializzazione dell'arte. L'esperienza del Novecento*, in G. Di Giacomo (a cura di), *Ripensare le immagini*, Mimesis, Milano 2009, pp.183-199.

traversamento della tecnologia, rischia di trasformarsi in una mera *applicatio multimediale*, anziché evolversi verso una *operatività intermediale*, capace di attraversare i *media* superando la funzione di mero canale, verso quella di *trans-formatore* e di elaboratore poetico. Si pensi oggi alla riduzione banale del concetto di *interattività* nelle installazioni e nei video, troppo di frequente ricondotta a un meccanismo reattivo di segnali automatici che escludono qualsiasi operatività poetica, nella necessità di soddisfare la funzione dell'intrattenimento. Bisogna anche essere consapevoli che, nel contesto attuale, il sistema dell'arte si esercita in modo autoreferenziale nel *jet-set* degli addetti ai lavori, mercanti, collezionisti e pubblicitari. Le categorie tradizionali generate dalla *Grande teoria* come *gusto*, *genio*, *creatività*, e correlate alla riflessione filosofica come *esperienza*, *rappresentazione*, *esemplarità*, non risiedono più nella forma dell'arte attuale.<sup>3</sup> L'artista, di conseguenza, viene formato nella direzione omologata verso professioni para-artistiche, come produttore di oggetti funzionali al mercato o alla comunicazione, così come avviene anche per i *curatori*. Nell'insegnamento artistico ciò che si differenzia dal sapere e dalla ricerca universitaria è la specificità del fine, orientato verso l'operatività artistica. In questo senso bisogna essere ben consapevoli che, nel contemporaneo, la funzione artistica non risiede più nella produzione del bello né nell'affinamento di modalità mimetico-illusionistiche per la produzione di immagini. Il *bello compulsivo* si diffonde oltre l'artistico.<sup>4</sup> La

- 
- 3 W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, Aesthetica, Palermo 1993; vedi la *Postfazione* di L. Russo. Cfr. anche E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Estetica*, Bruno Mondadori, Milano 2010; E. Franzini, *Estetica e filosofia dell'arte*, Guerini, Milano 1999; G. Carchia, P. D'Angelo (a cura di), *Dizionario di estetica*, Laterza, Roma Bari 1997; M. Ferraris, S. Givone, F. Vercellone (a cura di), *Estetica*, TEA, Milano 1996; P. D'Angelo, *Estetica*, Laterza, Roma 2011; F. Desideri, C. Cantelli, *Storia dell'estetica occidentale. Da Omero alle neuroscienze*, Carocci, Roma 2008.
- 4 D. Evola, *Prefazione*, in Y. Michaud, *Insegnare l'arte? Analisi e riflessioni sull'insegnamento dell'arte nell'epoca postmoderna e contemporanea*, Idea, Roma 2010, e Y. Michaud, *L'arte allo stato gassoso*, Idea, Roma 2007. Cfr. anche A. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2008; Id., *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2008; H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano 2006; A. Pinotti, *Estetica della pittura*, il Mulino, Bologna 2007; L. Marchetti, *Oggetti semi-opachi. Sulla filosofia dell'arte di Arthur Coleman Danto*, AlboVersorio, Milano 2019; S. Chiodo, *Un'arte senza estetica. Metamorfosi dell'estetica contemporanea*, Mimesis, Milano 2004. Per quanto riguarda l'estetica analitica di scuola anglosassone rimandiamo interamente a P. D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma 2008 (con saggi di P. D'Angelo, P. Kobau, G. Matteucci, S. Chiodo e S. Velotti). Vedi

prospettiva attuale della fruizione artistica rischia di fondarsi su un accumulo di immagini prive di uno *sguardo*. In questo senso va ripensata radicalmente la missione formativa nell'educazione artistica e nella stessa esperienza della produzione dell'arte, a partire proprio dalla consapevolezza della sua funzione, come apertura verso lo sguardo, verso una nuova possibilità del visibile, come indicava Paul Klee all'inizio della *Confessione creatrice* nel 1920.<sup>5</sup> La missione dell'insegnamento artistico si basa infatti sul trinomio *apprendere, praticare, produrre*.<sup>6</sup> L'educazione visiva è una delle componenti essenziali dell'attività umana, come ha osservato Arnheim nel prefigurare una estetica pensata come processo di intuizione, organizzazione visiva e pensiero.<sup>7</sup> Mentre John Dewey notava che chi osserva, per poter percepire, deve poter creare una propria esperienza, questo tipo di osservazione genera relazioni comparabili a quelle del produttore originario.<sup>8</sup> Per Di Giacomo la ricerca estetica si configura dunque come un indispensabile strumento di lavoro nell'educazione artistica, come indagine sulla percezione e sulla funzione dell'arte, come interrogativo ed esperienza. Lo studioso investiga anche i territori della letteratura lavorando sul romanzo moderno come ricerca del senso, della memoria e della relazione fra autore e personaggio, a partire da Flaubert, sul rapporto opera-vita, Proust (memoria e immagini), Joyce (epifania del senso), Musil (utopia del senso), Dostoevskij (memoria del finito, senso della bellezza come redenzione), Kafka (paradosso, parola, colpa), per terminare con Beckett, sul non senso del dire, sul *fallimento* come eroismo.<sup>9</sup> Vengono considerati anche autori sperimentali trascurati dalla critica come Pizzuto, D'Arzo, Samonà e Garroni.<sup>10</sup> È l'immagine, la sua formazione come costruzione del senso, memoria, e testimonianza, così come si configura nella complessa e tormentata ricerca del Novecento,

---

anche per un aggiornamento L. Russo, *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, Aesthetica Preprint, Palermo 2013.

- 5 P. Klee, *Confessione creatrice e altri scritti*, Abscondita, Milano 2004, p. 11. Rimandiamo interamente al saggio monografico di G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- 6 Y. Michaud, *Insegnare l'arte?*, cit., p. 17.
- 7 R. Arnheim, *Pensieri sull'educazione artistica*, Aesthetica, Palermo 2007, p. 111. Rimandiamo a L. Pizzo Russo, *Genesi dell'immagine*, Mimesis, Milano 2015, e Id., *Il disegno infantile. Storia, teoria pratiche*, Aesthetica, Palermo 2015.
- 8 J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2007, p. 77.
- 9 G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo fra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- 10 Id., *Narrazione e testimonianza. Quattro scrittori italiani del Novecento*, Mimesis, Milano 2012.

che Di Giacomo affronta. Lo studioso restituisce all'arte la funzione di esperienza del *possibile* distinta dal *concluso* tipico della mimesi illusionistica. Hanno rilievo, nella riflessione sul contemporaneo, la questione della identità e della differenza fra visibile e invisibile, fra presentazione e rappresentazione, e quindi di una ontologia stessa dell'immagine, specialmente in riferimento ai nuovi modi tecnologici di riproducibilità e di producibilità, o all'operatività corporea come per esempio la *performance*, l'*happening* e la *body art*.<sup>11</sup> L'indigenza estetica e la miseria critica del presente fanno dell'arte non più l'esperienza di un procedimento processo e creativo, ma mero *evento* che si esaurisce nel rituale ecumenico della tartina e del prosecco al *vernissage*, al termine del quale le gallerie appaiono come luoghi desertificati dalle tribù nomadiche ed evanescenti dell'arte attuale caratterizzata, come rileva Yves Michaud, dal suo "stato gassoso".<sup>12</sup> L'artista e il curatore operanti come *disc jockey*, svolgono un ruolo di mero intrattenimento, asettico e soprattutto privo di ogni altro sguardo che non sia quello *retinico*, vincolato al presente e alla comunicazione estesa, dove tecniche e tecnologia sono feticizzati e funzionali al regime della comunicazione e non alla ricerca *linguistica* e *analitica*. La missione della didattica nelle scuole d'arte è quella di restituire la possibilità e la capacità di uno *sguardo critico* capace di tradursi in operatività. Uno sguardo *sensibile*, capace di porsi come condizione costitutiva per l'opera come *contenuto sedimentato*.<sup>13</sup> Emilio Garroni parlava di uno "sguardo-attraverso", uno sguardo come pensiero prodotto dall'estetica, sottolineando l'uso del trattino, come «guardare dentro un filtro dall'interno del filtro». <sup>14</sup> Un guardare che implica uno sguardo differente, nel senso letterale del termine, che porta verso qualcosa di altro, verso un possibile, recuperando appieno il senso kantiano della funzione artistica come occasione di pensiero. Un guardare, quello artistico, come sguardo nel guardare di un altro, rimandando al senso del "guardare-attraverso" di Wittgenstein riferito alla filosofia, come *durchschauen*. Guardare il fenomeno non per vedere il fenomeno ma per esperirne la possibilità.<sup>15</sup> L'esercizio dello sguardo nella funzione artistica è fondato su un lavoro interpretativo all'interno e attraverso l'operatività dei dispositivi operanti

11 G. Di Giacomo, *La questione dell'immagine nella riflessione estetica del Novecento*, in Id. (a cura di), *Ripensare le immagini*, cit., pp. 367-390. Rimandiamo anche a Id. (a cura di), *Volti della memoria*, Mimesis, Milano 2012.

12 Y. Michaud, *L'arte allo stato gassoso*, cit., p. 31.

13 Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, p. 8.

14 E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992, pp. 11 ss.

15 L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 2009, § 90.

nell'arte. Il guardare-attraverso è piuttosto la condizione interna del semplice guardare e possiamo parlarne solo mettendo in questione, o interrogandoci su, il semplice guardare e «mediante il guardare» avvisa Garroni.<sup>16</sup> La ricerca di Giuseppe di Giacomo si apre come investigazione sulle avanguardie storiche, a partire dal problema dello statuto dell'immagine. In *Icona e arte astratta* del 1999,<sup>17</sup> sono posti alcuni interrogativi fondamentali per attraversare gli snodi cruciali della ricerca nel Novecento: la svolta aniconica della modernità del Novecento, la coscienza dell'immagine fra presentazione e rappresentazione, il percorso fra Malevič, Kandinskij, Klee e Mondrian. Che cosa è una immagine artistica, che cosa è una icona,<sup>18</sup> quali implicazioni etiche comporta lo sguardo? Interrogativi che, già al loro porsi, implicano la necessità di un atteggiamento di ricerca, di consapevolezza di una *krisis* rispetto agli schematismi dei luoghi comuni. La domanda da porre è infatti, se siamo consapevoli di vivere in una società dell'immagine o piuttosto in una società delle immagini preconfezionate, e quale funzione può avere l'arte nell'esperienza sensibile e progettuale del suo *farsi* come esperienza in tale contesto.<sup>19</sup> L'immagine artistica diventa così presentazione di un *possibile* piuttosto che rappresentazione del visibile. Se l'immagine manifesta altro dal visibile, questa è da considerarsi come oggetto autoreferenziale o piuttosto come immagine di altro da sé? Nel primo caso l'oggetto coinciderebbe con la cosa stessa «che al contempo ne rappresenta un'altra, nel secondo l'aspetto dominante è ciò che l'immagine rappresenta», fa notare Di Giacomo.<sup>20</sup> Lo studioso propone quindi un percorso originale, di tipo estetico, a partire dalle riflessioni logico linguistiche nell'area filosofica del Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*.<sup>21</sup> «L'immagine dice se stessa» è il punto centrale di Wittgenstein, per proseguire con un'altra conseguenza importante sul piano della definizione della funzione dell'immagine artistica. Forma e contenuto, struttura di forma e di colori di un'immagine e di un soggetto rappresentato, sono connessi al fine della comprensione dell'immagine

16 E. Garroni, *Estetica*, cit., p. 19 e Id., *Creatività*, Quodlibet, Macerata 2010.

17 G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta. La questione dell'immagine tra presentazione e rappresentazione*, Aesthetica Preprint, Palermo 1999.

18 P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1993.

19 Rimandiamo a D. Formaggio, *L'arte come idea e come esperienza*, Mondadori, Milano 1981 e soprattutto Id., *Fenomenologia della tecnica artistica*, Nuvoletti, Milano 1953, edizione digitale a cura di S. Chiodo.

20 G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, cit., p. 7.

21 L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., in particolare i §§ 522, 523, 524, 531, 532.

stessa. Solo in quanto “dice se stessa” l’immagine può rappresentare altro da sé in modo *unico*, come visto per la prima volta.<sup>22</sup> È qualcosa che si avvicina all’aura benjaminiana «un singolare intreccio di spazio e di tempo: l’apparizione unica di una lontananza per quanto possa essere vicina».<sup>23</sup> Già Michel Denis nel 1890 affermava: «Ricordarsi che un quadro – prima di essere un cavallo di battaglia, una donna nuda o un aneddoto qualunque – è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori combinati secondo un certo ordine».<sup>24</sup> Un quadro è tale soltanto se *dice* qualcosa di altro da sé, solo se possiamo *vedere* qualcosa d’altro, ponendo l’attenzione verso gli elementi sensibili. Come accade con la parola poetica, così gli elementi formali del quadro attraggono l’attenzione. Solo in questo modo l’opera d’arte assume una funzione indicale, *fa cenno* verso qualcosa di altro, assumendo la caratteristica originale e allo stesso tempo riflessiva dell’esperienza moderna. In *Icona e arte astratta* Di Giacomo delinea un originale percorso che va da Kandinskij fra astrazione misticismo, a Malevič come “niente liberato” e come “zero delle forme”, per proseguire con Mondrian individuandovi un principio “totale” nella composizione, e concludere quindi con Paul Klee, leggendo in quest’ultimo la genesi delle forme come “preistoria del visibile”. Di Giacomo attraversa i nodi cruciali dell’arte della modernità, evidenziandone la funzione indicale, indispensabile per ricercare il senso dell’arte come *conoscenza*, distinta dalla *comunicazione*.<sup>25</sup> Nella riflessione sulla funzione artistica proposta da Di Giacomo ripercorriamo la ricerca delle avanguardie storiche da Malevič a Klee. La *pittura non oggettiva* di Malevič, apre verso la possibilità dell’oggetto, piuttosto che alla sua replica, la pittura manifesta, non rappresenta.<sup>26</sup> Se l’immagine è un dispositivo bidimensionale che mira a superare la pittura come rappresentazione, necessita dunque di una radicalità inedita, quella che Malevič identifica come estetica dell’abisso, nuova icona.<sup>27</sup> La traccia del moderno inizia dal Suprematismo e porta alla ricerca del mo-

22 G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, cit., p. 8.

23 W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 70.

24 M. Denis, *Définition di Néo-traditionalisme*, in «Art et critique», 23 agosto 1890, p. 540, citato in D. Riout *L’arte del Ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Einaudi, Torino 2002, p. 34.

25 Cfr. M. Perniola, *L’arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000 e Id., *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004.

26 G. Di Giacomo, *Malevič. Pittura e filosofia dall’astrattismo al Minimalismo*, Carocci, Roma 2014, p. 39.

27 *Ivi*, pp. 26-27.



nocromo come soluzione estrema della pittura non figurativa,<sup>28</sup> da Barnett Newman a Rauschenberg, da Ad Reinhardt a Frank Stella, da Robert Morris fino a Yves Klein, passando per Fontana e Manzoni. Un percorso dalla complessa prospettiva epistemologica, che considera la pittura come tema centrale della modernità, quello di arte e vita. Di Giacomo individua in Malevič il nodo epistemologico e ontologico della pittura moderna. Come per la monografia dedicata a Paul Klee,<sup>29</sup> e in particolare alla formulazione della *Confessione creatrice* del 1918, *Sichtbar machen*, rendere visibile ciò che non è visibile. Si tratta di ricollegare l'esercizio e la funzione dell'arte al pensiero, ritrovando nella pratica artistica la forza e lo spessore della filosofia in atto come prassi. La ricerca pittorica di Klee si configura in «infinito processo di formazione»<sup>30</sup> teso a rendere visibile, un *vedere come* nel senso indicato da Wittgenstein.<sup>31</sup> Vedere un'opera d'arte significa non guardare retinicamente ma *attraverso* lo sguardo, incrociano il chiasma fra visibile e invisibile.<sup>32</sup> Il quadro ci ri-guarda, costituisce quel kantiano giudizio riflettente che, nella sua qualità di dispositivo, fa scattare il giudizio. In questo senso l'opera d'arte offre, pensiero. Nell'arte moderna i mezzi espressivi sono il significato. Nello *Spirituale nell'arte* di Kandinskij si manifesta, attraverso una teoresi, come il quadro per la prima volta non è in funzione di un mondo esterno, ma *dice se stesso*, la risonanza interiore. Malevič va oltre ponendo il *nulla non oggettivo*. Mondrian con il *piano assoluto* e i colori essenziali pone le bande orizzontali e verticali che rimandano alla concretezza della vita. Klee rende l'immagine un *evento* e non la rappresentazione di un modello.<sup>33</sup> Di Giacomo si interroga sulla funzione artistica proponendo un paradigma epistemologico fondato su Wittgenstein e Adorno per recuperare se non *il* senso almeno la ricerca di *un* senso nella prassi artistica. Da un lato la proposta di autoreferenzialità dell'opera d'arte (Wittgenstein) per poterne definire l'oggetto, persino quando l'arte si volatilizza nella sua *atmosfera* gassosa. Dall'altro una consapevolezza di immanenza storica presente del fare artistico come *non conciliazione*, frammento, contrario del bello eterno, armonico, universale, ma contingente e non armonico (Adorno), fino al paradosso be-

28 Cfr. D. Riout, *La peinture monocrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Gallimard, Parigi 2006.

29 G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, cit.

30 *Ivi*, p. 23

31 G. Di Giacomo, *Dalla logica all'estetica. Un saggio intorno a Wittgenstein*, Pratiche editrice, Parma 1989.

32 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.

33 G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, cit., p. 77.

ckettiano del *fallimento* come coscienza di una *verità possibile*, di una *estetica negativa* contro la falsa apparenza di una positività compulsiva, cui si contrappone la coscienza dell'artista che «come nessun altro osa fallire». <sup>34</sup> Secondo la lettura di Di Giacomo Beckett rende “sensibile il silenzio”, come Klee rende visibile l'invisibile, operando una sottrazione come tensione verso l'*altro* del linguaggio. Così come è possibile leggere Giacometti attraverso Genet nella risonanza del vuoto. <sup>35</sup> Il paradigma di una modernità dell'arte consiste nella coscienza della fine della rappresentazione, di ogni istanza illusionistico-mimetica. La pittura dunque «cerca di rappresentare ciò che non si può dare come oggetto di rappresentazione». <sup>36</sup> Di Giacomo costruisce un percorso teorico del Novecento che ha accompagnato le avanguardie da Roger Fry a Meyer Shapiro, da Walter Benjamin a Clement Greenberg, da Leo Steinberg a Rosalind Krauss e Arthur Danto, per concludere con una attuale lettura dei concetti di *arte moderna* e di *avanguardia* nella *Teoria estetica* di Adorno. <sup>37</sup> L'attualità di un pensiero critico ricerca il senso e il valore etico del *fare arte*, come testimonianza, come processualità etica e interrogativo sul presente, nell'orizzonte di una *promessa di felicità* contro la *vita amministrata*. Uno sguardo *teoretico* e non *retinico* è oggi l'unica ancora di salvezza per le ultime generazioni operanti in un mondo non *fatto immagine*, non più paradigma dello spettacolo come *coefficiente dell'alienazione* (Debord), ma diventato cartolina, dove è impossibile, in assenza di sguardo, discernere fra Duchamp e Warhol, fra Anselm Kiefer e Jeff Koons. Una lettura “fuori dagli schemi” del processo costitutivo del senso delle arti figurative, così come propone Di Giacomo, costituisce un indispensabile strumento per la possibilità di ricostruire uno “sguardo-attraverso” nel presente come possibilità di una nuova operatività artistica. A partire dalla *Teoria estetica* di Adorno lo studioso distingue tra un'arte tradizionale dagli albori della prospettiva all'Ottocento realista, un'arte di avanguardia che non *rappresenta* ma che *presenta*, in un percorso che da Manet a Cézanne, aprirà al XX secolo. La modernità dell'arte assume la coscienza della perdita di *bellezza*, *eternità* e *senso*, così come accade in Proust, ricerca del tempo-senso per-

34 S. Beckett, *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, EGEA, Milano 1991, p. 205, citato in G. Di Giacomo, *Il silenzio, il vuoto e la fine della rappresentazione*, in R. Colombo, G. Di Giacomo (a cura di), *Beckett ultimo atto*, Alboversorio, Milano 2009, pp. 13-25.

35 G. Di Giacomo, *Il silenzio, il vuoto e la fine della rappresentazione*, cit., p. 22.

36 *Ivi*, p. 22.

37 G. Di Giacomo, C. Zambianchi, *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2008.

duti nella loro condizione eterna. L'atteggiamento delle avanguardie storiche è stato improntato in un senso etico della ricerca arte-vita, che le istituzioni borghesi avrebbero invece separato nella condizione contemplativa, nella estetizzazione. Osserva lo studioso, che le avanguardie storiche tendono al superamento dell'arte rappresentativa, *retinica*, con una trasposizione dell'*artistico* nella vita concreta. L'arte moderna si configura dunque come *frammento*, *dissonante*, non organica, opposta al sistema della comunicazione e del consenso. L'arte di Malevič si costituisce come *apofatica* con le sue immagini-icone epifaniche non oggettive, qualcosa che non si affida al visibile, al *logos* ma al suo contrario, al *pathos*, verso il *niente liberato*: il contrario della dimensione *apofantica*, rivelatrice di verità corrispondenti. Il Suprematismo manifesta infatti una vera e propria filosofia che aprirà la strada della avanguardia del Novecento.<sup>38</sup>

E se l'arte diventa iconoclasta è perché l'iconoclastia consiste in immagini nelle quali non c'è più niente da vedere, immagini che non lasciano traccia. Il fatto è che dietro ognuna di esse la realtà è scomparsa, ed è questo il loro segreto e il segreto della simulazione; non solo all'orizzonte della simulazione il mondo reale è scomparso, ma il problema stesso della sua esistenza non ha più senso. Viviamo in un mondo di simulazione, in un mondo in cui la funzione più importante del segno è quella di far sparire la realtà e mascherare in pari tempo questa sparizione; l'arte e più in generale i media, come vedremo a proposito dell'11 settembre, non fanno altro che questo, dal momento che le immagini non sono più lo specchio della realtà, ma hanno trasformato la realtà in iperrealità.<sup>39</sup>

Si tratta di recuperare il senso di uno *sguardo-attraverso*, capace di agire dall'interno per oggettivarne la possibile verità. La lettura di Di Giacomo ci porta fuori dagli schemi del moderno e del post-moderno, alla ricerca di una possibilità di etica nella funzione artistica. La funzione artistica secondo lo studioso, sarebbe dunque quella di comprendere la differenza fra un'*opera artistica* che produce un segno capace di andare al di là di sé, e un'*opera tecnica* che chiude in sé il proprio significato. Mentre la prima rivela e apre mondi possibili, l'altra appartiene esclusivamente al tempo presente, un tempo che tende a escludere la memoria. L'immagine artistica si pone (avvisava già Nietzsche!) come *possibile*, come dimensione utopica, come dimensione veritativa, capace di restituire al presente la sua possibilità e non il suo limite.

38 G. Di Giacomo, *Introduzione*, in Id., *Malevič*, cit., pp. 11-32.

39 Id., *Fuori dagli schemi*, cit., p. 25.





MARTA FATTORI

## PAUL KLEE: VISIBILE E INVISIBILE

Anni fa ebbi il piacere di presentare la *Introduzione a Paul Klee*<sup>1</sup> di Giuseppe di Giacomo, in occasione dell'inaugurazione di una storica mostra su Klee, tenutasi a Roma nella sede del Vittoriano.<sup>2</sup> Più volte sollecitata dall'autore, la recensione è rimasta finora inedita. La pubblico oggi come mio contributo agli *Studi* in onore di Giuseppe Di Giacomo per il motivo stesso che allora mi convinse ad accettare, per una doppia 'amicizia': quella, reale, con l'autore che, mentre stava scrivendo il libro, si era sorpreso della mia predilezione per Paul Klee, quella 'spirituale' con l'artista che fin dalla prima media è stato ed è il pittore che prediligo. Allora come oggi due precisazioni: non sono una storica dell'arte, né una studiosa di semiotica o di estetica, conosco Paul Klee solo *en amateur* e quindi non ho alcuna specifica competenza accademica per affrontare un autore che Di Giacomo ha continuato a studiare. Ripropongo quindi oggi la presentazione-recensione del libro di Giose, con alcuni aggiornamenti che tengono conto anche dei suoi successivi lavori.

Paul Klee è oggi nell'arte moderna (lo è divenuto già in vita) un classico. È senza retorica che riflettevo sul significato di "classico": nell'immergermi nelle opere, negli scritti, nei diari, nelle poesie di Klee, negli scritti su Klee, nel cercare, in modo rapsodico, fonti pittoriche o teoriche che volevo verificare nel ricostruire gli appassionati dibattiti di quegli anni, nel seguire i percorsi della presenza delle opere di Paul Klee nei musei, gallerie, e quindi l'influenza della sua opera o il silenzio sulla sua opera, accusata di infantilismo,<sup>3</sup> talora nel trovarmi davanti a inspiegabili silenzi, mi è apparso chiaro che essere un "classico" significhi, con esemplare semplicità, essere una presenza sempre presente, anche se talora sentita come inco-

1 G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, Laterza, Roma 2003.

2 H.C. Von Tavel (a cura di), *Paul Klee*, catalogo della mostra Roma, Complesso del Vittoriano 13 marzo – 27 giugno 2004, Mazzotta, Milano 2004.

3 Per la risposta data dallo stesso Klee a questa accusa cfr. G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, cit., p. 76.



moda o addirittura pericolosa; è la continuità di una presenza della quale nella storia e dalla storia, a seconda dei diversificati interessi e delle *vicissitudines rerum*, si mette in luce un aspetto particolare. Alla critica di 'infantilismo' ha risposto lo stesso Klee in una conferenza tenuta il 26 gennaio 1924, nella quale il pittore approfondisce due principi teorici per lui ineludibili, che scardinano e rendono risibile la presunta critica: l'importanza della linea come genesi e la ricerca di una possibilità nella rappresentazione ben lontana da una rappresentazione naturalistica "così com'è":

la leggenda dell'infantilismo del mio disegno deve aver trovato il punto di partenza nelle creazioni lineari in cui io cercavo di unire una figurazione oggettiva, per esempio un uomo, con una pura manifestazione lineare [...] Inoltre io non voglio rendere l'uomo così com'è, ma come potrebbe essere.<sup>4</sup>

Del resto già in una breve riflessione del 1902, annotava: «Tutto quello che avviene non è che simbolo: quello che noi vediamo è proporzione, possibilità, espediente. La verità autentica, alla base, in principio è invisibile».<sup>5</sup>

La statura di Klee, il suo essere un classico, lo ha reso anche come dato biografico sempre impermeabile alle chiacchiere degli altri, all'accusa di essere appunto infantile o effeminato o poco serio; gli scriveva il 9 luglio del 1919 Oskar Schlemmer nel comunicargli il veto alla sua chiamata di professore a Stoccarda (i due colleghi si ritroveranno al Bauhaus):

una delle accuse principali contro la quale noi qui dobbiamo difenderla è che un artista così trasognato e lontano dalla terra, come lei presumibilmente sarebbe, difficilmente potrebbe essere un maestro adatto a condurre la casa moderna con il vigore necessario in una città come Stoccarda. Ora, forse la maniera dolce e anche la più penetrante e l'agitazione per la nuova arte la temono alcuni che non mancano neppure a Stoccarda. "Senza serietà", "effeminato" sono le altre parole del dubbio [...] se noi dovessimo ricevere un rifiuto per quanto la riguarda, come ci è già capitato per Hölzel, tutta la scolaresca era per la conferma, noi protesteremo apertamente e se fosse il caso insceneremmo uno sciopero.<sup>6</sup>

La complessità della sua formazione, l'unire la tradizione col moderno, è evidente ove solo ci si soffermi sulle sue fonti: per citarne solo alcune

4 Cfr. N. Ponente (a cura di), *Klee. Studio biografico critico*, Skira-Fabbri, Genève 1968 (edizione originale 1960), p. 15.

5 P. Klee, *Tagebücher von Paul Klee*, DuMont-Schauberg, Köln 1957, 22 giugno 1902, p. 378; cito dall'edizione italiana P. Klee, *Diari 1898-1918*, Il Saggiatore, Milano 1976, indicando il numero del frammento e la pagina di questa edizione.

6 Cfr. F. Klee, *Vita e opere di Paul Klee*, Einaudi, Torino 1971, p. 139.

Cézanne<sup>7</sup> e Delaunay<sup>8</sup> certo, ma anche Ensor<sup>9</sup>, Mozart e Bach, così come Debussy e Schoenberg,<sup>10</sup> Baudelaire o Tolstoj o il Worringer di *Astrazione e empatia*, pubblicato nel 1908, testo chiave degli incontri del *Blue Reiter*.

L'introduzione di Giuseppe Di Giacomo è divisa in tre parti biografiche ("Gli inizi tra Berna e Monaco", "L'insegnamento al Bauhaus", "Il ritorno a Berna"): questa ripartizione cronologica, dovuta anche ai criteri editoriali della collana, diventa uno sfondo e un *milieu* che permette all'autore di incrociare dati biografici, approfondimenti teorici sull'autore e dell'autore, sulle teorie estetiche, sulle fonti e sui rapporti di Klee con gli esponenti della cultura del tempo, che rendono la lettura non solo piacevole, ma molto stimolante e nuova rispetto ad un autore pur così ampiamente studiato come Paul Klee. Filo conduttore dell'interpretazione di Di Giacomo è lo studio e l'uso della linea (non solo, ma soprattutto) come strumento pittorico per cogliere il processo dinamico di Klee nel passaggio dal visibile all'invisibile. Fin dall'inizio, quando Klee, ancora incerto sulla professione da scegliere,<sup>11</sup> inizia metodologicamente il suo 'lavoro' di pittore, si

7 «È dunque con Cézanne che Klee giungerà alla piena consapevolezza che soltanto l'indipendenza dei mezzi pittorici può evidenziare la loro produttività: la forma visibile è sempre il risultato, provvisorio e mai definitivo, della sua genesi interna», G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, cit., p. 28. Nel 1909, Klee scriveva nei suoi *Diari*: «Alla secessione ho visto otto quadri di Cézanne. Lui è il mio maestro per eccellenza, assai più che Van Gogh», n. 857, p. 245.

8 «Questo principio dell'autonomia dell'arte sarà condiviso da tutti i pittori non-figurativi. Ciò che Klee ammira particolarmente di Delaunay, e apprezzerà di lì a poco nei futuristi italiani, è il movimento; ciò che condanna del cubismo è l'immobilità. Non a caso scrive a questo proposito: "Ingres avrebbe messo ordine nella quiete, io, oltre il patetico, vorrei mettere ordine nel movimento" (*Diari*, 941). Appare chiaro da questa affermazione che Klee è interessato non all'instabile, allo sfuggente, vale a dire al movimento in quanto tale, ma alla capacità della linea di ordinare il movimento. Delaunay aveva esposto i principi della sua ricerca nel saggio *Sulla luce*, che proprio Klee tradurrà in tedesco nel 1913 per la rivista «Der Sturm»; per lui questo è l'avvio di una ricerca che supera il tonalismo troppo naturalistico degli acquarelli giovanili», G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, cit., p. 33.

9 P. Klee, *Diari*, cit., 1909, n. 842, pp. 240-242.

10 «È del tutto inesatto credere che amò soltanto Mozart o Bach. Fin dal 1909, saluta *Pelléas et Mélisande* come "la più bella opera dalla morte di Wagner". Nel 1913, subito dopo aver ascoltato *Pierrot lunaire*, annota nel suo *Diario*: "Muori, piccoloborghese, la tua ora è suonata". Non si potrebbe dir meglio», P. Boulez, *Il paese fertile. Paul Klee e la musica*, Abscondita, Milano 2004, p. 21.

11 Nel 1901 disse «definitivamente addio alla letteratura, alla musica», *ivi*, p. 17.

pone il problema del rapporto con la natura (il problema romantico del rapporto Io-Arte-Natura) e, quindi, della rappresentazione:<sup>12</sup>

così, se per il pittore naturalista la linea ha soltanto la funzione di limitare zone di tonalità o di colore diverse, per Klee invece è un elemento figurativo autonomo; essa è non più riproduttiva bensì produttiva: dal suo stesso interno produce, nel senso che porta in avanti, verso la superficie, qualcosa di invisibile che si nasconde in essa.<sup>13</sup>

Lungi dall'essere il segno del suo "infantilismo", la linea è per Klee il cardine della sua ricerca artistica ed emotiva; scrive nei *Diari*:

La linea! Le linee, nel periodo 1906-7, erano in mio pieno potere. E tuttavia ho dovuto abbandonarle spaventato, benché le sentissi profondamente. Sono minacciate da una qualche convulsione, forse addirittura da un difetto ornamentale. Sta il fatto che non riuscivo a farle valere, per la difficoltà di ristabilire l'armonia tra esteriorità e interiorità.<sup>14</sup>

Nella conferenza *Über die moderne Kunst (Sull'arte moderna)* tenuta nel 1924 a Jena, Klee chiama la linea ciò che è misurabile, l'elemento della misura il chiaroscuro, il pesabile l'elemento del peso, il colore "qualità" non ulteriormente caratterizzata.<sup>15</sup> È attraverso la linea infatti che si mostra quell'irrapresentabile nella rappresentazione che rende possibili rappresentazioni sempre nuove e diverse, senza che nessuna di esse sia unica e definitiva, in grado cioè di togliere l'invisibile, rendendolo totalmente visibile,<sup>16</sup> ma è con Cézanne

che Klee giungerà alla piena consapevolezza che soltanto l'indipendenza dei mezzi pittorici può evidenziare la loro produttività: la forma visibile è sempre il risultato, provvisorio e mai definitivo, della sua genesi interna.<sup>17</sup>

Nel novembre 1908 Klee scrisse nei *Diari*:

Rinfrancato dai miei studi sulla natura, potrò osare di entrare di nuovo nella mia zona originaria dell'improvvisazione psichica. Vincolato qui solo in modo

12 Cfr. G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, cit., pp. 26-27.

13 *Ivi*, p. 26.

14 P. Klee, *Diari*, cit., n. 831, p. 237.

15 P. Klee, *Über die moderne Kunst*, Benteli Verlags, Bern 1945; trad. it. *Sull'arte moderna. (Conferenza di Jena)*, in C. Fontana (a cura di), *Paul Klee. Preistoria del visibile*, Silvana Editoriale, Milano 1996.

16 Cfr. G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, cit., p. 26.

17 *Ivi*, p. 28.



affatto indiretto a impressioni della natura potrà ritentare poi di dare forma a ciò che appunto grava sul mio animo, dare rilievo a esperienze che, anche nel buio più fitto, potrebbero trasformarsi in linee.<sup>18</sup>

L'importanza dei *Diari* per capire la genesi delle singole opere di Klee e della sua opera in generale sta anche nel fatto che Klee, per primo, li considerava non soltanto un insieme di dati biografici sui viaggi, le opere viste, i rapporti familiari e di amicizia, la descrizione di incontri sociali, ma anche e soprattutto la trascrizione della sua riflessione interna, che cercava sempre di cogliere e di spiegare, a se stesso prima che agli altri, la genesi teorica e quotidiana delle sue opere e della sua opera, quasi che Paul Klee si sentisse insieme autore-pittore e critico di storia dell'arte. Scrive Giose Di Giacomo:

Le pagine dei *Diari* scritte durante gli anni della guerra sono ricche di importanti considerazioni che testimoniano della raggiunta maturità teorica e artistica. La consapevolezza che nella superficie pittorica debbano darsi sia il visibile che l'invisibile – dove l'invisibile costituisce la genesi interna e occulta del visibile, e nessuno dei due termini può 'togliere' l'altro – è ormai acquisita.<sup>19</sup>

Emblematica nei *Diari* è l'affermazione di Klee dopo il viaggio a Tunisi quando, nell'"ora felice", si riconosce come pittore:

Un senso di conforto penetra profondo in me, mi sento sicuro, non provo stanchezza. Il colore mi possiede. Non ho bisogno di tentare di afferrarlo. Mi possiede per sempre, lo sento. Questo è il senso dell'ora felice: io e il colore siamo tutt'uno. Sono un pittore.<sup>20</sup>

Di Giacomo approfondisce questa genesi interna:

per Klee l'arte apre alla visione e non al veduto, apre alla genesi, a quell'evento della visione che precede la logica della verità e della falsità; si può pertanto affermare che il pittore riesce a mostrare ciò che il logico esclude;<sup>21</sup>

il compito dell'arte, quello di risalire alla preistoria del visibile, ai mondi infiniti e possibili della creazione, inseguire le infinite ramificazioni di

18 P. Klee, *Diari*, cit., n. 842, p. 242 (catalogo mostra, p. 75).

19 G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, cit., pp. 45-46.

20 P. Klee, *Diari*, cit., n. 926o, p. 301.

21 G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, cit., p. 77.

essa. Inutile qui sottolineare come le linee che si spezzano, si rincontrano, sembrano sospese in equilibrio, come la compenetrazione degli elementi e degli esseri, il pesce che vola, l'acqua che è giardino, siano l'interno dinamico e genetico, sono strumenti per giungere all'universale, per raggiungere il quale manca sempre qualcosa, un particolare, una tonalità, un intreccio di linee e di figure geometriche, una direzione. Si tratta di gettare un ponte dall'esteriorità all'interiorità. Il problema del cubismo e dell'astrazione, e della posizione di Klee, è stato recentemente ripreso da Giuseppe Di Giacomo:

Il problema che più sembra caratterizzare il Cubismo, infatti, e cioè la riduzione di tutte le dimensioni a forme geometriche, non è condiviso da Klee, giacché questo sembra portare alla distruzione dell'oggetto. Non c'è per lui un universo di forme da scomporre, ma esiste solo la necessità di investigare gli elementi primordiali dai quali prende forma il mondo. Nello stesso tempo, se l'arte di Klee sarà spesso astratta, il processo con il quale vi giunge non è lo stesso dell'Astrattismo. Insomma, il problema del pittore è sì quello dell'oggetto, e come per il Cubismo egli cerca di coglierne l'essenza, ma a differenza di quest'ultimo tale essenza è non una struttura fissa soggiacente all'oggetto, bensì la genesi delle vie che hanno dato luogo alla forma di esso.<sup>22</sup>

Come già ricordato, i *Diari* chiariscono il tentativo, la dinamica psicologica, insieme faticosa e metodica, del suo costruirsi come pittore. È noto che all'inizio Klee era incerto a quale arte dedicarsi alla musica o alla pittura – o anche alla scultura. Nella primavera del 1901 scrive ai genitori l'ordine preciso della sua formazione:

Innanzitutto l'arte della vita; poi, occupazioni spirituali, l'arte poetica e la filosofia; occupazioni materiali, la plastica. Infine, in mancanza di una rendita, l'arte del disegno (illustrazione).<sup>23</sup>

Egli stesso suonava e ha scritto poesie, ma, mi sembra, era consapevole di non avere gli strumenti per l'una o altra arte: al "sono pittore" del viaggio a Tunisi, sempre nei *Diari* precisa di non sentirsi poeta, perché, riconosce, «essere poeta e fare versi non è la stessa cosa».<sup>24</sup> E per la musica scrive: «Sempre più sono spinto a fare dei paralleli tra musica e arte figurativa. Ma non mi riesce alcuna analisi. Certo che ambedue sono arti nel tempo».<sup>25</sup>

22 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento ad oggi*, Laterza, Bari 2015, pp. 55-56.

23 P. Klee, *Diari*, cit., n. 137, p. 49.

24 *Ivi*, n. 172, p. 57.

25 *Ivi*, n. 640, p. 184.

E in una notazione su Beethoven, la sua solitudine dà forse la chiave del suo sentirsi interprete del mondo intermedio, e forse la serie degli angeli e degli *eidola* è un continuo lavoro di scavo e approfondimento psicologico su questi esseri intermedi (la serie degli angeli e degli *eidola*):

in Beethoven – scrive – specialmente in quello degli ultimi anni, ci sono temi che non lasciano prorompere liberamente l'intiore ispirazione, ma assumono la forma di un canto chiuso in sé. Nel riprodurli si deve porre grande attenzione, se il contenuto psichico si riferisca a un soggetto particolare o sussista di per sé. Quanto a me, subisco sempre più il fascino del contenuto monologico. Poiché, in fin dei conti, quaggiù si è sempre soli, perfino nell'amore.<sup>26</sup>

Pittore, inserisce musica e parola in una rappresentazione figurativa che, nella dinamica, indica il tempo e il ritmo, e nel segno e nel colore la parola e la luce.

Klee, nella vita quotidiana, vive i singoli fatti *en peintre*, e dipinge, prima dentro di sé, le note e le parole; il 30 gennaio 1933 annota:

Stasera ci sono 2 gradi sopra zero e piove. Bimbo se ne è accorto e ha intrapreso una marcia tutta curve sul tetto. Facendo questo le sue zampette hanno congiunto bei segni di ogni specie in un unico disegno, che si potrebbe indicare come «andantino sul tetto».<sup>27</sup>

Come i mondi della natura si intersecano tra loro, così i sensi di Klee appaiono intercambiabili: sente con la vista, parla con la vista, ma è solo il possesso degli strumenti pittorici che gli permette di esprimersi e di rappresentare note, parole e segni. Altro tema essenziale, sul quale si sofferma e chiarisce Di Giacomo, è il rapporto Klee-Kandisky, rapporto al quale l'autore dedica un prezioso capitolo.<sup>28</sup>

Dal primo incontro «con i quadri privi di soggetto di quel russo», come scrive Klee nei *Diari* nell'autunno 1911<sup>29</sup>, alla conversazione nello studio di Klee al Bauhaus riportata da Schreyer<sup>30</sup>, e commentata da Di Giacomo<sup>31</sup>, trascorre un decennio importante per la storia d'Europa e per la personale

26 *Ivi*, n. 635, p. 183.

27 F. Klee, *Vita e opere di Paul Klee*, cit., p. 96.

28 Cfr. G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, cit., pp. 112-117.

29 P. Klee, *Diari*, cit., n. 903, p. 270.

30 Cfr. F. Klee, *Vita e opere di Paul Klee*, cit., pp. 157-163, in particolare pp. 162-163.

31 Cfr. G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, cit.

vita di Klee (la morte dell'amico Franz Marc, ad esempio): parlando dell'opposizione fantasia-immaginazione – opposizione che si struttura in una tradizione non secondaria nell'occidente europeo, e sulla quale si organizza la nascita della scienza e della filosofia moderna – Klee afferma dell'amico e futuro collega Kandisky, in una lettera a Schreyer:

Scusate, il riso è solo imbarazzo. In fondo io non sono che un apprendista stregone davanti al quale il gran mago gioca a rimpiazzino. Mi perdo nel mondo intermedio. Ma ci sono mondi che non sono mondi intermedi. Molto al di sopra del mondo intermedio guarda un uomo come Kandisky. Speriamo che venga presto a Weimar. Schreyer, Kandisky guarda nel puro mondo della luce.<sup>32</sup>

Alla fantasia Klee aveva sempre ascritto un valore negativo; emblematico quanto scrive a Schreyer:

La fantasia è in effetti il più grande pericolo per me, per lei, per noi tutti; è la fatale strada sbagliata dei cosiddetti artisti, via d'uscita per tutti quelli che sono privi di realtà spirituale e consapevolmente o inconsapevolmente ne danno l'illusione. Noi dobbiamo con sincerità e fedeltà servire questa evoluzione della coscienza, che la nostra generazione ha sperimentato e sperimenta, lei come me e noi tutti qui. Dico spesso, ma talvolta non viene preso abbastanza seriamente, che si sono aperti e si aprono per noi mondi che appartengono anche alla natura, ma nei quali non tutti gli uomini possono penetrare<sup>33</sup> con uno sguardo, che è forse solo dei bambini, dei pazzi, dei primitivi. Io intendo, per così dire, il regno dei non nati<sup>34</sup> e dei morti, il regno di ciò che può venire e vorrebbe venire, ma non deve venire, un mondo intermedio. Lo chiamo mondo intermedio poiché io lo sento tra i mondi percettibili esteriormente ai nostri sensi e posso afferrarlo intimamente in modo tale che posso proiettarlo verso l'esterno in forme equivalenti. Sono in grado di guardarlo ancora o di nuovo i

32 F. Klee, *Vita e opere di Paul Klee*, cit., pp. 162-163.

33 L'occhio 'penetrante' dell'artista contrapposto a quello brucante dello spettatore è uno dei più interessanti capitoli di questa introduzione: cfr. G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, cit., pp. 74-81. Il capitolo analizza la conferenza che Klee tenne a Jena nel gennaio del 1924, in occasione di una sua mostra, pubblicata di fatto solo nel 1945 col titolo *Sull'arte moderna*.

34 «Se i "non nati" sono le possibilità inesprese sin dall'origine, possibilità cioè che si sarebbero potute dare ma non si sono date, i "morti" sono le possibilità rimaste incompiute. Quello a cui tende l'arte di Klee, risalendo al "cuore della creazione", ovvero alla genesi del cosmo, è di far emergere queste possibilità mai date. Nel prendere "dimora" tra queste possibilità, Klee resta inafferrabile e tuttavia, nel risalire a questa "preistoria", può solo avvicinarsi all'origine senza mai raggiungerla pienamente», G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, cit. p. 59.

bambini, i pazzi, i primitivi. E ciò che questi vedono e creano è per me la più preziosa conferma. Poiché noi vediamo tutti allo stesso modo, anche se da parti diverse. È la stessa cosa in generale ed in particolare su tutta la terra, nessuna fantasticheria ma una realtà dopo l'altra. Come poi io che vedo, conosco e ho esperienza creativa eviti i pericoli della fantasia, questo non lo so dire: è un dono. Posso però dire che, se una volta, per gioco o perché è facile, mi sono lasciato vincere dalla fantasia, allora non mi sono sentito soddisfatto.<sup>35</sup>

La fantasia per Klee, e l'abbandono ad essa, costituisce l'ovvio, il non vero, l'illusorio come falsità e menzogna. E l'ironia (oltre alla serietà, all'analisi, alla professionalità) sembra costituire per il pittore un naturale antidoto a questo pericolo. Nel tentativo di giungere all'origine della creazione, all'universalità, Klee, consapevole di affidare alla pittura la sua immortalità scrive a Lily il primo ottobre 1930:

La paura dei cattivi giorni di viaggio non protegge contro le sofferenze che provo qui. Nonostante questo noi vogliamo continuare a essere lieti, mangiare e bere bene – non molto però e io voglio soprattutto dipingere quadri, che ci sopravvivano.<sup>36</sup>

Per dipanare la dinamica contemporaneamente temporale e spaziale (da qui la riflessione fra l'altro anche sulla sua prospettiva e in parte l'opposizione verso ogni forma totale di astrazione, riveduta e corretta per Kandisky) del processo creativo, Klee sente che l'ironia è per lui essenziale per oggettivare sia la sua ispirazione sia la raffigurazione di quella:

Comincio logicamente dal caos, com'è naturale. Sono tranquillo perché posso cominciare con l'essere caos io stesso. Quest'è la mano materna della natura. Tuttavia davanti alla tela bianca sto spesso con tremore e titubanza. Poi mi riscuoto e mi avvio per la stretta via di rappresentazioni lineari. Così va bene, perché in questo campo mi ero esercitato con energia e costanza. È comodo poter da prima essere caos.<sup>37</sup>

«L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile»: questo l'*incipit* della *Confessione creatrice* del 1920.<sup>38</sup> Ma i *phantasmata* che l'arte rende

35 F. Klee, *Vita e opere di Paul Klee*, cit., pp.161-162.

36 *Ivi*, cit., pp. 104-105.

37 L'annotazione è del giugno 1905; vedi P. Klee, *Diari*, cit., n. 633, pp. 182-183, e cfr. anche le notazioni ironiche tratte da un'agenda del 1928, conservata per caso: «La discordia e la disunione generano il discordione», in F. Klee, *Vita e opere di Paul Klee*, cit., p. 104.

38 P. Klee, *La Confessione creatrice*, in P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1959, lezioni, note, saggi raccolti ed editi da J. Spilger, con

visibili, non sono ciò che è dietro, prima e dopo la realtà: i *phantasmata* sono in realtà gli *eidola*<sup>39</sup> più che prima e dopo la realtà indicano qualcosa di intermedio, di possibile, di non-nato, i percorsi interrotti e ripresi. Per questo i bambini, i pazzi sono categorie centrali in Klee, non perché la sua arte è facile e infantile, o 'degenerata', come i nazisti l'avevano bollata: il 1° febbraio 1933 a Dortmund, sul giornale del partito nazionalsocialista (NSDAP) "Die rote Erde" esce un articolo sull'Accademia di Düsseldorf con attacchi a Klee, chiamato due anni prima come professore, definito come «un tipico ebreo della Galizia. Dipinge sempre più da pazzi, bluffa e stupisce»; non commento questa penosa pagina del secolo scorso; ricordo soltanto che in una lettera a Grohmann poco prima della morte, Paul Klee aveva con un significativo ribaltamento metaforico, descritto i bambini e i pazzi come i più intuitivi a vedere le cose in tutte le loro possibilità. L'ironia serve a Klee, e Klee lo scrive, per ricominciare da capo quando si è sull'orlo della catastrofe (si pensi alla lettera a Lily del 3 aprile del 1933,<sup>40</sup> sull'ebreo che brucerà): il 12 luglio del 1931 scrive a Lily: «Io in fondo sono proprio così, sempre pronto a ricominciare da capo; io sono così abituato nella mia creazione».<sup>41</sup> L'ironia, nel senso di humour, di *wit*, serve a Klee per rendere oggettiva e quindi rappresentabile la sua realtà interna, serve a vedere, sull'orlo della catastrofe, le cose in un modo diverso, a non farsi trascinare dal fuoco. Per questo mi sembra, su un piano più generale, che segna il definitivo distacco dalla tradizione romantica.

Dopo la perquisizione delle SS il 17 marzo del 1932 Paul Klee scrive una significativa e ironica lettera alla moglie, dove, riferendosi ai nazisti, li definisce come "le nullità che hanno ciarlato": una lettera che sembra prefigurare gli *eidola* del '39, quando ormai guerra e morte sembravano incombere.<sup>42</sup> Klee appare consapevole della prossima chiusura della scuola del Bauhaus.

In una lettera a Lily del 1932 la pervasiva e serena ironia di Klee crea un nesso indissolubile tra il quotidiano e il suo rapporto con l'universale, tra

---

prefazione di G.C. Argan, cap. X, pp. 76-80. La *Schöpferische Konfession* apparve sulla rivista berlinese «Tribüne der Kunst und Zeit».

39 Catalogo della mostra, 2004, cit., pp. 197-204. Klee chiamò *eidola* una serie di 24 disegni risalenti all'ultimo anno della sua attività, il 1940. Il termine Klee lo fa risalire a Platone come "immagine ingannevole, illusoria del mondo percepibile con i sensi, quindi, immagini illusorie".

40 P. Klee, *Briefe an die Familie 1893-1940*, a cura di F. Klee, 2 voll., Du Mont, Köln 1979, cit., 3 aprile 1933; citata dal catalogo della mostra, 2004, cit. p. 32.

41 F. Klee, *Vita e opere di Paul Klee*, cit., p. 105.

42 Cfr. P. Klee, *Briefe an die Familie 1893-1940*, cit., 17 marzo 1932.

un invisibile che si dis-vela da un quotidiano che può essere un punto, una linea, tra un bucato e Goethe:

Oggi c'era brodo di carne, lesso, fagioli. Alla sera tutto freddo con insalata di fagioli. Era un pasto da giorno di bucato eppure io non lavo per niente. Questa è l'unica cosa che io non ho ancora tentato per quanto riguarda la casa. Se io sapessi fare anche questo, sarei più universale di Goethe.<sup>43</sup>

---

43 F. Klee, *Vita e opere di Paul Klee*, cit., pp. 105-106.







MAURIZIO FERRARIS

## DENKEN? ABSTRAKT? – SAUVE QUI PEUT!

### *Dialettica del concreto e dell'astratto*

“Denken? Abstrakt? – Sauve qui peut! Rette sich wer kann!” In *Wer denkt Abstrakt* Hegel descrive la fobia per l’astrazione tipica dei non filosofi. Ma l’astrazione, spiega, è praticata più dai non filosofi che dai filosofi. Questi ultimi inseriscono il particolare nella totalità, dunque pensano concretamente. I non filosofi, invece, considerano il particolare come particolare, cioè come elemento astratto, non riescono a inserirlo nella totalità. I veri pensatori astratti sono loro. Sul piano della dialettica del concreto e dell’astratto, possiamo trovare qualcosa che sarebbe piaciuto molto a Hegel anche se – che io sappia – non ne ha mai parlato, tranne, marginalmente, nelle riflessioni su segno e simbolo nell’*Enciclopedia*, e sulla forma d’arte simbolica nelle *Lezioni di estetica*, mentre è stato al centro delle riflessioni di Giuseppe di Giacomo sulla logica dell’immagine, che insieme raffigura qualcosa di concreto e spinge di là da sé, verso un astratto. Parlo della dialettica immanente che viene sviluppata dall’esempio, e a cui vorrei dedicare queste riflessioni per festeggiare l’attività di un carissimo amico.

L’esempio è – come cercherò di dimostrare, o meglio di mostrare, attraverso una serie di esempi – una astrazione concreta. L’esempio è il caso qualsiasi. Ma produce un processo molto complicato, una specie di scissione che comporta in se stesso il caso e la legge, il particolare e il generale, l’accidentale e il necessario. Un buon esempio non deve avere alcuna intrinseca necessità, deve sempre portare con sé un elemento di “qualunque”. Tuttavia, questa accidentalità diviene qualcosa di autorevole, importante, normativo. L’esempio di padre non è un padre esemplare, se non per accidente; e, se fosse un padre esemplare, in un certo senso cesserebbe di essere un buon esempio di padre. Sempre in base a questa stessa legge, può accadere che un caso diventi famoso, diventi un *Fall* o un *affaire*. Che diventi, per esempio, un caso letterario. Qualcosa che, insomma, o fa esplodere la casistica, esorbitandone, oppure istituendo una nuova normatività,



dunque anche una nuova normalità. Il caso può cessare di essere tipico, diventando eccezionale, oppure può cessare di essere eccezionale, diventando la norma. Dunque, all'interno della tensione tra normale, norma, normativo abbiamo, in successione: il caso qualsiasi, l'accidentale; il caso tipico, il normale; e il caso iperbolico, lo straordinario.

Questa duplicità intrinseca all'esempio ha colpito a tal punto Kant, che ha deciso di proporre una distinzione terminologica tra *Beispiel* e *Exempel*. «La parola tedesca *Beispiel*, che si adopera comunemente come sinonimo di *Exempel*, non ha però precisamente lo stesso significato. Prendere un *Exempel* e citare un *Beispiel* per la maggior chiarezza e comprensibilità di una espressione, sono due concetti affatto diversi. L'*Exempel* è un caso particolare di una regola *pratica*, in quanto questa rappresenta un'azione come praticabile o impraticabile. Un *Beispiel*, all'opposto, è soltanto il particolare (*concretum*) rappresentato come contenuto nell'universale secondo concetti (*abstractum*), e l'esposizione puramente teoretica di un concetto».<sup>1</sup> Una distinzione a mio avviso macchinosa e poco convincente, che segnala la difficoltà in cui si trova il filosofo trascendentale di fronte all'intreccio tra empirico e trascendentale, concreto e astratto, ordinario e straordinario e normale e normativo che caratterizzano l'esempio.

Le riflessioni che seguono si riducono a una semplice fenomenologia di questo processo – onnipresente, nei nostri discorsi e nei nostri pensieri, al punto da farci dimenticare l'originalità e la forza della sua struttura. Per semplicità, mi concentrerò su tre fuochi: la dialettica dell'astratto e del concreto all'interno del processo conoscitivo; la tensione tra ordinario e straordinario nell'arte; e quella tra normale e normativo nel diritto.

### *Astratto e concreto: la conoscenza*

Nella teoria della conoscenza l'esempio realizza l'ossimoro che intitola un libro di Manfred Frank sul romanticismo tedesco: *Das allgemeine Individuelle*, il generale individuale. L'esempio deve necessariamente essere un individuo, ma proprio in forza di questa sua individualità vale come generalità. L'esempio è astratto in quanto è concreto: è una parte, estratta da una serie (reale o virtuale), e che, proprio per questa estrazione, consente una astrazione, ossia il passaggio dal caso concreto alla serie a cui rinvia. Il che significa che tutte le volte che ci troviamo di fronte a un caso, se lo consideriamo come esempio, cessiamo di trattarlo come un semplice indi-

1 I. Kant, *Metaphysik der Sitten*, Akademie Ausgabe, VI: 479.

viduo, ma andiamo in cerca della serie a cui appartiene, della legge a cui rinvia, al modo del giudice, del medico, dello zoologo di fronte a un caso, a un sintomo, o, appunto, all'esemplare di una specie. Ogni individuo, a questo punto, può essere guardato sotto due prospettive, quella che lo considera come individuo e quella che lo considera come esempio. La magia, per così dire, sta nel fatto che nulla cambia esteriormente nell'individuo quando, se considerato come esempio, passa dal concreto all'astratto.

Questa magia non è passata inosservata, ed è, per esempio (è il caso di dirlo), al centro di una disputa a distanza tra Locke e Berkeley a proposito della *idea generale*. Se l'esperienza è sempre esperienza di particolari, si chiede Locke, come è possibile che riusciamo ad avere delle idee generali, per esempio l'idea generale di triangolo? Locke si immagina una specie di sovrapposizione: vedi un triangolo equilatero, poi uno scaleno, poi uno rettangolo. Alla fine, ne vien fuori l'Idea Generale di triangolo, un triangolo che è «neither Oblique nor Rectangle, neither Equilateral, Equicrural nor Scalenon; but all and none of these at once».<sup>2</sup> Berkeley lo canzona: che razza di triangolo sarebbe quello che è grande, piccolo, equilatero, scaleno, tutti questi e nessuno di essi? È in particolare l'espressione "all and none" che gli appare buffa e incongrua, al punto che la sottolinea citando il passo di Locke nella *Introduction to the Principles of Human Knowledge* (§ 13).

L'alternativa proposta da Berkeley si chiama *diagramma*: l'idea resta particolare, ma si riferisce a qualcosa di generale. Berkeley, in effetti, ci sta parlando dell'esempio. La cosa più notevole è che Berkeley riesce a risolvere un problema molto serio (il passaggio dal concreto all'astratto e viceversa) con una grande economia di mezzi. Tutto il contrario di Kant che invece, nella *Critica della ragion pura*, si era perso nell'estenuante problema dello schematismo, dell'"arte nascosta" che permetterebbe ai concetti dell'intelletto di riferirsi ai casi singoli. Il che va bene per concetti come "sostanza" e "causa" (che si sensibilizzano attraverso lo schema della permanenza e della successione nel tempo), ma va molto meno bene per i concetti empirici.

Per esempio per lo schema del concetto di "cane" a cui Kant fa un incauto riferimento nel capitolo sullo schematismo: «Il concetto di cane indica una regola in base alla quale la mia immaginazione è posta in grado di delineare in generale la figura di un quadrupede, senza tuttavia chiudersi entro una particolare raffigurazione offertami dall'esperienza».<sup>3</sup> Quale sarebbe, infatti, lo schema di un cane, quale potrebbe essere il modo per

2 J. Locke, *Essay on Human Understanding*, IV, vii, 9.

3 I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, A 141 / B 180.

costruirlo e per il suo tramite riconoscere dei cani nell'esperienza? Se, come "metodo di costruzione" del cane adoperassi – come suggerisce Kant – l'aver quattro gambe, potrei confondere il cane con qualsiasi altro quadrupede, oltre che con i tavoli e con le sedie.

Nella *Critica del giudizio* Kant esce dall'impasse. Nel § 59, distingue i concetti puri, che si sensibilizzano attraverso gli schemi, e i concetti empirici, che invece si sensibilizzano attraverso gli esempi: si prende un caso singolo di cane, e lo si generalizza, proprio al modo del diagramma di Berkeley. Una operazione semplicissima, che facciamo tutti i giorni, e che tuttavia comporta una forma molto sofisticata di astrazione, una triangolazione complicata: si preleva un membro da una serie, avendo cura di prelevare il membro più normale possibile, e poi lo si adopera come norma (cioè lo si dota di una funzione normativa) per riconoscere dei casi simili.

#### *Ordinario e straordinario: l'arte*

Tornerò più avanti sulla tensione tra normale e normativo. Ora vorrei sottolineare come lo sdoppiamento del concreto e dell'astratto che ha luogo nell'esempio è la premessa di uno sdoppiamento tra ordinario e straordinario. L'esempio deve essere ordinario, deve essere qualunque, altrimenti non è un buon esempio, ma una eccezione; tuttavia, l'esempio ha anche qualcosa di esemplare, ossia dello straordinario, del modello ideale. Se io, per fare un esempio di generale, dico "Cesare, o Napoleone", assumo che si prenderà come esempio o Cesare o Napoleone. L'esemplarità viene dalla individualità concreta, non si potrebbe mai prendere come esempio di generale un ipotetico Cesarenapoleone, la somma astratta dei due. Dunque, mi riferisco per l'appunto a un concreto.

Tuttavia, nel momento in cui indico il caso singolo, lo prendo come il rappresentante di una classe. Cesare o Napoleone sono buoni esempi di generali solo se le loro caratteristiche sono proprie di tutti i generali. E a questo punto ci rendiamo conto che Cesare e Napoleone non sono buoni esempi di generali, perché sono troppo bravi. In genere, i generali sono molto peggio di loro. Dunque Cesare o Napoleone sono gli esempi di un ideale di generale, qualcosa che viene "portato ad esempio". Mentre l'esempio di un generale, nel senso di un generale tipico, sarebbe piuttosto uno dei tanti generali sbaragliati da Cesare e da Napoleone. Ma, seriamente, chi mai sarebbe disposto a considerare Crasso o Carlo d'Austria come degli esempi di generali? Lo sarebbero in un senso molto triviale, realizzando il paradosso

tutt'altro che infrequente di esempi che non possono essere portati ad esempio.

Questa circostanza ci suggerisce che l'esempio, se vuol essere tale, non deve solo rivelarsi esemplare di un essere, ma anche indicare, contemporaneamente, un dover-essere, un fine, al limite un vertice irraggiungibile: insomma, qualcosa che è tutto tranne che ordinario. Abbiamo a che fare con una logica complessa in cui l'alternativa tra essere e dover essere convive in un unico caso esemplare. L'italiano *campione* esprime con chiarezza questa tensione. Il campione può essere un esemplare, un "campione senza valore", una bocchetta di prova di profumo, ad esempio. Al tempo stesso, però, il campione è (anche in inglese) qualcosa di straordinario, come il campione sportivo; nonché (anche qui, in italiano come in inglese) il campione della fede o della libertà: colui che scende in campo.

Meno ristretta all'uso linguistico dell'italiano è la semantica del *modello*. Prendiamo il modello, ad esempio, il modellino di un'auto. Niente più che quell'auto, anzi, molto di meno, molto più piccolo, e senza le funzioni essenziali. Diversamente dal campione, ha due particolarità. Da una parte, rispetto al campione non può essere un frammento ("un campione di stoffa", il campionario ecc.), ma chiede di essere la riproduzione di qualcosa di esistente, magari finalizzato alla fabbricazione di qualcosa (c'erano ad esempio i modelli di abiti, che una economia votata al risparmio si cuciva in casa). In secondo luogo, seguendo la logica della esemplarità dell'esempio, il modello come esemplare tipico può diventare un ideale, uno scopo, un obiettivo, o quantomeno uno standard. Così, ci sono anche scuole modello. Alunni modello. In Messico c'è persino una *cervezeria modelo*. E le modelle e i modelli sono tutt'altro che delle persone ordinarie o tipiche: sono presi appunto perché sono straordinari.

Questa circostanza è particolarmente evidente in quell'esempio molto peculiare che è il *capolavoro*. Che cos'è un capolavoro? Nelle scuole artigiane di un tempo, il capolavoro era il lavoro che l'allievo doveva realizzare per mostrare la propria competenza. Si può dunque credere che nella maggior parte delle volte si trattasse di lavori abbastanza ordinari, cioè tutt'altro che dei capolavori nel senso corrente del termine. I capolavori veri e propri si chiamano così perché si pongono all'inizio di una catena di imitazioni, magari a inventare un genere. E l'assunto implicito di queste imitazioni è che non potranno mai diventare dei capolavori, e che, se lo diventassero, cesserebbero di appartenere alla serie precedente, e darebbero vita a una nuova serie.

L'inverso del capolavoro, forse il capolavoro mancato, un po' come il generale sbaragliato, Crasso o Carlo d'Austria, è il *tipo*, un esito minore

della logica dell'esemplarità. Che cosa diciamo quando di qualcuno diciamo che non è bello ma è un tipo? Diciamo che non è un modello elevato, ma esprime bene una faccia, una espressione, un corpo e un comportamento. C'è dunque un senso in cui "esemplare" significa "tipico", e cessa di essere un complimento (tranne, forse, nell'espressione "cucina tipica" o simili, in cui la tipicità costituisce un pregio in sé). Così ad esempio in espressioni come "il tipico francese" o "il tipico burocrate": non si stanno facendo dei complimenti. (Forse una forma complimentosa paradossale si può trovare nel "tipico imbecille": l'insulto sta nell'imbecille, e il tipico forse attenua). Il tipo ha una caratteristica tipica: quella di essere un empirico che ha un valore trascendentale. La macchina da scrivere (*typewriter*) si fa carico di questo paradosso: indubbiamente i suoi martelli sono empirici e concreti, eppure si fanno veicolo di un trascendentale e di un astratto.

### *Normale e normativo: il diritto*

Tra l'ordinario e lo straordinario si genera una tensione che si può schematizzare così.

L'esempio deve essere ordinario, altrimenti non è un buon esempio.

Se è un buon esempio, però, partecipa della eccezionalità degli esempi.

Ciò che traeva la propria legittimazione dal fatto di essere un caso qualunque finisce per diventare un caso straordinario (tipico del divismo televisivo di qualche decennio fa: "è uno di noi").

Dunque, ricava la propria normatività dalla propria normalità.

È il meccanismo in opera nella normatività del diritto. Il *common law* è tale anzitutto perché riesce a creare dei *commonplaces*, e a trasfigurarli, trasformando il normale nel normativo. L'esempio descrive il *normale*, ma (lo abbiamo visto nel campione, nel modello e nel capolavoro) questo normale può essere eccezionale, senza contraddizione. Si è spesso ironizzato sulla Ecole Normale parigina, o sulla Scuola Normale di Pisa, i cui iscritti sono tutto tranne che normali, ma va detto che in ambo i casi il titolo comprende un terzo termine, "Superiore", che chiarisce tutto, sia pure alimentando il paradosso di una normalità superiore o di una superiorità normale. Tuttavia, non è semplicemente una questione linguistica, e l'idea della normalità come normatività comporta delle conseguenze importanti tanto nell'arte quanto nel diritto. Perché qualcosa abbia una portata normativa, deve essere normale, visto che *ad impossibilia nemo tenetur*. Tuttavia, se qualcosa ha una portata normativa, non è affatto normale, visto che non tutte le cose al mondo sono dotate di normatività.

Proprio su questa circostanza vorrei portare conclusivamente l'attenzione. L'esempio è qualcosa che si impone, che emerge dal contesto. Quando si fa fatica a trovare un buon esempio conviene darsi una pausa e smettere di cercare, l'esempio verrà, se verrà, quando non ci pensiamo, emergendo dall'ambiente. In questo senso, l'esemplarità mette in luce un carattere fondamentale del pensiero e dell'esperienza, e mostra la solidarietà profonda che intercorre tra esemplarismo e realismo: l'esemplarità infatti mostra come il pensiero emerga dalla realtà, e indica la solidarietà profonda tra la mente e il mondo, perché non siamo noi a scegliere gli esempi, se sono buoni, ma sono loro che si impongono a noi.







FILIPPO FIMIANI

## VITA NOVA. L'ARTE SENZA OPERE RACCONTATA DALL'ARTISTA

Penso di essere un genio, e tuttavia non produco niente di  
sensazionale.  
Ho superato tutte queste idee, sono per me [...] come delle  
fotografie già ingiallite dal tempo.  
Yves Klein

### 1. *Un'estate a Nizza*

Tre ragazzi – nessuno più di vent'anni: Yves Klein, Claude Pascal, Armand Fernandez –, tre amici per la pelle appassionati di Judo,<sup>1</sup> perdono tempo in un'estate torrida ma serena; parlano, si fanno promesse che sembrano scherzi, come avviene a quell'età e in quella stagione. Passeggiano per la Promenade des Anglais e arrivano alla spiaggia, dove si siedono, pantaloni arrotolati e piedi nudi nella sabbia tiepida; occhi e volti dritti al cielo e al mare, di un azzurro compatto, e al caldo del sole, invisibile eppur sensibile sulla pelle.

Di questo episodio, i protagonisti hanno dato varie versioni, piccole favole d'artista insieme autobiografiche e di finzione, tra propaganda retrospettiva e proposta programmatica, di cui farò a mia volta una piccola storia attenta alle relazioni tra racconto e manifesto, narrazione e testimonianza, anche grazie ad alcune recenti riflessioni di Di Giacomo sulla letteratura e l'arte figurativa.<sup>2</sup>

---

1 R. O' Neill, *Art and Visual Culture on the French Riviera, 1956-1971: The Ecole de Nice*, Ashgate Publishing, Farnham 2012, pp. 48 ss.

2 G. Di Giacomo, *Narrazione e testimonianza*, Mimesis, Milano 2012, pp. 20, 41-45; programmaticamente all'incrocio tra storia dell'arte, critiche e teorie dell'arte, e – per la presenza massiccia degli scritti d'artista –, poetiche, è G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. 3.



Se il “qui e ora” della scrittura autobiografica è sempre in rapporto all’alterità e all’altrove e a una ricollocazione di sé nel tempo e nello spazio,<sup>3</sup> in quella sorta di scena primaria balneare in cui sono ambientati i nostri racconti, e in cui i desideri assumono le fattezze effimere di un’utopia realizzata,<sup>4</sup> emergono due elementi importanti nella auto-narrazione della nascita dell’artista: la natura e la giovinezza.

La riviera di Nizza è paesaggio guardato attraverso il filtro della cultura visuale, di una “artialisation in visu”,<sup>5</sup> ed è spazio vissuto tramite usi e abitudini, “in situ”, in cui fatti e valori convivono in un’estetizzazione della vita ordinaria. Il cielo senza nuvole di quella giornata estiva insieme banale ed eccezionale, descritto da Klein<sup>6</sup> come la sua più grande e bella opera, non è, allora, un elemento del cosmo naturale – gli uccelli minacciano anzi di bucare la sua illimitata tela –, ma di un mondo di artefatti e di pratiche culturali. «La continuità del blu, afferma,<sup>7</sup> è il grande stile»: la qualificazione estetica di secondo grado della natura – già mediata dalla storia culturale – come arte, implica una doppia legittimazione: dell’atto linguistico improduttivo, assunto come artistico, e di colui che lo pronuncia, di qualcuno che parla – magari con parole altrui: qui Nietzsche –, ma non fa, ed è riconosciuto come artista, senza opere.

L’operazione messa in scena da Klein ha a che fare con l’“artification” – proposta da Nathalie Heinich<sup>8</sup> per distinguerla da quella di “artialisation” di Alain Roger, che presuppone comunque la natura –, ovvero con il diventare arte di oggetti, siti ed eventi appartenenti al mondo storico delle pratiche culturali, grazie a dinamiche discorsive e pragmatiche, aleatorie e durature, simboliche e istituzionali. Per l’indeterminazione, tra eliminazione e riappropriazione, delle frontiere tra arte e non-arte, centrale nell’arte contemporanea e nei nostri racconti, si pensi al nominalismo duchampiano e

3 F. Scrivano, *Diario e narrazione*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 43-44.

4 J.-D. Urbain, *Sur la plage. Mœurs et coutumes balnéaires (XXe-XXe siècle)*, Payot, Paris 1994, pp. 68 ss, 153 ss, 300 ss.

5 A. Roger, *Cour traité du paysage*, Gallimard, Paris 1997; cfr. Y. Luginbühl, *La place de l’ordinaire dans la question du paysage*, in J. Lolive, N. Blanc (a cura di), *Esthétique et espace public*, «Cosmopolitiques», vol. 15, 2007, pp. 173-178.

6 Y. Klein, *Le dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*, a cura di M.-A. Sichère, D. Semin, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2003, pp. 299, 310; tale «cielo puro e senza nuvole» è insieme pittorico, letterario e filosofico, e la firma di Klein si sovrappone a quella di Giotto, Mallarmé e Bachelard: *ivi*, pp. 136, 219.

7 *Ivi*, p. 340.

8 N. Heinich, R. Shapiro (a cura di), *De l’artification. Enquêtes sur le passage à l’art*, Editions de l’Ehess, Paris 2012, pp. 267-299.

alla funzione della firma,<sup>9</sup> per esempio al celebre proposito, nel 1916, di usare il Woolworth Building in costruzione come un ready-made.<sup>10</sup>

Quando Klein parla del cielo come una tela, postula un *pictor fictus* più che un artista come *Deus artifex*. Denuncia insomma che, dopo il 1945, alla mitografia dell'artista moderno, ricostruita un decennio prima da Kris e Kurz<sup>11</sup>, è subentrata una mitomania di un artista che, morte le avanguardie, ancora costruisce una narrazione leggendaria dell'invenzione – di scoperta e ritrovamento casuale – del suo talento, ma che non crede più nel potere demiurgico delle sue mani e della tecnica artistica ma crea con ironia effetti e significati nei discorsi intorno all'arte. Il «muro monocromo e blu» di cui parla Pascal è l'opposto del «muro di pittura» informe del *Frenhofer* balzachiano, personaggio di finzione centrale nella “favola dell'arte moderna”,<sup>12</sup> dell'*Action Painting* e dell'*Espressionismo astratto*.

## 2. Avventure

«Era l'età in cui tutti gli adolescenti vogliono possedere l'universo».<sup>13</sup> Se la battuta di Arman sintetizza una condizione storica e una mitica, una giovinezza per così dire costretta a desiderare cose e merci dopo la pover-

9 N. Heinrich, *La signature comme indicateur d'artification*, «Sociétés & Représentations», vol. 1, n. 25, 2008, pp. 97-106.

10 C. Addock, *Marcel Duchamp's Approach to New York: "Find an Inscription for the Woolworth Building as a Ready-Made"*, in «Dada/Surrealism», vol. 14, n. 1, 1985, pp. 52-65; E. Bonk, *Marcel Duchamp: The Woolworth Building as Readymade, January 1916*, in «Grand Street», vol. 13, n. 3, 1995, pp. 165-175; M. Nesbit, N. Sawlson-Gorse, *Concept of Nothing: New notes by Marcel Duchamp and Walter Arensberg*, in M. Buskirk, M. Nixon (a cura di), *The Duchamp Effect*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1999, pp. 152-154; D. Gamboni, *Targeting Architecture: Iconoclasm and the Asymmetry of Conflicts*, in U. Fleckner, M. Steinkamp, H. Ziegler (a cura di), *Der Sturm der Bilder: Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart*, Akademie Verlag, Berlin 2011, pp. 123-124.

11 E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista*, presentazione di E. Castelnuovo, prefazione di E. Gombrich, Bollati Boringhieri, Torino 1980, pp. 13-50; cfr. O. Bätschmann, M. Groblewski (a cura di), *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst*, Akademie-Verlag, Berlin 1993.

12 D. Ashton, *A Fable of Modern Art*, Thames & Hudson, New York 1980, pp. 82-85.

13 Arman, *De la spiritualité à la conquête affective de l'espace*, in K. Ottmann, *Klein la philosophe*, Editions Dilecta, Paris 2010.

tà e il vuoto della Guerra, e un'età dell'innocenza senza memoria del troppo pieno dei suoi orrori e fantasmi,<sup>14</sup> più solare e irridente Claude Pascal, apertamente contro ogni connotazione letteraria, iconografica e tematica, del pittoresco marino e del sublime: «Di fronte a questo mare imbecille, scrive,<sup>15</sup> in cui si consumano i vecchi della Francia e l'arte, noi avevamo una ventina d'anni... Giovani... astinenza... gusto per l'impresa smisurata... contemplazione dell'universo blu». Quello che i tre amici trovano sulla spiaggia di Nizza, in quell'estate del 1947, è «la natura condivisa, ordinata. A ciascuno il suo regno. Senza che nessun gesto fosse stato fatto. A ciascuno la sua misura. Senza che l'adulto fosse nato. Un tratto, un grande tratto, fino alla fine del mare, segnando l'azzurro e stabilendo l'amicizia, come questo straordinario viaggio che fece Yves Klein, fino all'altro del cielo per firmarlo e appropriarsene, perché la materia appartiene al primo che la scopre», come un tesoro nascosto sotto la sabbia e dissotterrato con palette di plastica colorata. La ripartizione simbolica della natura è fatta allo stesso tempo a partire da suggestioni mistico-esoteriche, tratte dai testi dei Rosacroce, e filosofiche, ispirate dalle letture forse già fatte dei libri di Bachelard sull'immaginazione materiale e gli elementi,<sup>16</sup> e corrisponde a una partizione delle arti: a Arman, toccherebbe la terra e le sue ricchezze, ovvero la scultura; a Claude Pascal, l'aria, ovvero la parola poetica; a Yves Klein, il cielo e l'infinito, ovvero l'azzurro immateriale della pittura.

Se è anche nel nome di una giovinezza costretta dalla guerra a un rinnovato entusiasmo, insieme eccesivo e coatto, transitorio e strategico, in Klein il gesto disciplinato sarà sempre ombreggiato dalla posa da artista, la

- 
- 14 Su memoria e testimonianza in Arman, T. Castle, *Accumulations*, in «Art in America», vol. 17, n. 11, 1983, p. 148; R. O' Neill, *Art and Visual Culture on the French Riviera, 1956-1971*, cit., pp. 78 ss.; O. Hahn, *Avant-garde. Théorie et provocations*, Chambon, Nîmes 1998, pp. 138-140. Per una ricostruzione, F. Morris, S. Wilson (a cura di), *Paris Post War. Art and Existentialism*, cat. exh., Tate Gallery, London 1993, pp. 25-52, e L. Bertrand Dorléac, J. Munck (a cura di), *L'art en guerre. France 1938-1947: De Picasso à Dubuffet*, Paris Musées, Paris 2012.
- 15 C. Pascal, *A l'occasion d'une retrospectiva du Monochrome: préface à la petite mort de trois adolescents*, in K. Ottmann, *Klein le philosophe*, Editions Dilecta, Paris 2010, pp. 22-23, e S. Stich (a cura di), *Yves Klein*, exh. cat., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Museum Ludwig, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Madrid, Köln, Düsseldorf 1994, pp. 18-19.
- 16 Già pubblicati gli studi sulla *revêrie* dell'acqua (1941), dell'aria (1943), e della terra (del 1946); Klein dirà di aver avuto per il suo trentesimo compleanno *L'Air et les songes*, in coincidenza con la mostra *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, nota come *l'Exposition du Vide*, da Iris Clert il 28 aprile 1958.

serietà accompagnata dall'ironia o la canzonatura, il patto di fiducia con il pubblico raddoppiato dal raggirio della finzione.<sup>17</sup> D'altronde, in lui giovinezza ed entusiasmo sono parole d'ordine polemiche e polisemiche. Per il primo numero di «Soulèvement de la jeunesse», di Isidore Isou, Klein scrive di “Rivoluzione degli entusiasti” e “Utopia dell'entusiasmo”, dell'istante assoluto ed effimero del colore e della «giovinezza davvero “giovane”» ed “eterna”.<sup>18</sup> L'“avventura monocroma” e le “avventure incomplete” di *Hurlément en faveur de Sade*, del 1952, condividono il carattere distruttivo e iconoclasta – anche per lui, paragonato da Debord a Malevič,<sup>19</sup> «lo spettatore, privato di tutto, [è] inoltre privato d'immagini»,<sup>20</sup> ma non di sensibilità.

Sintomatico come Klein evoca l'episodio di Nizza in *Manifeste de l'Hotel Chelsea/The Chelsea Hotel Manifesto*:<sup>21</sup>

Quand'ero adolescente, nel 1946, andai a firmare col mio nome l'altro lato del cielo, durante un fantastico viaggio realistico-immaginario. Quel giorno, ero steso sulla spiaggia di Nizza, e mi misi a odiare gli uccelli che volavano di qua e di là nel mio bel cielo blu senza nuvole, perché cercavano di fare dei buchi nella più bella e grande delle mie opere!

Se qui Klein non nomina nessun altro e racconta di essere da solo, altrove,<sup>22</sup> a margine di una riproduzione di una immagine scattata a Nizza con Pascal, descrive l'esperienza con gli amici come «il tempo dell'incontro dello svuotamento della personalità». Perché questo passaggio dall'io individuale all'anonimato della comunità e all'evacuazione di ogni peculiarità? Se il *Manifeste de l'Hotel Chelsea* sembra estremizzare che un ritratto valorizza necessariamente il volto o la figura come carattere individuale e unico, la laconica annotazione sulla fotografia sembra radicalizzare

17 D. Grojnowski, D. Riout, *Les Arts incohérents et le rire dans les arts plastiques*, Corti, Paris 2015, pp. 247-253.

18 Y. Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, cit., pp. 20-21, 324-327. Cfr. K.M. Cabañas, *Off-Screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, University of Chicago Press, Chicago 2015, pp. 124-127, e S. Stich (a cura di), *Yves Klein*, cit., pp. 48-49.

19 Cfr. M.A. Cheetman, *Matting the Monochrome: Malevich, Klein, & Now*, in «Art Journal», vol. 64, n. 4, 2005, pp. 95-108.

20 È la frase sullo schermo nero di *In girum imus nocte et consumitur igni*, del 1978.

21 Y. Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, cit., pp. 299, 310.

22 Cfr. R. O' Neill, *Art and Visual Culture on the French Riviera, 1956-1971: The Ecole de Nice*, cit., p. 49.

la sintonia espressiva e posturale dei due amici e fare di tale immagine una rappresentazione di soggetti indistinti e impersonali. I due amici sarebbero depersonalizzati, ma non perché assorbiti nella propria interiorità o nella loro attività artistica, ma, anzi, mentre esibiscono la propria agognata identità sociale di artisti e interpellano gli altri a riconoscerli come tali sulla scena pubblica e mondana. Come controllare la veridicità, la validità e il valore del rapporto tra narrazione e immagine, quando né l'una né l'altra aspirano a essere una documentazione di un'origine fattuale o un racconto di una fabbricazione di un'opera materiale, ma affermano una vocazione e una volontà senza esitazioni e testimoniano un evento senza azioni?

Nella scrittura poetologica di Klein, e in particolare nella narrazione del suo divenir artista, la legittimazione e la manipolazione sono consapevolmente mescolate. Tra le sue strategie più rilevanti, nominerei le citazioni e il ricorso ai nomi propri di artisti, scrittori e filosofi, e l'uso della cronologia: si noti, per restare al nostro esempio, che l'incontro estivo sulla spiaggia è datato diversamente dai protagonisti, 1946 o 1947, e la fotografia di Klein e Pascal a Nizza è, secondo Pascal, del 1947, ma, per Arman, addirittura del 1951.

### 3. *Quando dire è far fare senza fare*

Le narrazioni di quell'incontro non si propongono solo come un resoconto di un'esperienza unica, ma anche come uno strumento di propaganda di sé, individuale e di gruppo; eppure, nessuna di esse ha il tono del programma o del progetto, e nessuna loro frase è riconducibile alle modalità del performativo.

Una scrittura autobiografica, o una narrazione in prima persona, non è un manifesto. Un manifesto presuppone un potere comunicativo e un'efficacia tendenzialmente intersoggettiva e ampia della parola, indissociabile dai suoi esiti: anche se al singolare, la parola del manifesto – se non solo riflesso di un'ideologia o un programma preesistente, come accade per un manifesto artistico d'avanguardia – avrebbe più di un mero effetto perlocutorio sul destinatario, gli assegnerebbe una posizione, un ruolo, un compito, un destino. Il discorso del manifesto sarebbe per sua stessa vocazione indistinguibile dalla condotta che vorrebbe attuare, sarebbe tendenzialmente normativo e ambigualmente indecidibile tra un processo di soggettivazione e un assoggettamento: non solo farebbe credere di percepire e sentire, di pensare e fare, ma farebbe davvero percepire e sentire, pensare e fare *altrimenti* al soggetto universale, eppur singolarmente interpellato.

Il potere della parola del manifesto può far essere qualcosa di nuovo e far diventare qualcuno diverso da prima – per noi: far essere un oggetto ordinario, o un luogo banale, un'opera d'arte, e un'opera d'arte radicalmente diversa da tutte quelle precedenti, e a fare essere qualcuno, che non fa realmente nulla di speciale o specializzato, un artista. Tale potere si basa su un'interpellazione i cui effetti non sono scontati o meccanici. L'efficacia con cui il potere performativo dell'ordigno linguistico del manifesto si fonda su una storicità e una cultura, riposa su una sedimentazione di pre-comprensioni e abitudini, di saperi e usi. Un simile processo di legittimazione, in cui la qualificazione estetica non precede ma viene dopo la parola dell'artista, non presuppone un ambito e una classe di oggetti e generi già dati – notoriamente: le opere d'arte e gli artisti –, né li distribuisce gerarchicamente; ambiguo e indecidibile, tale processo è una pratica culturale che si sottrae a un costruttivismo sociale rigido.<sup>23</sup> La forza del manifesto o della dichiarazione d'artista è vincolata al contesto storico, culturale e sociale, incluso quello ristretto del mondo dell'arte e delle sue istituzioni, ma non è ad esso subordinata o da esso deducibile né in termini di dominazione, necessità o causa: anzi, tale forza è in azione su una scena di legittimità ogni volta insieme condizionata e libera, dove produce un'autorità e un'autorevolezza credibili e cui si dà credito, le quali, però, non si conformano alle credenze e alle norme date ma si confrontano con esse, in una relazione di reciproca trasformazione.

Senza coincidere con le condizioni di possibilità della sua stessa esistenza – condizioni storiche e culturali, sociali e pragmatiche, stilistiche e simboliche, sensibili e percettive –, la presa di parola dell'artista vive della non coincidenza tra quanto dice e i suoi usi, della differenza tra performativo e contesto, e si afferma come promessa di una reinscrizione imprevista o perfino sovversiva del potere delle forme discorsive, capace non solo di nominare, etichettare e legittimare, di fissare e replicare, ma anche e soprattutto di creare nuove pratiche di senso e di rendere accessibili altre esperienze sensibili.<sup>24</sup>

Le parole dei tre giovani amici, insieme autori, narratori e personaggi, sono una sorta di finzione diaristica del manifesto, perché la volontà di scrittura dei loro brevi testi trascende la testimonianza ristretta di un'esperienza personale, ambisce a esser pubblica, mira a una forma di riconosci-

23 Come in P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Fayard, Paris 1982.

24 F. Fimiani, *Pour une poétique de l'autre. Atmosphères, art, croyances*, in D. Bertrand, B. Clément, Ch. Doumet (a cura di), *Croyance, créance, crédit*, Herman, Paris 2012, pp. 73-98.

mento che riguarda la qualità stilistica e teorica della narrazione, l'autenticità e la legittimità del narrato, la credibilità e autorevolezza del narratore. Le parole di Arman, Pascal e Klein, traggono parte della loro forza da riferimenti realistici a quanto è accaduto, servendosi ambigualmente della vocazione documentaria della scrittura autobiografica per dichiarare e autenticare un'istanza indessicale alla registrazione del reale e alla presa diretta sull'immediato.

#### 4. *Tracce dell'immediato, o della testimonianza*

Per meglio comprendere la natura e la funzione sia della testimonianza e dell'autobiografico, sia del documento e del manifesto, nella poetica e nell'attività artistica di Klein, si devono integrare i suoi discorsi con elementi non testuali e non verbali. Per meglio misurare il rapporto tra arte e «pensiero visuale», tra pittura come “cosa mentale” e la sua «essenza artistica» tuttavia vissuta,<sup>25</sup> tra sensibilità ed esperienza estetica, si devono completare le parole dell'artista con le sue azioni, mettere accanto ai suoi enunciati i suoi mezzi operativi, alle sue dichiarazioni le sue operazioni.

Ho ricordato la didascalia di Klein all'immagine fotografica scattata in compagnia di Pascal, mentre camminano con andatura cadenzata e aria spavalda. Il futuro pittore, indossa una maglietta con impronte di mani e piedi e segni d'interpunzione, dei punti interrogativi; il futuro poeta, una camicia con dei motivi vegetali anch'essi impressi, come intricati reticoli di foglie o radici, e filamenti di canne e fronde. Questi segni fissati manualmente da Klein sulle stoffe non sono espressioni di un gusto personale o una moda estiva. Sono indizi di una vocazione alla messa in scena mondana e all'autorappresentazione dandy<sup>26</sup> dell'artista, tra travestimento infantile e atteggiamento stilizzato, sono spie di una poetica in cui sono essenziali tanto l'ignoranza dell'avvenire e la ciclicità della natura, quanto la riproducibilità e la serialità. Sono infatti anche indici: come la macchina fotografica è un attributo del vacanziero e il ruolo umano della fotografia è assumere un valore d'uso storiografico,<sup>27</sup> così i segni sulle camicie estive

25 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, cit., pp. 111, 115-116.

26 A. Jones, “*Clothes Make the Man*”: *The Male Artist as a Performative Function*, in «Oxford Art Journal», vol. 18, n. 2, 1995, pp. 25-27.

27 È la tesi della ricerca diretta da Bourdieu sugli usi sociali della fotografia (1965), discussa in J-M. Floch, *Formes de l'empreinte*, Pierre Fanlac, Périgeux 1986, pp. 16 ss.



dei due giovani artisti sono, da una parte, testimonianza del tempo e prova veridittiva, e dall'altra, elementi di un'iconografia indessicale e di una poetica dell'impronta ricorrente in Klein.

Nel 1956, dopo aver trovato la nozione di «marcatura» di ciò che è «fuggitivo» e «indefinibile» nel *Journal* di Delacroix e detto che «quello di cui ha bisogno un artista, è un temperamento da reporter [...] nel senso grande dell'espressione», Klein fa un bilancio retrospettivo: «la marcatura spirituale degli stati-momenti», sono i *Monocromi*; quella degli «stati-momenti della carne», le *Anthropométries*, le «impronte staccate dai corpi delle modelle»; quella delle «impronte della natura» – vento, pioggia, fuoco –, la «marcatura di un evento atmosferico», le *Naturemétries*.<sup>28</sup>

Nelle molte operazioni di de-specificazione del medium realizzate e progettate da Klein, ad essere stressati sono il «destino documentale» e lo «statuto testimoniale»<sup>29</sup> della fotografia, ovvero la sua natura di registrazione meccanica continua e diretta del visibile e dell'essere in generale. Alla luce di tale sperimentazione, rileggo quanto scrive Di Giacomo:<sup>30</sup> se Duchamp *desacralizza* l'originale tramite la firma delle sue repliche,

la presenza reale dell'artista [Klein] votato all'invisibile sembra ancora indispensabile: lui solo può *consacrare* le sue opere immateriali. Così come si presenta, infatti, la sua operazione non potrebbe essere delegata, ma richiede la potenza creativa dell'artista [...] Come per i santi, si tratta di una testimonianza, di una "vita esemplare" consacrata allo svelamento della verità, di una verità situata "aldilà della problematica dell'arte".

Questa testimonianza dell'irrapresentabile, dell'incommensurabile e del non figurabile, mi sembra analoga all'*imitatio Christi*, istruisce, cioè, posture e figure comportamentali di uno stile etico. Una comune incorporazione testimoniale vale, da una parte, nella ritualizzazione performativa della relazione tra artista e pubblico – propriamente una comunione liturgica, ma non aliena dalla logica istituzionale e ironica di Duchamp –, e, dall'altra, nel meccanismo del dispositivo fotografico di fissaggio dell'impressione del reale circostante. *Alla lettera*, tutti gli elementi partecipanti

28 Y. Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, cit., pp. 282-286, 304-306; cfr. F. Fimiani, *Traces de pas. Atmosphères, affects, images*, in B. Rougé (a cura di), *L'Index*, Presses Universitaires de Pau, Pau 2009, pp. 177-188.

29 M.G. Dondero, *Fotografare il Sacro. Indagini semiotiche*, Meltemi, Roma 2007, pp. 83-84.

30 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, cit., pp. 116-117.

all'esperienza estetica sono testimoni: come pellicole fotografiche sensibili, l'artista, l'opera, gli spettatori, sono presenti all'evento statico, continuo e senza azioni,<sup>31</sup> ne sono toccati, modificati e commossi. Non si tratta di una testimonianza oculare ma epidermica, anzi: carnale, perché l'impressione del reale cui i corpi – dell'artista, del pubblico, dell'opera – sono esposti è un'impregnazione, ovvero una trasformazione profonda del «clima affettivo, puro, essenziale della carne».<sup>32</sup>

Testimoni, ovvero «fantasmi e strani personaggi che non appartengono a nessuno [...] e pieni di sensibilità»:<sup>33</sup> così Klein definisce le sculture-spugna della fine degli anni Cinquanta. Di piccole dimensioni, blu o altri colori, sono ispirate alle sculture-spazzatura di Dubuffet, al limite del Kitsch, e fanno la parodia dell'auto-narrazione leggendaria di Matisse – che, contemporaneamente alla ben più banale scampagnata alla spiaggia di Nizza, si descrive in Polinesia incapace di dipingere, preso com'era ad assorbire la luce e il colore, appunto come una spugna l'acqua, e sostituiva l'artista inoperoso all'azzardo felice della “spugna di Protogene” raccontato da Vasari. Allo stesso tempo antropomorfe e pre-umane, sono degli auto-ritratti dell'artista e dello spettatore come testimone assoluto, senz'opera ma pieno di storie, miti, e favole per adulti.

---

31 Y. Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, cit., pp. 230, 154.

32 *Ivi*, p. 309.

33 *Ivi*, p. 133.

ELIO FRANZINI  
SENTIRE L'INVISIBILE

Giuseppe Di Giacomo scrive con molto acume che la riflessione filosofica sulla storia dell'arte non ha spesso tenuto conto degli aspetti iconici dell'immagine, non considerando cioè che è nella natura stessa dell'immagine «presentarsi sempre chiusa e insieme aperta, opaca e insieme trasparente, vicina e insieme lontana». Non va dimenticato quindi che «nella visibilità del quadro è in opera qualcosa che non si lascia cogliere e che, come l'oblio, resta sempre altro rispetto a ciò che possiamo ricordare».<sup>1</sup>

Riprendendo questa linea di pensiero da un punto di vista fenomenologico, ciò significa cogliere quelle prospettive in cui un orizzonte di intenzionalità affettiva ha, quale suo correlato, in prima istanza assiologico, un valore il cui senso non è riconducibile alla visibilità corporea (anche se è solo suo tramite che viene “tematizzato”). Un'opera come *Essenza e forme della simpatia* di Max Scheler è, in definitiva, dedicato a mostrare come la più autentica affettività – soggettiva e intersoggettiva – si realizza essenzialmente quando ci si sposta verso un orizzonte non vincolato al sapere dei sensi.

Si può così tentare, su una strada che unisca l'intenzionalità fenomenologica all'opacità dell'immagine, di individuare un paradigma dell'invisibile che si verifica quando questo “orizzonte nascosto” (e quindi “astratto”, come direbbe Di Giacomo) diviene il correlato di un “sentire” che è sia quello della percezione estetica sia quello di un'intenzionalità affettiva capace di instaurare il sapere di un “senso comune”.

Il paradigma dell'immagine in quanto mediazione tra visibile e invisibile è, tradizionalmente, l'*icona*. Una mediazione *simbolica* che, in primo

---

1 G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, Aesthetica Preprint, Palermo 1999, p. 10. Questi concetti, con cui qui si dialoga, sono approfonditi e sviluppati in due recenti volumi di G. Di Giacomo: *Malevič. Pittura e filosofia dall'astrattismo al minimalismo*, Carocci, Roma 2014 e *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015.

luogo sulla scia del pensiero platonico e neoplatonico,<sup>2</sup> ha un'ampia e complessa gerarchizzazione dei suoi generi, evidente e dirompente a partire dai primi secoli della cristianità. L'immagine infatti qui si presenta connessa a un "volto", con il quale ha una relazione simbolica, assumendo la funzione di rinviare, suo tramite, a un invisibile. L'immagine ha dunque con la cosa rappresentata quella paradossale relazione simbolica che i neoplatonici hanno chiamato "somiglianza dissimile", di cui l'icona – quel che le prime chiese cristiane così hanno chiamato – è appunto il paradigma.

Va a questo punto però inserita una duplice premessa. Da un lato, infatti, si è ben consapevoli che sorge il problema del "radicamento" sensibile (e affettivo) di questo simbolico senso invisibile: è l'interrogazione che, con particolare intensità, si pongono Merleau-Ponty e i suoi persecutori. Senza volerne affatto banalizzare la tesi di fondo, essi, per comprendere e descrivere l'invisibilità del senso, accedono a un esito ontologico in cui sarebbe radicato il fungere originario. Questa ipotesi, di grande fascino e complessità, esemplificata anche attraverso episodi simbolicamente rilevanti della storia della pittura come Cézanne e Klee, può tuttavia essere posta tra parentesi all'interno di una fenomenologia del rapporto affettivo tra visibile e invisibile (come peraltro nella stessa parentesi possono finire quelle ipotesi che sostituiscono l'essere con l'inconscio, la differenza, la forma deformata, ecc.). Tali questioni vengono eliminate per un motivo che vuole essere soltanto metodologico. Il tema, infatti, di un'indagine fenomenologica è l'argomentazione intorno alla descrizione di qualità oggettuali così come esse appaiono a svariati modi di apprensione intenzionalmente organizzati o, in termini ancora più banali, il senso delle cose così come variamente si dispiega di fronte a noi, a noi che "giriamo intorno" alle cose stesse, cercando di comprendere come la varietà di tali modi di apprensione possa essere ricondotta a una serie di condizioni di possibilità dell'esperienza.

Il tema dello sguardo descrittivo che mira all'essenza è dunque esattamente il medesimo della *doxa*, dell'opinione: chiedersi che cosa lo giustifichi, quale sia l'essere dei suoi riferimenti, significa porre una domanda che, pur lecita come molte altre domande possibili, è semplicemente "extratematica", simile a quella che si pone il visionario descritto da Kant. Si-

2 La genesi platonica e neoplatonica dell'icona, su cui molto, come già si è osservato, è stato scritto, e che costituisce uno dei fondamenti dell'interpretazione del cristianesimo da parte della cultura dell'oriente europeo, può essere seguita nelle sue tappe essenziali attraverso il lavoro *Icon* di M. Barasch, pubblicato dalla New York U.P. nel 1992.

gnifica, in altri termini ancora, passare da una descrizione *dei* sensi ontologici dell'esperienza delle cose all'asserzione di *un* senso ontologico, trasformando la descrizione della "fisicità" estetica delle cose, nel loro senso essenziale o generale, in descrizione dei o del loro carattere metafisico, superando in ciò anche le finalità dei Padri di Nicea, i quali, discutendo sul senso simbolico delle immagini, non avevano alcun bisogno di giustificare anche il loro fondamento, cioè Dio, la trascendenza – e non lo giustificavano semplicemente perché lo ritenevano "evidente", sia pure su un piano di pregiudizio "ideale", ma evidente esattamente come lo sono le cose dell'esperienza mondana. Per tale motivo, e anche se in virtù di un atteggiamento pregiudiziale (i fenomenologi direbbero "non ridotto"), avevano compreso che loro compito teorico non era quello di esibire il o i sensi metaforici dell'evidenza assoluta, bensì i modi con cui si offrivano, alludendo alla varietà e complessità dell'essere invisibile, le contingenti immagini visibili.

Si potrebbe obiettare, a questo punto, che le funzioni rivestite dall'Esse-  
re – e da altre similari "nozioni mitiche" – in molte descrizioni fenomenologiche, è qui incarnato da ciò che Husserl stesso, nei suoi ultimi e tormentati scritti, chiama "intenzionalità fungente". Si è altrettanto consapevoli che questa nozione, anche per il nome molto iniziatico, rischia di assumere, se non un valore metafisico, un significato anch'esso mitico o metaforico. Al di là del nome, quindi, l'intenzionalità fungente – e lo spiega in modo esemplare lo stesso Merleau-Ponty all'avvio della sua opera capitale, la *Fenomenologia della percezione* – è semplicemente il senso estetico dei processi di apprensione esperienziale delle "ontologie" che disegnano la trama regionale e stratificata del nostro mondo circostante. O, in altri termini, la convinzione che un atto tematizzante non sempre esaurisce il senso esperienziale – in primo luogo affettivo – di un oggetto tematico. Se così fosse, infatti, ogni tematizzazione scientifica "fisserebbe" l'oggetto in un ente immutabile, ponendo una nuova modalità di discorso metafisico e non cogliendo che il senso delle cose si dà soltanto nell'esercizio di uno sguardo che afferra i modi essenziali delle sue intrinseche qualità. Sguardo che ha, in sé e nelle anse del processo medesimo, sfondi "anonimi", che si dischiudono, si rinnovano, si evidenziano ad ogni nuova tematizzazione; sfondi che, per manifestarsi, non hanno bisogno di radicamenti misteriosi (ovvero: non "argomentabili"), dal momento che "sono" nell'esteticità stessa dei nostri atti, nel nostro "girare intorno" immaginativo all'oggetto, senza alcuna necessità di ricorrere a dimensioni extratematiche, che semplicemente rischiano di confondere l'orizzonte metodologico in cui un'in-

dagine filosofica, in quanto chiarificazione concettuale di atti d'esperienza estetico-conoscitiva, dovrebbe porsi.

La seconda premessa è forse ancora più banale. È infatti possibile (ed è stato fatto) ritenere che il valore delle icone, la verità del loro contenuto simbolico, del loro senso "sentimentale", sia espresso, in modo privilegiato o esclusivo (o privilegiato *ed* esclusivo), dalle opere d'arte. Di conseguenza l'estetica è il percorso filosofico che rivela il senso veritativo e ontologico delle immagini artistiche, in questo caso di quelle "figurali". Forse, tuttavia, vi è anche qui una semplice confusione metodologica: le immagini artistiche (nella loro irriducibile varietà) sono infatti una regione dell'estetico in grado di manifestare, in virtù del loro ben fondato radicamento storico-spirituale, l'esemplificazione di una genesi simbolica dell'immagine iconica. Il passaggio da un'ontologia regionale contenutisticamente adeguata agli atti descrittivi a un'ontologia della verità dell'arte non è, per così dire, giustificato dalla natura dell'oggetto. E non è giustificato in senso "proprio", perché rischia l'imprecisione, la generalizzazione, la banalizzazione argomentativa di chi cerca sempre di applicare all'universale le caratteristiche di opere o generi specifici e storicamente determinati: come se le comuni caratteristiche essenziali delle opere – quelle che permettono di attribuire loro un significato iconico – fossero una verità "assoluta", che esclude o mette in secondo piano altri modi "secondi" (di nome e di fatto) di approcci veritativi all'oggetto. Per uscire da questo equivoco metodologico basterebbe guardare a quelle iniziali pagine delle *Ricerche logiche* in cui Husserl discute i legami tra la filosofia "prima" e le discipline "seconde": ma, appunto, è forse troppo chiedere ai filosofi della verità di occuparsi di logica, cioè dei modi con cui argomentarla.

Negare tuttavia che l'estetica possa essere semplicisticamente confusa con una filosofia dell'arte o ritenuta, per usare un'espressione di Garroni, una "filosofia speciale",<sup>3</sup> non significa d'altro lato respingere il valore simbolico e affettivo né dei sensi artistici né, nel nostro specifico caso descrittivo, di alcune opere di autori dell'arte figurativa. Per esempio, è chiaro, anche perché sono state spesso utilizzate da autori ispirati dalla fenomenologia, che i lavori di Cézanne e le motivazioni teoriche di Klee possono permettere una più lineare e comprensibile descrizione della forza espressiva ed affettiva che è alla base delle forme figurali, della loro costruzione e apprensione.<sup>4</sup> Così come è descrittivamente fondato affermare che nelle

3 Si veda E. Garroni, *Senso e paradosso*, Laterza, Roma-Bari 1986 e Id., *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Garzanti, Milano 1992.

4 Ci si richiama qui ancora ai lavori di Di Giacomo già citati.

opere d'arte – e in particolare in quelle opere figurali che hanno la caratteristica intrinseca dell'immediatezza comunicativa e di codici extralinguistici di riferimento, dunque più facilmente accessibili al senso comune – anche se non in modo esclusivo, il valore simbolico dell'immagine ha trovato un eccezionale veicolo storico, “trasferendo” in oggetti i percorsi affettivi e culturali che rendono possibile il riconoscimento intersoggettivo del valore simbolico.

La storia delle immagini artistiche, proprio per la sua variata complessità, ha dunque paradossalmente mostrato che quel che si chiama rappresentazione non è spesso sufficiente ad esibire la varietà semantica dell'immagine stessa. Il che significa anche che tali immagini possono e debbono essere sottoposte ad altre forme di analisi fenomenologica, che indaghino per esempio il loro senso spazio-temporale, prospettico, visivo, empatico,<sup>5</sup> ecc., cioè tutte quelle dimensioni che, se descrittivamente presenti, ancor più autorizzano il riconoscimento della “forma simbolica” dell'immagine, pur nella convinzione che queste “attualizzazioni” dell'immagine stessa, come pure tutte le ricerche iconologiche e iconografiche, non sono sufficienti a descriverne né i nessi ontologici, né quell'essenza espressiva e conoscitiva che ne garantisce la permanenza storica.

Dopo questa lunga premessa, si può allora sostenere che il senso estetico, simbolico, fungente dell'icona, pur manifestando la regione ontologica “al di là” dell'immagine, il suo “invisibile”, regione tra altre regioni, non è l'unica “spiegazione” possibile per l'immagine stessa. Esiste infatti un orizzonte “motivazionale”, che sottolinea in primo luogo i significati storici, culturali, formali, spirituali della sua presenza. Per esempio, la formula niceate di Basilio di Cesarea che l'onore tributato all'icona passa al prototipo, base del culto bizantino delle immagini sacre, viene a cadere in Occidente, a partire dai Carolingi, senza che con ciò muti il senso simbolico dell'immagine sacra. Senso che quindi permane anche quando è assente il richiamo al “prototipo” (come accade nelle immagini “secolarizzate”) o dove esso è ben più mediato (e ciò si verifica nelle immagini sacre della tradizione pittorica occidentale). Senza dimenticare, infine, che in Occidente, almeno dopo Giotto, le immagini pittoriche divengono solo raramente oggetto di culto idolatrico (accade ben più di frequente con le reliquie, che i *Libri carolini* invece ammettevano con molte minori remore) e, ben rivestita la loro funzione educativa-narrativa, ricavano la loro pregnanza e permanenza da processi di “valorizzazione” che attribuiscono loro un

5 Si veda A. Pinotti (a cura di), *Estetica ed empatia*, Guerini, Milano 1997.

“senso estetico”, cioè i valori della bellezza, della forma, dello stile, dell'espressività, ecc.

Il senso simbolico delle immagini, di conseguenza, non deriva soltanto dalla loro capacità di costruire una base estetico-affettiva comune e fungente, tantomeno da “pregiudizi” metafisici, ma dal fatto che, su tale fondamento estetico, possono avviarsi molteplici genesi assiologiche, che delineano i valori, possibili e reali, attribuibili agli “sfondi” su cui le rappresentazioni si offrono percettivamente. In queste analisi descrittive, l'al di là delle immagini è dunque esibito da contenuti spirituali individuati a partire dalle mutevoli qualità estetiche degli oggetti.

È noto come Husserl si sia occupato di queste forme costitutive nel secondo volume delle sue *Idee*, a partire dal quale è possibile mostrare le relazioni motivazionali di quelle immagini espressive che si sono dette “simboliche”. È infatti qui chiaro che è l'oggetto stesso a “stimolare” una costituzione spirituale “in virtù delle sue qualità esperite” e non grazie alle sue qualità fisicalistiche.<sup>6</sup> E su tale strada si può comprendere come alcuni “manufatti” si “riempiano” di contenuti spirituali riferibili a motivazioni religiose, storiche, stilistiche, ecc. Tuttavia, tale costituzione si riferisce «al campo infinito delle motivazioni che sono comprese in ogni percezione esterna, in ogni ricordo e anche in ogni fantasia di cose (per quanto in modo modificato)»: <sup>7</sup> dunque, tali “intrecci motivazionali”, pur connessi alla costituzione assiologica delle immagini espressive e simboliche, non sono riferibili solo al loro specifico orizzonte di senso.

La necessaria centralità fenomenologica della costituzione spirituale degli oggetti culturali complessi, tra cui si possono certo porre le icone, può dunque essere utilizzata anche per mostrare i limiti di un, si ripete, necessario, approccio descrittivo, limitato alla loro visibilità. In primo luogo, e quasi impercettibilmente, questa descrizione ha operato una significativa traslazione del senso dell'icona (simile forse a quello che i Carolingi hanno realizzato con le icone bizantine), da un'immagine in cui l'invisibile era un riferimento simbolico a un assoluto non sottoponibile a critica e giudizio a una, invece, in cui l'allusione espressivo-simbolica riveste l'invisibile di valori culturali, dunque descrivibili e giudicabili. Ma questo significa anche che l'icona – da simbolo anestetico, a cui la sensibilità appariva soltanto come “memoria” della presenza dell'eterno nel contingente – si è trasformata in “opera”, frutto dell'ingegno umano, ai cui misteri può venire

6 E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Einaudi, Torino, 1965, p. 611, par. 55.

7 *Ivi*, p. 618, par. 56.



ricondotto il suo valore trascendente – dunque a un invisibile che perde il suo originario senso teologico per acquisirne (anche) uno psicologico e antropologico, in primo luogo estetico-affettivo.

Se l'icona era dunque l'immagine del “simbolo in generale”, l'opera è un simbolo culturalmente motivato e qualificato, il cui valore è costituito non in riferimento alla trascendenza bensì al senso immanente, materiale ed estetico-sensibile, della “bellezza”. Questo “spostamento”, indifferente forse sul piano del “fungere” ma rilevante nell'ambito di una costituzione “motivazionale” dell'immagine e del suo invisibile, corre certo il rischio di considerare, anche soltanto sul piano esemplificativo, un solo “genere” di immagini simboliche, quelle cioè che sono state assiologicamente definite e inserite nell'orizzonte organico e tranquillizzante dell'artistico, cioè, comunque, in un ambito di “perfezione” o, almeno, di bellezza, piacere, pienezza del senso, unità nella varietà, ecc. – ambito che, se pur costituisce l'immagine perfetta del “sistema” dell'estetica, non corrisponde affatto alla verità storica della disciplina. Il pericolo è, dunque, che si tragga l'erronea convinzione che altre forme iconiche “ibride”, cioè incerte nei loro confini di definizione e “sistemazione”, peraltro sempre più presenti nell'arte stessa, a dimostrazione delle fratture sistematiche tra l'arte e l'estetica, siano prive di qualsiasi valore simbolico, estetico o motivazionale.

Ma, contro questo rischio, va ribadito che non si tratta, allora, di rispondere alle domande di cattiva metafisica “perché l'immagine”, “perché la pittura” (o simili): l'esempio da cui si è partiti, quello dell'icona, è lì a ricordare che una risposta unitaria, quando non è attraversata dal dubbio, è soltanto risibile – se non altro perché l'universo di riferimento “invisibile” di Giotto è senz'altro differente da quello di Kiefer o di Bacon, e quest'ultimo si differenzia da quello della conchiglia descritta da Valéry.<sup>8</sup> Piuttosto, a partire da esempi, e dalla loro variazione, anche estrema e decostruttiva, grazie, appunto, alle differenze che esibiscono, si può forse comprendere che esiste una sorta di funzione trascendentale della rappresentazione estetica che ne supera la contingenza, la teorizzazione e la storicizzazione stessa: da un lato vi è, come già si è osservato, la comune genesi e genealogia dei suoi processi d'apprensione; inoltre, di fronte all'interrogazione di senso molteplice, vi è un “senso comune”, una minimale, per usare un'antica espressione, “unità nella varietà” costitutiva dell'immagine. Un senso comune che Kant ben descrive nella *Critica del Giudizio*, senza ricorrere all'essere, all'inconscio, ai sogni di un visionario: le immagini sono

8 Si veda il saggio che P. Valéry scrisse nel 1937, tradotto in P. Valéry, *All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, Guerini, Milano 1987.

senza dubbio “enti”, cioè rappresentazioni fenomeniche finite; alcune tra esse – per intrinseche qualità costitutive (e lo si aggiunge per segnalare che il richiamo a Kant è qui solo metodologico) – hanno la caratteristica di “farci pensare” – un pensiero legato al sentire e non alle categorie intellettuali, di cui pure (necessariamente per Kant), per poter essere pensate, si rivestono “formalmente”.

L'affermazione di Kant non è “generica”, bensì risponde a una domanda generale rivolta da un sapere che è consapevole del senso dell'aggettivo “estetico” che l'accompagna: il “sentire” (dalla sensazione al sentimento) ha la caratteristica (ben certificata sin dal pensiero greco classico) della “varietà”, e dunque il problema filosofico originario di fronte ad esso è quello di ricondurre la molteplicità delle rappresentazioni e delle sensazioni all'*unità* e alla *forma*, ovvero a giudizi. Anche senza sottolineare come la formula metafisica ed estetica “unità nella varietà”, o lo stesso schematismo trascendentale kantiano, siano modi diversi per cercare di risolvere questo stesso problema, cioè il rapporto tra rappresentazioni sensibili (plurali, molteplici, e pur singolari) e le rappresentazioni conoscitive (universali, essenziali),<sup>9</sup> è difficile non interrogarsi su come il “pensiero” possa rapportarsi con la varietà degli esempi e quale valore gnoseologico possano assumere le rappresentazioni esemplificative. Rappresentazioni che la tradizione dell'estetica, anche quando si poneva sul piano gnoseologico generale di una ricerca del legame tra ragione e pensiero, assumeva comunque dal mondo dell'arte, occasionalmente in Kant, in modo costitutivo in Hegel. L'esempio, tuttavia, non è scelto a caso, in quanto si pone per suoi specifici caratteri storici, culturali o ideologici: la sua scelta è dunque direzionata a sottolineare alcuni elementi eidetici che corrono attraverso la varietà delle immagini. Si può dunque affermare che l'esempio è una sorta di “filo conduttore trascendentale” che, senza definire né normare, viene scelto per illustrare i vari percorsi di senso descrittivo all'interno di territori motivazionali di particolare e stratificata complessità. Così, Cézanne può illustrare il senso del “motivo”, Klee la problematicità della “forma”, Fontana il senso dello “spazio” – e via dicendo.

La questione cambia tuttavia i suoi confini nel momento in cui l'esempio, enfatizzando il carattere ibrido della sua natura, tende ad assumere esso stesso un valore trascendentale: e, come insegna Kant, quando le categorie vengono utilizzate non “empiricamente” bensì “trascendentalmente” si cade nella metafisica, in quella cattiva metafisica che scambia le “ra-

9 Si veda a questo proposito E. Migliorini, *La rosa di Kant*, Aesthetica edizioni, Palermo 1992.

gioni” per “verità”. In questo caso, paradossalmente, l’esempio perde proprio il suo significato di “filo conduttore” per trasformarsi nella “ricaduta” empirica di una verità generale, che si ritroverebbe ovunque nel mondo dell’arte: una verità che, a piacere, vede nell’arte e nelle sue immagini l’essere, la frontiera, il simulacro, il libidinale, la deformazione, l’inconscio, il “contrario della cultura”, la “cultura tacita” che fa uscire la cultura stessa dal suo “cerchio mortale”,<sup>10</sup> la decostruzione, la differenza, il simbolico assoluto, la bellezza, l’espressione – e all’infinito, con sequele di nomi la cui presenza non viene argomentata ma “provata” in quel circolo vizioso in cui provante e provato si scambiano all’infinito i ruoli e le funzioni. Prospettive tutte, comunque, per le quali, ancora e sempre, valgono, anche prescindendo dalla loro specificità e dalla pur diversa raffinatezza delle loro analisi, le feroci ironie di Paul Valéry,<sup>11</sup> che vede in esse l’esempio di una caccia magica, che credendo di afferrare l’assoluto va invece alla conquista solo di ombre – gigantesche, a volte, ma pur sempre ombre.

L’uso trascendentale dell’esempio conduce dunque verso una concezione metafisica dell’immagine simbolica che l’arte può presentare, così come, peraltro, un rifiuto dell’afferramento del senso trascendentale della rappresentazione riduce l’immagine simbolica alla descrizione delle sue componenti costitutive. Ma se la funzione dell’arte, al di là delle mitologie e delle metafisiche, è essenzialmente quella di presentare “cose”, “enti finiti”, lo sguardo teorico può scegliere una direzione descrittiva che non sia né la riconduzione (positiva o decostruttiva) dell’ente all’essere, né la riduzione del pensiero a una descrizione (infinita) degli enti finiti (neppure se da tale descrizione si traggono “credibili” conclusioni probabilistiche), bensì, appunto, sia apertura al sentimento dell’invisibile. Se, infatti, si insiste sull’ibrido come realtà simbolica dell’immagine artistica, non è per inseguire qualche ipotesi sul senso dell’arte, in primo luogo contemporanea, bensì per sottolineare che la caratteristica fenomenologicamente primaria di quella sintesi estetica che si è chiamata “immagine simbolica” – misto di visibile e invisibile – è l’assenza di un’esplicita e autoevidente unità metafisica o empirica, dal momento che essa si muove – ed è questo il suo senso tra presenza finita e al di là di essa – tra “icona” e “finitzza”, tra sacra-

10 M. Merleau-Ponty, *Segni*, Il Saggiatore, Milano 1967, p. 110.

11 Si veda la conferenza *Discorso sull'estetica*, che P. Valéry pronunciò nel 1936, tradotta in P. Valéry, *La caccia magica*, Guida, Napoli 1985. “Caccia magica” è appunto quella di coloro che cercano di definire concetti grandiosi, come quello di bellezza: magica perché vanno alla ricerca di ombre, gigantesche, a volte, ma pur sempre ombre.

lità dell'icona e secolarizzazione della tavola dipinta, senza che si giunga mai alla risposta, inevitabilmente di cattiva metafisica, sul "perché" di tale movimento tra gli estremi. Movimento che, come scrive Maldiney riferendosi a Cézanne,<sup>12</sup> vede l'opera come una tensione ritmica che, pur non possedendo né "l'unità strutturale di un sistema" né "l'unità di transizione di un percorso", procede per salti, ma "mai come per caso".

Questa realtà estetica è piuttosto un senso che "mette in gioco" i limiti del corpo e la capacità di pensiero che vi è in essi: l'esempio è il possibile esplicitarsi di percorsi che non possono comunque venire fondati in base a formule o principi universalmente validi. Questi esempi, che si possono trarre dal mondo dell'arte, inducono a comprendere una funzione conoscitiva dell'immagine simbolica, che ne svela un senso fondativo che si sottrae ai contrapposti limiti metodologici e argomentativi dell'univocità e della pluralità. Il senso conoscitivo del "far pensare" dell'immagine si basa dunque, in primo luogo, sulla sua capacità di esibire la complessità strutturale dell'*aisthesis* stessa, del sentire: le immagini sono quell'*orizzonte*<sup>13</sup> a partire dal quale si indagano, descrivendone i nessi operativi, funzionali e motivazionali, gli strati qualitativi dell'esperienza.

Andare "al di là" dell'immagine, al di là della presenza non significa dunque annullare il molteplice nell'uno, il Visibile nell'Invisibile né cercare il non luogo ontologico della loro fusione, bensì attestare che il senso delle immagini, della presenza, si pone nella loro capacità di indirizzare lo sguardo mostrando la mobilità e la varietà del visibile all'interno di griglie concettuali che le rendano descrivibili: descrivibili così come "sono" e non in quanto metafore di un'alterità sempre differita. In questo modo si comprende che, come scrive Debray,<sup>14</sup> guardare è sempre ordinare il visibile e organizzare l'esperienza: e l'ibrido che ne risulta è una radice di senso da cui non si traggono indicazioni assolute sull'Essere e sulla Verità, bensì sui modi con cui si offre la vita delle forme. Forma che viene detta "artistica" perché propone, con il suo presentarsi sensibile, un movimento dinamico che chiede di ampliare sempre di nuovo gli orizzonti del proprio "apparire".

Vi è chi, certo, e probabilmente Lyotard è tra essi, avrebbe posto questi dissidi che le differenze generano all'interno di quella "svolta linguistica" che è il risultato di molteplici ibridazioni filosofiche: da qui, certo, si po-

12 H. Maldiney, *L'art, éclair de l'être*, Seyssel, Compact 1993.

13 Termine ovviamente essenziale per la tradizione fenomenologica, che pone i suoi oggetti tematici sempre su un "orizzonte", all'interno del quale si esplicita il senso descrittivo.

14 R. Debray, *Vita e morte dell'immagine*, Castoro, Milano 1999.

trebbe ricominciare. Ma, non potendolo, avere cercato di descrivere alcuni aspetti del sentimento dell'invisibile, pur partendo da un caso specifico come quello dell'icona, ha permesso di uscire da un equivoco, equivoco che scompare se ci si limita ad analizzare la relazione fungente tra la rappresentazione estetica ed il sentire ad esso correlato: la filosofia, oggi, non ha nella propria autoreferenziale narrazione un sufficiente criterio di legittimità. Appunto, come scrive Lyotard, «la grande narrazione ha perso credibilità, indipendentemente dalle modalità di unificazione che le vengono attribuite: sia che si tratti di racconto speculativo, sia di racconto emancipativo».<sup>15</sup> Questa consapevolezza può condurre certo a giocare con il linguaggio per superare i giochi di dominio della rappresentazione e della *ratio*. Ma può anche avere come suo esito – su una strada che Lyotard ha indicato senza percorrerla – una pratica filosofica che rifugga l'inganno della sistematicità, l'autoreferenzialità verbalistica, ponendosi piuttosto come esercizio unitario dello sguardo, che muta i propri paradigmi là dove le qualità delle cose e dei processi spirituali che le animano colgono il senso intrinseco della visione all'apparire delle differenze. Il filosofo è qui, e tale deve essere, un “uomo senza qualità”: perché è solo così che il suo occhio può aprirsi al mondo e alle sue figure. Come scrive Di Giacomo parlando di Klee, l'opera è il darsi di un senso che si apre a molteplici significati possibili «e non la rappresentazione del suo configurarsi come significato dato, di un senso che si può dunque soltanto sentire, stando al suo interno e non contemplare dall'esterno».<sup>16</sup>

15 J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 69.

16 G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, cit., p. 14.



ANDREA GATTI

## DIFFRAZIONI TEMPORALI NELLE ARTI VISIVE

Se pure è inevitabile per lo storico delle idee volgersi ancora al *Laocoonte* di Lessing<sup>1</sup> per richiamare una prima genesi e il persistente orizzonte problematico relativo alla questione del tempo nelle arti visive, è altresì vero che sulla celebre distinzione del filosofo tedesco fra arti temporali (musica e letteratura) e spaziali (pittura, scultura, architettura, danza) si sono pubblicati numerosi studi, alcuni dei quali hanno cercato di mostrare come simile opposizione sia in realtà tutt'altro che irredimibile, insistendo a tal proposito sul carattere anche temporale di pittura e scultura.<sup>2</sup> Scopo di questo saggio è riconsiderare i modi in cui il tempo futuro può essere oggetto di rappresentazione e quali valenze questa assuma dal punto di vista estetico, ovvero quale sia il "senso" del tempo futuro nell'opera d'arte visiva.

Intanto, un chiarimento sulla nozione di "futuro", nella quale si concentra una serie di stratificazioni concettuali che conviene in via preliminare dirimere. Mi limiterò a osservare che alle arti visive pertengono essenzialmente due forme di anticipazione nella contemplazione, esiti di rappresentazioni oggettive o soggettive. Mentre quest'ultime si legano ai dati ontici

- 
- 1 G.E. Lessing, *Laocoonte* (1766), trad. it. a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 2007.
  - 2 Vd. in proposito E. Souriau, *Time in the Plastic Arts*, Engl. transl. by M. Kupersmith, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 7, 1949, pp. 294-307 (= *Reflections on Art*, ed. by S.K. Langer, Oxford Univ. Press, New York 1961, pp. 122-141); P.A. Michelis, *Space-Time and Contemporary Architecture*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», VIII, 1949, pp. 71-86; D. Cleaver, *The Concept of Time in Modern Sculpture*, in «Art Journal», 22, 1963, pp. 232-236 (p. 245); A. Garrett, *On Space and Time in Art*, in «Leonardo», 5, 1972, pp. 329-331; P.M. Lee, *Chronophobia. On Time in the Arts of the 1960s*, MIT Press, Cambridge 2004; R. Le Poidevin, *The Images of Time. An Essay on Temporal Representations*, O.U.P., Oxford 2007, con la rec. di R. Frigg, in «British Journal of Aesthetics», 48, 2008, pp. 467-469; R. Actis-Grosso e D. Zavagno, *The representation of time course events in visual arts and the development of the concept of time in children: a preliminary study*, in «Spatial Vision», 21, 2008, pp. 315-336.

dell'esperienza personale e trovano una sorta di unitarietà categoriale nella cosiddetta "fabbrica interiore"<sup>3</sup> dell'individuo o nel suo *sensus communis*, al contrario l'oggettivazione figurativa del futuro costringe a sua volta a specificazioni ulteriori: da un lato, queste riguardano un futuro come contenuto, o sviluppo tematico dell'evento rappresentato, presente in potenza ed evocato per simboli; dall'altro, un futuro che subisce una sorta di trasfigurazione in forma sensibile, frutto di un indice rappresentazionale prima e di una attualizzazione visiva poi. In queste forme si determina dunque la temporalità della scena che si sta contemplando; il futuro dell'opera d'arte in sé, intesa come fortuna critica di cui si può essere più o meno consapevoli; e infine il futuro di cui si è latori in quanto contemplatori diacronici di un'opera: da questi diversi tipi di esperienze spettatoriali dipendono le diverse idee di futuro in arte che s'intende qui esaminare.

L'oggettivazione figurativa del futuro, considerata in prima istanza nella sua rappresentazione indiretta, come evocazione allusiva e simbolica, può esaminarsi a partire dal caso più semplice: quello del dipinto di derivazione letteraria, che traspone in immagine la scena di uno scritto più o meno noto. È il caso di *Lady Macbeth seizing the daggers* (1812), dove Johann Heinrich Füssli traduce iconicamente una delle scene cruciali del dramma shakespeariano (a. II, sc. 2), in cui si descrive il momento immediatamente successivo all'assassinio del re di Scozia, Duncan, ad opera di Macbeth, ambizioso di impossessarsi della corona. Macbeth avanza barcollando, lo sguardo fisso e pieno di orrore, mentre stringe i pugnali insanguinati coi quali ha commesso il crimine. Dice alla moglie: «I am afraid to think what I have done; Look on't again I dare not». È a questo punto del dramma che Lady Macbeth prende il controllo della situazione che porterà entrambi alla rovina. «Infirm of purpose!», dice al marito, «Give me the daggers».

Di fatto, ogni rappresentazione artistica, stando almeno all'analisi di Lessing, cristallizza un particolare frammento temporale; tuttavia, in molti casi quella rappresentazione ha un passato e un futuro di cui lo spettatore può, o dovrebbe, avere conoscenza. Nel caso specifico della *Lady Macbeth* di Füssli è descritto il frammento d'una più estesa e complessa vicenda di cui i lettori di Shakespeare conoscono le premesse e gli esiti; ed è sulla base di questa conoscenza che essi possono eventualmente esprimere un giudizio sulla conseguita tensione drammatica o efficacia rappresentativa del di-

3 L'espressione è notoriamente tolta dal saggio di David Hume, *Of the standard of Taste* (1757), in *Essays Moral, Political, and Literary*, Longmans, Green & Co., London & New York 1889, I, pp. 266-285, con la citaz. (p. 271).



pinto. Intendo dire che la conoscenza della posizione di questa scena rispetto al passato e al futuro della storia è parte non marginale dell'apprezzamento, o della censura, nei confronti del quadro. Lo spettatore disinformato può sì ammirare i caratteri formali del dipinto, la drammaticità del suo chiaroscuro, l'impaginazione teatrale, la stilizzazione delle anatomiche, la pennellata rapida e nervosa e altre osservazioni nelle quali indulge per solito la critica d'arte. Pure, la semplice seduzione formale non dice tutto riguardo a questo dipinto, né esso colpirà emotivamente allo stesso modo che se ne conosciamo i personaggi e, insieme, i caratteri e gli eventi che li hanno portati all'atto che stanno compiendo, perché questo stia avvenendo e cosa ne scaturirà. La consapevolezza delle conseguenze determinate da questa scena aumentano la sensibilità all'azione tragica rappresentata; né, in assenza di quella conoscenza del futuro è possibile comprendere tutto il senso e la drammaticità della scena *in questo momento* davanti ai nostri occhi.

Il tempo futuro sembra dunque incidere sull'efficacia che si è disposti ad attribuire alla rappresentazione figurativa proprio in vista dei suoi sviluppi; e ogni evento eidetico acquista maggior valore – o ne assume uno diverso – ove se ne conosca l'esito, o quantomeno si sappia collocarlo entro una catena di eventi il cui senso si renderà esplicito una volta giunti all'anello conclusivo. Lo stesso dramma evocato dal *Laocoonte* di cui tratta Lessing è accresciuto dalla consapevolezza che i protagonisti dell'episodio virgiliano sono destinati a soccombere da lì a poco tra le spire dei serpenti; dal contrasto tra il tragico e *presente* raccogliere le ultime forze e l'inutilità di quello sforzo disperato dato l'imminente *futuro* di morte. Prevedendo una diversa conclusione, con la finale liberazione dei figli e la vittoria sul mostro, quegli stessi elementi che ora sappiamo preludere alla fine imminente – strenua lotta, estrema resistenza, dispiegamento di vigore residuo – verrebbero forse percepiti in ottica meno tragica e più eroica.

Oltre che in modo simbolico o allusivo, il futuro nelle arti visive può essere chiaramente indicato dall'artista per il tramite di elementi visibili e posti sotto gli occhi dello spettatore. Negli esempî fin qui illustrati la scena si collocava all'interno di una serie di eventi alla quale però essa non faceva riferimento in alcun modo, e la cui conoscenza poteva essere resa disponibile allo spettatore per vie allotrie. Dall'opera di Füssli appena esaminata, lo spettatore ignaro dell'intera storia non riceve alcuna indicazione che consenta di immaginarne l'epilogo. Tuttavia, il rimando al futuro appare in taluni casi inserito dallo stesso artista *entro* il singolo momento raffigurato, così da consentire all'osservatore di intuirne, tramite alcuni indizi, lo sviluppo.

La ricerca di espedienti per dare rappresentazione del futuro all'interno di un'arte alla quale è negata la narrazione sequenziale caratterizza varie forme di arte visiva, inclusa la scultura. Una delle più celebri statue ellenistiche, *Il pugile in riposo* del I secolo a.C., mostra un lottatore esausto, non più giovane, che siede con le braccia abbandonate sulle ginocchia e la schiena curva; sul volto i segni di combattimenti passati e recenti: ferite ancora sanguinanti, il naso rotto, orecchie e occhi tumefatti. In questo caso l'artista ha utilizzato un espediente molto efficace per farci intendere che nell'istante immediatamente successivo il pugile dovrà riprendere l'incontro: il leggero ruotare della testa verso l'arbitro fuori scena, che con ogni probabilità sta annunciando che l'inizio della lotta è imminente.

Se è possibile ravvisare in questo un esempio di rappresentazione del futuro in arte per il tramite di espedienti intenzionali, è perché esso trova esplicita legittimazione estetica in un filosofo del XVIII secolo che fu nello stesso tempo committente d'arte: Lord Shaftesbury.

Il caso è piuttosto interessante e conviene riassumerlo rapidamente. Nel 1711, affetto da una grave malattia alle vie respiratorie, Shaftesbury prese residenza a Napoli e lì venne in contatto col pittore napoletano Paolo de Matteis, al quale commissionò nel 1712 un dipinto avente per soggetto il celebre tema umanistico dell'*Ercole al bivio*. Shaftesbury seguì personalmente l'esecuzione di quest'opera e compose per l'occasione anche un *Treatise on the Historical Draught* nel quale illustra (non solo a De Matteis) il modo migliore di rappresentare questo classico *exemplum virtutis*.

In questo caso il dipinto trae il proprio soggetto dal mito. Giunto alle soglie dell'età adulta, Ercole giunge a un bivio dove incontra due donne: una è vestita in maniera discinta e seducente e gli mostra con fare languido una strada in discesa cosparsa di fiori e tenere erbe; l'altra, vestita in modo più decoroso e con una spada nella mano, gli indica con imperiosa severità la strada in salita e irta di asperità che porta alla vetta di un monte. Le due donne sono allegoria rispettivamente del Vizio e della Virtù, fra i quali Ercole è chiamato a scegliere. Avendo un fine fortemente moralistico, questo dipinto non solo pone all'artista il problema di mostrare il dubbio di Ercole tra facile piacere e arduo dovere, ma anche quello di far intendere allo spettatore che alla fine Ercole scioglierà il suo dubbio optando per la Virtù.

Così Shaftesbury ammaestra l'artista al conseguimento di quel duplice scopo:<sup>4</sup>

4 Lord Shaftesbury, *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules* (1712), in *Second Characters, or The Language of Forms*, ed. by B. Rand, University Press, Cambridge 1914, pp. 29-61. Sul tema mi permetto di

'Tis evident, that every Master in Painting, when he has made choice of the determinate Date or Point of Time, according to which he wou'd represent his History, is afterwards debar'd the taking advantage from any other Action than what is immediately present, and belonging to that single Instant he describes [...]. It may however be allowable, on some occasions, to make use of certain enigmatical or emblematical Devises, to represent a future Time [...]. We may anticipate the Future: as wou'd be seen in the case of an able Painter, who shou'd undertake to paint this History of Hercules [...] For in this momentary Turn of Action, Hercules remaining still in a situation expressive of Suspense and Doubt, wou'd discover nevertheless that the Strength of this inward Conflict was over, and that Victory began now to declare her-self in favour of Virtue. This Transition, which seems at first so mysterious a Performance, will be easily comprehended, if one considers, That the Body, which moves much slower than the Mind, is easily out-strip'd by this latter; and that the Mind on a sudden turning it-self some new way, the nearer situated and more sprightly parts of the Body (such as the Eyes, and Muscles about the Mouth and Fore-head) taking the alarm, and moving in an instant, may leave the heavier and more distant Parts to adjust them-selves, and change their Attitude some moments after.

Nell'*Ercole* come nel *Pugile* il ruotare della testa e degli occhi anticipa dunque l'esito della scena. Qui il fatto di conoscere la storia dell'*Ercole* al bivio importa meno del fatto che, qualunque sia la familiarità con la scena narrata da Prodicò<sup>5</sup> o il suo sviluppo, il futuro venga intenzionalmente anticipato dal pittore tramite indici sensibili; inoltre, di là dalla spiegazione fisio-psicologica del processo di percezione, importa il fatto che fin dall'età moderna, e in anticipo su Lessing, il problema del futuro in arte non era estraneo alla riflessione filosofica.

Sull'inserimento di segni che attualizzano il futuro, mi si consenta di portare anche un esempio pittorico seriore: *Il bacio* di Francesco Hayez (1859). Esposto a Brera nel 1859, questo celebre dipinto, d'ambiente medievale, è dominato dalla figura trepida del giovane che ruba un ultimo bacio all'amata prima del commiato. Nel quadro sono stati trovati significati allegorici, come i colori delle vesti nei quali s'è visto un riferimento alla bandiera francese e all'italiana: il che indurrebbe a leggere quest'opera come un'allusione all'alleanza fra Vittorio Emanuele II, re di Sardegna, e Napoleone III che avrebbe determinato da lì a poco la nascita del Regno

---

rimandare al mio «*Il gentile Platone d'Europa*». *Quattro saggi su Lord Shaftesbury*, Campanotto Ed., Udine 2000, pp. 95-101, con bibliogr. relativa (pp. 126-133, nn. 70-117).

5 Senofonte, *Memorabili*, II 1, 21-34, in G. Reale (a cura di), *I Presocratici*, Bompiani, Milano 2006, pp. 1681-1683.

d'Italia. Ma quello su cui vale la pena richiamare l'attenzione è l'ombra che si riflette sulla parete delle scale e che preannuncia l'imminente arrivo di una guardia o di un custode, o comunque di un pericolo dal quale l'amante deve fuggire. L'estraneo si profilerà nel giro di qualche attimo sotto l'arco della porta, ma nel frattempo l'amante si sarà involato altrove, lasciando la ragazza a negare che con lei ci fosse qualcuno. Anche in questo caso il futuro entra nell'istante cristallizzato della scena mediante segni o indizi che consentono di prefigurarne il séguito.

Una facile obiezione è che fin qui ci si è mossi nell'ambito di figurazioni di genere narrativo, dove il precorrimiento di situazioni future è agevolato dall'analogia fra pittura e dinamiche letterarie; tuttavia, quel genere occupa solo una parte, sebbene considerevole, del vasto campo della pittura. Cosa accade nel caso di opere non specificamente narrative? Dove rintracciare i segni del futuro ad esempio, in un quadro di paesaggio, o in un ritratto, o in una composizione astratta come le geometrie di Mondrian, l'*action painting* di Pollock o i campi cromatici di Rothko?

Si tralasci per il momento la suggestione ermeneutica secondo cui sulla contemplazione di un'opera d'arte inciderebbero – da un punto di vista soggettivo – le considerazioni intorno alla sua fortuna critica, convenendo soltanto che anche in questo caso l'osservazione *hic et nunc* di un dipinto non prescinde da considerazioni sul *futuro* del dipinto rispetto al momento della sua realizzazione o della sua prima esposizione al pubblico. Simili considerazioni influenzano la nostra percezione di Picasso, ad esempio, il cui riconosciuto primato fra i pittori a lui contemporanei, l'incidenza esercitata sulle generazioni d'artisti a lui successive, la rivoluzione operata all'interno della pittura novecentesca inducono ammirazione e rispetto per un genio che, invece, un autorevolissimo critico suo contemporaneo, Bernard Berenson, ignaro di quale ne sarebbe stata la seriore fortuna critica, si rifiutava di prendere in seria considerazione.<sup>6</sup>

6 Per Berenson Picasso sarebbe «this most protean and acrobatic of painters, the most ready to take any jump, to put on any motley or mask, to twist himself into any shape and always with dazzling dexterity», *Sunset and Twilight. From the Diaries of 1947-1958*, Harcourt, Brace & World, New York 1963, p. 41. E più avanti, a proposito della nuova generazione di pittori novecenteschi: «The youngest of today logically have thrown over all that made painting an art, and daub and slash and dab, with no pattern, no representation of course, and call it proudly "abstract", nonrepresentational art. Picasso does it with his tongue in his cheek» (*ivi*, p. 385). Sulla questione mi permetto di rimandare al mio *La morale del conoscitore*, in «Ateneo Veneto», CXCII, 3a s., 4/II, 2005, pp. 127-136, e *Piacere estetico*

Piuttosto, ritengo necessario considerare i meccanismi psicologici che tengono conto del futuro – sul fondamento dell’esperienza soggettiva – nella contemplazione di un’opera nella quale esso non entra come simbolo o oggettivazione. Si prenda un qualsiasi dipinto di paesaggio di scuola inglese tardosettecentesca che sembra limitarsi a fissare un determinato angolo rurale in un determinato tempo, come un’istantanea fotografica: ad esempio, *Matlock Dale, Looking South to Black Rock Escarpment* (1780-85), di Wright of Derby. Ebbene, si dovrà specificare per amore di verità che in questa tela il futuro trova oggettivazione *anche* nella presenza sullo sfondo di una fabbrica con ciminiera, così che l’opera mostra in controluce la polemica dell’artista contro l’avanzare della società e dell’architettura industriali, e la sua visione di un futuro in cui la campagna inglese avrebbe irreparabilmente corrotto la propria bellezza. Quel particolare, ben noto agli esperti, può risultare meno rilevante o significativo al visitatore generico e distratto del Yale Center for British Art di Hartford (CT), il quale nondimeno, nel contemplare questo dipinto può avviare una serie di considerazioni nelle quali svolge un ruolo non marginale il raffronto con la situazione presente dello stesso luogo o di altri simili. Se pure il dipinto di Derby eleva un monito contro la degenerazione del gusto che si profila contro lo sfondo dei tempi a venire, le generazioni successive a quella di Derby hanno potuto testimoniare se e quanto quella visione si sia rivelata profetica e veridica. Allo stesso modo, quando si osserva la riviera di Chiaia immortalata da van Wittel o qualunque raffigurazione di paesaggio, è per chiunque istintivo fare un confronto con le trasformazioni successive delle quali si sia testimoni informati. In qualche modo, l’evoluzione e il futuro della scena dipinta (coincidente di fatto col nostro presente) entrano nella percezione dell’opera e nelle sensazioni piacevoli o dolorose generate dal confronto fra la scena nel momento in cui è stata dipinta e la sua storia successiva.

A mostrare come il futuro soggettivo operi indipendentemente dalla cronologia delle immagini, porto un esempio che coinvolge il critico d’arte Ernst H. Gombrich. Nel suo saggio *Art, Perception and Reality* (1972) egli esamina una foto del filosofo Bertrand Russell a dieci anni, commentandolo e confrontandolo con l’immagine adulta e più caratteristica del filosofo inglese. Guardando le due foto, commenta Gombrich, «we may

---

*e metodo critico. Bernard Berenson fra Russell, James, Bergson e Croce*, in G. Fiaccadori (a cura di), «*In partibus Clivis*». *Scritti in onore di Giovanni, Pugliese Carratelli*, con la collab. di A. Gatti e S. Marotta, Vivarium, Napoli 2006, pp. 625-701.

find that we are probing the face of the child trying to project into it, or onto it, the more familiar face of the aged philosopher [...] In any case, those who are familiar with Bertrand Russell's striking features, will inevitably try to find the old man in the young child. The experience of likeness is a kind of perceptual fusion based on recognition, and here as always past experience will colour the way we see a face». <sup>7</sup> Sarà bene specificare che la nostra «passata esperienza» coincide, in questo caso, con l'oggettiva conoscenza del futuro dell'immagine. Gombrich dà qui voce a un processo psichico ricorrente nell'osservazione dei ritratti giovanili di grandi uomini e consistente nel rinvenire nel passato i segni della grandezza o del carattere futuri e mostra come in realtà lui stesso non guardi l'immagine del bambino in sé, ma ricerchi in quel bambino i segni del genio adulto. Anche in questo caso l'evoluzione temporale condiziona la percezione dell'immagine: se il bambino della foto da adulto si fosse macchiato di qualche colpa di cui fossimo a conoscenza, probabilmente cercheremmo insieme a Gombrich nella stessa immagine – di più, vedremmo negli stessi occhi – non la guizzante fiamma dell'acume logico, bensì i segni anticipatori di quella devianza.

Come s'è visto, la riflessione sul tempo futuro nelle arti visive presenta diversi gradi di complessità. Tuttavia, disponiamo a questo punto di elementi sufficienti per comprendere cosa debba intendersi con l'espressione «rappresentare il futuro», dal momento che questa è un'azione figurata che s'intendeva legittimare su base concettuale. A grandi linee, è possibile affermare che un dipinto in sé concluso e non allusivo di alcun sviluppo non aggiunge pregnanza di senso alla pura visibilità: perché metta in atto processi conoscitivi, occorre che il suo contenuto ecceda la pura visibilità e diventi strumento per una comprensione che lo trascende. È l'indicazione di Magritte quando dipinge una pipa e avverte che quella rappresentazione *in sé* non esaurisce il significato dell'opera. O quella di Heidegger quando adita la vera natura dell'opera d'arte nell'*allegoria*, ossia nel suo dire «anche qualcos'altro» (*allo agoreuein*), <sup>8</sup> in termini conoscitivi, rispetto a quella apparente e visibile. In quest'ottica il futuro, inteso come senso

7 E.H. Gombrich, *The Mask and the Face: the Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art* (1972), in E.H. Gombrich & al., *Art, Perception, and Reality*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London 1994<sup>6</sup>, pp. 1-46: p. 6.

8 M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1935-36), in *Sentieri interrotti* (1950), trad. it. a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69, con la citaz. (p. 6: «L'opera d'arte rende noto qualcos'altro, rivela qualcos'altro»).

addizionale, è allegorico in quanto comunicazione di significati non esauriti dalla mera percezione.

La maggior parte dei processi conoscitivi procede per nessi causali in vista di una conclusione che ne ratifica la necessità e il valore determinante, né la conoscenza eidetica fa eccezione. E poiché allude al futuro ogni dipinto con una morale o un senso rivelati alla fine della storia, ne deriva che in certi generi delle arti visive futuro e significato coincidono. Il futuro è il senso dell'atto che si rappresenta: senso che può palesarsi compiutamente non *durante*, ma solo *al termine* di una vicenda – narrativa o esistenziale. La creatività e la messa in opera artistica tendono a produrre un senso che lo spettatore deve cogliere. Quel senso può essere metatemporale o circostanziato: può essere il futuro di quella storia particolare (Macbeth e la moglie pagheranno la loro ambizione con la morte) o un futuro generale, tipico di tutte le storie di quel tipo («La crainte suit le crime, & c'est son châtement»)<sup>9</sup>. In entrambi i casi la ricerca di senso attua il precorrimento del futuro nel presente della scena. La prova viene dal fatto che il futuro è escluso dall'opera d'arte quando il senso non è ricercato, o è perfettamente compiuto. Quest'ultimo caso è visibile nelle serie morali di Hogarth, come *A Harlot's Progress* (1731) o *a Rake's Progress* (1732-33): mentre la singola scena rimanda ad altro da sé, a un futuro particolare che le conferisce un valore di verità generale, al contrario le sue serie non prevedono futuro giacché lo esauriscono: di fatto si chiudono quasi sempre sulla morte, l'ergastolo o la perdita di senso dei protagonisti, perché quando la morale è definita e il senso risolto, il processo per l'artista è concluso.

S'è però detto che il frammento resta isolato anche nel caso in cui non si diano, o non si vogliano dare, conoscenza e senso. Si prenda un esempio limite: la serie delle *Marilyn* di Andy Warhol (1967). Qui siamo agli antipodi di Hogarth: c'è sequenza senza narrazione né evoluzione di contenuti; apparentemente, siamo di fronte alla variazione esclusivamente formale di un tema, che diventa stereotipo nella ripetizione. Eppure questa serie, lungi dal negare, al contrario conferma per paradosso proprio i processi fin qui illustrati: guardiamo il ritratto con l'occhio del futuro tragico che *oggi* sappiamo attendeva l'attrice al tempo in cui posava per questo ritratto; il sorriso radioso della modella nasconde in realtà il dramma di un'avvenenza che non ha portato né fortuna né vantaggi; e in quel futuro tragico sta la morale del dipinto, la quale ammaestra che la bellezza non è felicità, e neanche verità, qualunque lezione abbiano voluto impartire i neoplatonici.

9 Voltaire, *Semiramis* a. V sc. 1, À La Haye, s.e., 1749, p. 63.

Non l'immagine in sé, ma il futuro del suo soggetto convoglia il pensiero sul lato oscuro della bellezza, sul legame spesso inesorabile di *eros* e *thanatos*, attualizzazione d'un tema iconografico che ispira le arti visive fin dall'antichità.





DANIELE GOLDONI

## CHE COSA SIGNIFICA AVERE RAGIONE IN FILOSOFIA? UN ESEMPIO

### *Sull'industria culturale*

Per chi si occupa di arte e cultura c'è un tema che ritorna continuamente, quasi ciclicamente, dalla prima metà del Novecento. Torna con volti diversi. Talvolta a prima vista irricognoscibili, ma presto il vecchio carattere si manifesta. Potrei chiamarlo: il tema dell'“industria culturale”.

Questa espressione ha un posto centrale nella critica adorniana alla società capitalistica della prima metà del Novecento, in particolare in *Kultur Industrie* (1944-7).<sup>1</sup> Ma riguarda anche la precedente analisi che Benjamin ha svolto nelle varie versioni di *Das Kunstwerk in der Zeit der technischen Reproduzierbarkeit* (1935).<sup>2</sup> La “riproducibilità tecnica” non è ogni tipo di riproducibilità permessa da una tecnica, ma è quella immanente nei prodotti industriali, che nascono in serie, senza originale. Era il caso anche della fotografia e del film: prodotti industriali in quanto strumenti materiali, produttivi di contenuti accessibili alle “masse”.

La trasformazione sociale e culturale ad opera dell'industria capitalistica tocca anche le tesi di Débord (*la Société di Spectacle*, 1967),<sup>3</sup> poiché lo “spettacolo” altro non è se non l'estensione della nozione marxiana di “fetichismo” a tutto ciò che passa per il mercato. La merce ha creato uno spazio-tempo per la propria esposizione. Più ogni aspetto dell'attività umana viene assoggettato al capitale, più ciascuna di queste attività produce uno spazio espositivo. Quando la società è caratterizzata dalle relazioni economiche capitalistiche, la società stessa diventa questo spazio: come “spettacolo”.

- 
- 1 T.W. Adorno, *Kultur Industrie: Aufklärung als Massenbetrug*, in M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (1947), in Th.W. Adorno, *Gesammelten Schriften*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1988, vol. 3, pp. 141-191.
  - 2 W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Fünfte Fassung 1935, in W. Benjamin, *Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe*, Suhrkamp, Berlin 2012, vol. 16, pp. 207-250.
  - 3 G. Débord, *La Société du Spectacle* (1967), Gallimard, Paris 1992.



Nel secondo dopoguerra filosofi e intellettuali, movimenti artistici e singoli artisti, avanguardie teatrali, musicali dell'improvvisazione collettiva, nel jazz e nella musica contemporanea, hanno dichiarato e fatto resistenza contro l'industrializzazione della cultura, cercando di sottrarle il terreno sotto i piedi: attaccavano la divisione del lavoro nell'arte, la figura dell'autore e del suo diritto alla proprietà dell'opera, la stessa 'opera'. Il confine fra la vita quotidiana e l'arte veniva continuamente spostato, assottigliato, ma non eliminato. Ciò rispondeva a una strategia tanto articolata quanto, in gran parte, condivisa: l'arte doveva e poteva essere *proseguita e compiuta da altri gesti* che trasformassero la vita comune. Da quando, all'inizio degli anni Ottanta, questa prospettiva politica è stata sconfitta, da quando i contesti storici della vita in Occidente sono cambiati e quell'orizzonte è stato perso di vista, le tracce, i torsi, i resti politicamente monchi di quei gesti sono diventati occasione di discorsi astratti: come i fallimentari tentativi di *definire* l'arte, ovvero la riproposizione da parte di Arthur Danto della questione del *ready made* nei termini storici degli "indiscernibili"; o anche come quando si accetta di discutere sul piano di obiezioni del tipo "lo potevo fare anch'io". Queste difese, tardive e decontestualizzate dalla necessità politica di quei gesti, suonano oggi piuttosto come sintomi di una loro neutralizzazione e del loro esser diventati funzionali ad altro.

Benjamin, Adorno, Débord avevano tempestivamente denunciato processi di strumentalizzazione politica ed economica dell'arte. In seguito, quella trasformazione ha proceduto con caratteristiche nuove e diversamente aggressive. Dalla fine degli anni Settanta, un 'nuovo' capitalismo si è appropriato dei vecchi temi anticapitalistici, per rovesciarli in propaganda.<sup>4</sup> L'originalità, che Kant rivendicava all'arte (*Kritik der Urteilskraft* §§ 46-47), è diventata il segno distintivo delle forme emergenti di una nuova economia "creativa". Mentre Beuys rivendicava (in senso democratico-anarchico, critico verso il socialismo oltre il muro di Berlino ma anche verso il capitalismo occidentale) che il vero capitale è l'arte e che ogni uomo è artista, il modello dell'artista è stato fatto proprio da un'economia che fonda le proprie risorse sulla presunta creatività individuale e condivisa in "distretti" e "città creative".<sup>5</sup> "Industria culturale" è diventata una parola

4 L. Boltanski, E. Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Verso, London 2005.

5 Si veda il *Green Paper Unlocking the potential of cultural and creative industries*. European Commission (2010) disponibile su [http://europa.eu/legislation\\_summaries/culture/cu0006\\_en.htm](http://europa.eu/legislation_summaries/culture/cu0006_en.htm). A. Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftliche Ästhetisierung*, Dritte Auflage, Suhrkamp, Berlin 2013. D. Goldoni, *Estetizzazione dell'economia*, in P. D'Angelo, E. Franzini, G. Lombardo, S. Tedesco (a cura di), *Costellazioni estetiche*, Guerini & Associati,

caricata di significato positivo ed esemplare dalle *policies* economiche europee; è un fattore decisivo della cosiddetta “*knowledge based economy*” ovvero – come qualcuno dice più esattamente – del “capitalismo cognitivo”.<sup>6</sup> Le arti e la cultura sono diventate il carburante che va a nutrire le “industrie culturali”, mentre queste stesse hanno un ruolo tanto più economicamente significativo, cioè produttivo di profitto, quanto più forniscono contenuti alle “industrie creative”.<sup>7</sup> Il noto libro di Pine e Gilmore *The Experience Economy. Work is Theatre and every Business a Stage*<sup>8</sup> rivendica in positivo la spettacolarità dell’economia attuale, che non è più solo, come negli anni Sessanta, soprattutto simbolica (la star del cinema, la *vedette* di cui parla Débord, rappresentava indirettamente il successo economico) ma è diventata intrinseca ai prodotti dei settori emergenti della produzione e del consumo: quali i dispositivi digitali usati dai social networks.

Più che ad Adorno o Débord, dobbiamo rivolgerci a Foucault per cominciare a capire quello che è accaduto. Già nel corso del 1978-1979 *La naissance de la biopolitique*<sup>9</sup> aveva visto bene questa tendenza in atto. Inoltre, la sua nozione di ‘dispositivo’ è in grado di descrivere e interpretare quello che sta accadendo in modo più articolato di quanto lo possano fare la ‘razionalità’ adorniana o lo ‘spettacolo’ débordiano.

La razionalità di cui Adorno e Horkheimer hanno scritto in *Dialektik der Aufklärung* funziona come un principio di spiegazione univoco e causale di un arco storico che va dal mondo antico al contemporaneo: ma chi potrebbe trovare un’unica causa della storia? La nozione di “spettacolo” débordiano deriva un po’ troppo immediatamente dalla nozione ‘economica’ di feticcio della merce, trascurando ogni possibile ed effettiva genealogia del bisogno di riconoscimento pubblico – anche in forma spettacolare – da relazioni e ingiunzioni che hanno un’origine religiosa: su questo, invece, Benjamin ha visto giusto, come dirò fra poco. Il metodo nietzscheano-foucaultiano della genealogia permette di risalire dall’oggi contestuale a ieri,

---

Milano 2013, pp. 206-215; D. Goldoni, *A musical-philosophical approach to creativity and the economy*, in A. Cusinato, A. Philoppopoulos-Mihalopoulos (a cura di), *Knowledge-creating Milieus in Europe: Firms, Cities, Territories*, Springer, Berlin 2015.

6 *Green Paper*, cit. Si veda A. Fumagalli, *Bioeconomia e capitalismo cognitivo. Verso un nuovo paradigma di accumulazione*, Carocci, Roma 2007.

7 *Green Paper*, cit.

8 B.J. Pine, J.H. Gilmore, *The Experience Economy: Work Is Theater & Every Business a Stage*, Harvard Business School, Harvard 1999.

9 M. Foucault, *Naissance de la Biopolitique: Cours au Collège de France. 1978-1979*, Gallimard, Paris 2004.

senza postulare origini univoche e assolute. La nozione di dispositivo permette di comprendere come aspetti eterogenei – quali sono eredità culturali, l'esistenza di tecniche, mezzi di produzione e comunicazione – possano convergere in modo contingente (il che non significa necessariamente solo per un breve periodo) in linee di potere.

*Errori di Benjamin, ragioni di Adorno...*

In questo quadro attuale, le proposte di Benjamin in *Das Kunstwerk in der Zeit der technischen Reproduzierbarkeit* per una “politicizzazione dell'arte” come strumento di lotta politica contro la “estetizzazione della politica” non potrebbero che apparire oggi di un irrealismo disarmante. Se si volesse giudicare quel saggio *ex post*, in base alle sue capacità di previsione, bisognerebbe anzitutto contarne gli ‘errori’. La fotografia, grazie alla macchina portatile, è diventata presto un mezzo con cui ciascuno ha esercitato il desiderio di conferire ‘aura’ a immagini private, paesaggi, luoghi che vanno a costituire il profilo della cerchia familiare e di una nuova individualità moderna,<sup>10</sup> abitante e/o turista, con una componente narcisista esplosa nell'uso ‘sociale’ dell'immagine digitale. Il cinema *mainstream* ha ricostituito un'‘aura’ che si estende ai serial televisivi e persino ai protagonisti dei videogiochi, che agiscono sulle vite producendo identificazioni e, a loro volta, diventano personaggi di nuovi film. Anche la riproducibilità musicale, il disco, il cd, il dvd, oggi la diffusione via rete, hanno generato un nuovo tipo di ‘aura’ che produce fans, seguaci, imitatori, *bricoleurs* musicali, mediamente di scarsa fantasia. Le opere delle avanguardie artistiche più radicali hanno perso il proprio messaggio, fagocitato dal valore di mercato nel mondo dell'arte contemporanea. Il capitalismo attuale, ben oltre il nazifascismo, ha assunto il paradigma dell'arte e ha completamente estetizzato una buona parte dell'economia.<sup>11</sup> Da tutti i punti di vista, il gesto teorico e politico di Benjamin per la “politicizzazione dell'arte” – ossia l'uso dei nuovi mezzi per la documentazione delle relazioni sociali e naturali della vita allo scopo di riconoscerne i motivi di gioia e di sofferenza e di usare questa documentazione per combattere il potere dei dominatori – è stato a suo tempo sconfitto: in URSS dal comunismo staliniano, in Occi-

10 Benjamin stesso aveva osservato gli effetti di estetizzazione che produce la fotografia. Cfr. S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagini della nostra società*, Einaudi, Torino 1992, p. 74 e ss.

11 D. Goldoni, *Estetizzazione dell'economia*, cit.

dente dall'industria culturale, che oggi genera la figura dell'individuo consumatore-produttore di capitale (il "prosumer"),<sup>12</sup> attivo complice del bio-capitalismo cognitivo.

Sembra così che si debba tornare a dare pienamente ragione alle considerazioni di Adorno sull'"industria culturale", maturate fra la fine degli anni trenta e i primi anni quaranta negli USA ed estese anche all'Europa negli anni successivi. Con motivi assolutamente oggettivi: poiché la spartizione, dopo la vittoria contro il nazifascismo, dell'Europa in due zone separate d'influenza ha comportato anche l'americanizzazione (con tutte le ambivalenze che il fenomeno comporta) dell'Europa occidentale, con elementi di specularità con l'organizzazione industriale e culturale sovietica. Sembra anche che si debba continuare a dare ragione a Débord: oggi più che mai, poiché la spettacolarizzazione entra sempre più nell'articolazione sia pubblica che privata delle vite. Anzi, intimità e pubblicità tendono, muovendo da casi limite che diventano sempre più 'normali', all'indistinzione. E così sembra che la realizzazione attuale della 'bio-politica' lasci ancor meno spazio ad alternative che al momento in cui Foucault ne scriveva. Infatti, se il potere si appropria della vita come nuova *governance* economico-estetica dei desideri, dei sentimenti, delle "emozioni" (parola magica dell'odierna pubblicità), se ogni vita non ha altra relazione con le altre e con se stessa se non attraverso quella *governance*, dove mai può costituirsi uno spazio di alternativa, di resistenza?

### *Messianismo e filosofia*

*Über den Begriff der Geschichte* di Benjamin è un testo che ha riferimenti esplicitamente teologici e messianici.

Articolare storicamente il passato non significa conoscerlo 'come propriamente è stato'. Significa impadronirsi di un ricordo come esso balena (*aufblitzt*) nell'attimo di un pericolo. Per il materialismo storico si tratta di fissare l'immagine del passato come essa si presenta improvvisamente al soggetto storico nel momento del pericolo. Il pericolo sovrasta tanto il patrimonio della tradizione quanto coloro che lo ricevono. Esso è lo stesso per entrambi: di ridursi a strumento della classe dominante. In ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla. Il Messia non viene sono come redentore, ma come vincitore dell'Anticristo. Solo *quello* storico ha il dono di accendere nel passato la favilla della speranza, che è penetrata dall'i-

12 A. Toffler, *The Third Wave* (1980), New York: Bantam Books, New York 1990.

dea che anche i morti non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince. E questo nemico non ha smesso di vincere.<sup>13</sup>

Non è un testo di “filosofia della storia” – anzi prende le distanze da quello “storicismo” con cui tali filosofie si sono spesso apparentate – invece esige di chiarire “filosoficamente” il *concetto* di storia (VIII).

Ricordo ora questo testo perché ci porta anche a rileggere il senso della questione dell’“aura” in *Das Kunstwerk in der Zeit der technischen Reproduzierbarkeit*.

La proposta di un’arte senz’aura è la risposta politica all’“attimo” (*Augenblick*: V) in cui “balena” (*aufblitzt*) un’intera storicità dell’“arte” – e l’intero cosiddetto “patrimonio culturale” (*Kulturgüter*: VII) – nel momento del pericolo: il carattere anticamente culturale riappare improvvisamente, in nuova luce terribile, precisa, nel momento in cui viene riesumato in modo inedito dal fascismo, producendo seduzione, inganno, dominio, distruzione. La parzialità estrema di questa tesi, la sua partigianeria, si comprende se essa è intesa come un’arma di un

presente, che non è passaggio, ma nel quale il tempo si insedia e si è fermato,<sup>14</sup>

un’arma nel contesto di una lotta politica che egli crede attuale, possibile.<sup>15</sup>

Sarebbero perciò abbastanza fuori luogo e contesto le osservazioni critiche che la considerassero una tesi generale da comprendere nell’orizzonte di una storia dell’arte o delle arti che va dall’antichità alla contemporaneità.

Quando Adorno scrive che

L’obbiettivazione del disegno rupestre rispetto a ciò che si vede immediatamente contiene già il potenziale del procedimento tecnico [...] In ogni opera, in quanto è destinata a molti, è già, secondo la sua idea, la propria riproduzione<sup>16</sup>

13 W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, VI, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., I, 2, pp. 691-704; trad. it. a cura di R. Solmi, in W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 74-75, traduzione lievemente modificata.

14 W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, cit., XVI, trad. it. mia.

15 Avendo in mente anche l’uso del cinema di Vertov e Ejzenštejn. Cfr. il riferimento a Vertov e a Ejzenštejn in W. Benjamin, *Sulla situazione dell’arte cinematografica in Russia*, in W. Benjamin, *Aura e choc*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 256-260. Su Vertov cfr. P. Montani, *Bioestetica*, Carocci, Roma 2007, pp. 88-91.

16 Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in Th.W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998, vol. 7, p. 56; trad. it. mia.

cambia e fraintende il senso della questione posta da Benjamin nel suo saggio del 1934-35. Questi non mette in discussione il rapporto, nell'arte, fra uso più immediato del corpo e uso mediato da strumenti tecnici; non considera il primo "auratico" e il secondo "tecnologico": per Benjamin l'auratico è il culturale, cosa che non esclude l'uso di mezzi. Un dipinto, un tempio greco, una cattedrale medievale non richiedono sofisticate tecnologie? Né Benjamin parla della riproducibilità in generale, ma della "riproducibilità tecnica". Per tecnica non intende *ogni* tecnica in senso tecnologico, come sembra capire Adorno, ma la *technische Reproduzierbarkeit*, cioè quella *industriale*: dove l'oggetto nasce già in serie, senza originale, in un contesto *sociale* di "masse". Non si tratta affatto di una questione tecnologica, ma di una nuova costellazione in cui l'elemento tecnologico si combina in modo inedito con altri aspetti della società industriale: la massificazione dei modi di produrre, di abitare, consumare, il sorgere di aspettative e rivendicazioni politiche.

Quando Adorno afferma:

Il fatto che Benjamin, nella dicotomia fra l'opera d'arte auratica e tecnologica, ha soppresso il momento unitario a vantaggio della differenza: questa sarebbe la critica dialettica alla sua teoria<sup>17</sup>

sta proponendo un altro modo di pensare. Infatti, più avanti nel testo, suggerisce un concetto di aura non sovrapponibile a quello benjaminiano:

Non solo l'ora e il qui dell'opera d'arte è – come nella tesi di Benjamin – la sua aura, ma tutto ciò che in quella rimanda al di là della sua datità, il suo contenuto; non si può eliminarlo e volere l'arte.<sup>18</sup>

Questa rivendicazione sembra decisamente attraente per filosofi, e artisti che badino alle loro critiche. Ma a quale contesto appartiene la sua giustificazione filosofica? Intanto occorre tener conto del contesto temporale. Il testo della *Ästhetische Theorie* era quasi pronto nell'agosto del 1969 e sembra ne fosse progettato il compimento nel 1970. Dunque, da dove viene la giustificazione filosofica di quella affermazione? Presuppone una tesi su cosa sia arte in ogni tempo e civiltà? C'è qualcosa del genere in Adorno, quando oppone il carattere liberatorio dell'arte rispetto alla razionalità e al concetto. Non lo trovo un discorso molto credibile, posto che lo stesso concetto di "arte" è storico, moderno. Ma neppure è molto coerente con un'i-

17 *Ibid.*

18 *Ivi*, p. 73.

stanza storica presente in Adorno stesso. Presuppone una disamina storica sulla storia dell'arte? In tal caso si potrebbero contare le semplificazioni, le omissioni di Benjamin: dal punto di vista storicistico (*im Geschichtsbild des Historismus*) di cui parla, differenziandosene radicalmente, il punto V sul concetto di storia. O invece la rivendicazione di Adorno appartiene all'orizzonte di un possibile uso diversamente 'auratico' dell'arte: cioè critico della datità, critico verso le forme del dominio attuale? Questo sarebbe veramente molto interessante. Andrebbe però anche esemplificato almeno in qualche pratica concreta possibile nel momento "presente". Purtroppo, le indicazioni di Adorno in questa direzione, relative alle pratiche artistiche degli anni Sessanta, sono talvolta carenti, persino cieche e sorde.<sup>19</sup> In ogni caso, non va in questa direzione l'osservazione successiva che anche le opere disincantate sono qualcosa di più del loro carattere espositivo, poiché il loro eventuale essere "imago" del valore di scambio appartiene appunto a quell'aura che Benjamin combatte. Insomma, le ripetute critiche che Adorno, nella *Ästhetische Theorie*, rivolge a Benjamin di aver usato adialetticamente, dualisticamente e in modo semplificato la questione dell'aura o sono espressioni di una teoria metafisica dell'arte, o stanno ancora entro un paradigma storicistico, oppure – in assenza di proposte alternative che facciano "saltare il continuum della storia" (*Über den Begriff der Geschichte*, XVI) – esprimono un condivisibile desiderio. Ma non sono più realistiche della battaglia di Benjamin. Della quale si può dire che fosse 'sbagliata' nel senso che è stata persa.

Senonché il presente è (di nuovo) illuminato dal lampo accecante della seduzione estetica del potere.

Non è più il fascismo che se ne serve, ma il nuovo capitalismo: più direttamente che in passato e sostituendosi all'arte più ancora che usandola. Un breve testo di Benjamin del 1921, *Kapitalismus als Religion*, può ricollegare l'interrogazione di *Das Kunstwerk in der Zeit der technischen Reproduzierbarkeit* sulla persistenza della dimensione culturale in epoca industriale, più direttamente al capitalismo e senza passare per l'arte e per il fascismo:

In primo luogo il capitalismo è una religione puramente culturale, forse la più estrema che si sia mai data. In esso nulla ha significato se non in relazione immediata con un culto; esso non presenta alcuna dogmatica, alcuna teologia.

19 Cfr. p. es. D. Goldoni, *Adorno (e Heidegger): linguaggio e musica*, in L. Cortella, M. Ruggenini, A. Bellan (a cura di), *Adorno e Heidegger*, Donzelli, Roma 2005, vol. 1, pp. 307-335.





L'utilitarismo acquista, in questa prospettiva, la sua tonalità religiosa. Un secondo aspetto del capitalismo è connesso a questa concrezione del culto: la durata permanente del culto. Il capitalismo è la celebrazione di un culto *sans [t] rêve et sans merci*. Non esistono "giorni feriali", non c'è alcun giorno che non sia festivo, nel senso terribile del dispiegamento di tutta la pompa sacrale, dell'estrema tensione che abita l'adoratore.<sup>20</sup>

L'aura che si respira è di questa festa, con i suoi momenti di culto estetici e terribili.

Questo breve testo mostra anche il profondo carattere religioso del capitalismo. Probabilmente è questa la ragione per cui, in *Über den Begriff der Geschichte I*, il "materialismo storico" può vincere solo se

prende al suo servizio la teologia, che oggi, come è noto, è piccola e brutta, e che non deve farsi scorgere da nessuno.<sup>21</sup>

### *In filosofia...*

Dire che cosa sia filosofico, che cosa sia aver ragione o ragionare in filosofia in un senso universale, inclusivo delle diverse accezioni storiche, è tema inaffrontabile. Il discorso presente è contestuale alle discussioni cui ho fatto riferimento. A questo riguardo, penso che alla natura del 'filosofico' – uso la parola in un senso di continuità con le sue accezioni greche antiche – appartenga essenzialmente la possibilità di autogoverno e, infine, di decisione, di scelta di praticare un *ethos*. Dove tale possibilità non fosse prevista, non vedo come potrebbe esserci filosofia. E questo, anche quando il pensiero tragico antico mostra la potenza di un destino che oltrepassa le intenzioni coscienti di un singolo, o quando una filosofia – come per esempio la stoica antica – mostra l'indiscutibilità dell'"evento":<sup>22</sup> anche in tali casi il filosofico, o, se si preferisce, una certa presa di coscienza e capacità di decisione, implica la possibilità umana di attrezzarsi per vivere al meglio in corrispondenza con tali necessità.

20 W. Benjamin, *Capitalismo come religione*, testo tedesco a fronte, trad. it. a cura di C. Salzani, il melangolo, Genova 2013, pp. 40-43. Cfr. G. Agamben, *Il capitalismo come religione*, in G. Agamben, *Archeologia dell'opera*, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2013, pp. 85 e ss.; G. Agamben, *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Neri Pozza, Vicenza 2007.

21 W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, cit.; trad. it. di R. Solmi, cit..

22 C. Diano, *Forma ed Evento*, Marsilio, Venezia 1993.



Invece, quando una presunta analisi della realtà giunge a dichiararne il condizionamento totale, anche mentale, linguistico, emotivo, non c'è più spazio per il filosofico. Testi come *Kultur Industrie* di Adorno sembrano essere molto realistici e 'aver ragione'. Ma sono filosoficamente paradossali: a che pro scrivere, avvertire il prossimo che tutto è condizionato? Con chi si sta parlando? E, infine: come parlare anche con se stessi?

Con ciò non intendo affatto sostenere che la consapevolezza, la decisione, il possibile prevalgano da se stessi e sempre sul condizionamento, né che ci sia sempre spazio per il filosofico. Sarebbe indimostrabile. Intendo dire che un'argomentazione che pretenda di mostrare il condizionamento totale, anche mentale, emotivo, non ha più motivo di essere ritenuta filosofica. Sta a chi ritiene di argomentare in questo senso l'onere di convincere che tale dimostrazione è possibile (lascerei volentieri a questi la scelta del suo nome).

Gli 'errori' di Benjamin sono più filosofici di ogni correzione basata sulla constatazione della maggioranza degli effetti della produzione, poiché nascono da un pensiero direi *filosoficamente necessario*, di una necessità diversa da quella deterministica: il pensiero che ogni grande mutamento storico, tecnologico, economico, culturale, per quanto sia potentemente condizionante, non può esserlo totalmente. Il presente (*Gegenwart*) dipende dal mondo in cui si "articola storicamente il passato", dall'

impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo.<sup>23</sup>

È noto che agli ebrei era vietato investigare il futuro. La *thorà* e la preghiera li istruiscono invece nella memoria. Ciò li liberava dal fascino del futuro, a cui soggiacciono quelli che cercano informazioni presso gli indovini. Ma non per questo il futuro diventò per gli ebrei un tempo omogeneo e vuoto. Poiché ogni secondo, in esso, era la piccola porta in cui poteva entrare il Messia.<sup>24</sup>

Un'interpretazione filosofica della 'situazione di fatto' comporta sempre di prenderne le misure, le distanze, scegliere e decidere. Dove un singolo può, là possono anche due: nessun linguaggio è privato. E dove possono due, possono anche tre, e molti.

23 W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, cit., VI; trad. it. di R. Solmi, cit., p. 74.

24 *Ivi*, XVIII, *Anhang*, B; trad. it. di R. Solmi, cit. p. 83. È stata proposta un'interpretazione del pensiero di Benjamin come "filosofia kairologica": R. Konersmann, *Walter Benjamins philosophische Kairologie*, in W. Benjamin, R. Konersmann, *Kairos. Schriften zur Philosophie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2007, pp. 327 e ss.



MICAELA LATINI

## DI CASTELLO IN CASTELLO

Franz Kafka e Michael Haneke tra testo e immagine<sup>1</sup>

### 1. Davanti al castello

Forse non tutti sanno che il regista austriaco Michael Haneke (1942) ha iniziato la sua carriera cinematografica come sceneggiatore televisivo per la rete radio-televisiva ORF. Si tratta di filmati di evidente ispirazione letteraria – ispirati alle opere di importanti scrittori della letteratura di lingua tedesca (Peter Rosei, Josef Roth, Ingeborg Bachmann) – che sono, tuttavia, rimasti ai margini dell’interesse della comunità scientifica.<sup>2</sup> Mi sembra, invece, che proprio in queste pellicole laterali si possano ritrovare spunti di centrale e ricorrente importanza per comprendere a pieno la sua poetica tra scrittura e immagine visiva, ma anche per affrontare, da un’angolazione diversa, la grande letteratura di lingua tedesca del Novecento filmata da Haneke.

Tra tutti gli scrittori che hanno svolto un ruolo nell’universo culturale del regista, un posto di primaria importanza spetta all’opera di Franz Kafka, e questa predilezione ha sicuramente anche a che fare con quella poten-

---

1 Per le questioni relative all’opera di Kafka sono debitrice agli studi di Giuseppe Di Giacomo, ai suoi libri (in particolare *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1999) e alle sue lezioni. Questo mio articolo si nutre anche di alcune questioni (come ad esempio il tema dell’estraneo o anche la dimensione mitteleuropea) affrontate nella mia tesi di laurea (discussa nel maggio 1997, con Giuseppe Di Giacomo ed Emilio Garroni) dedicata a Thomas Bernhard lettore di Wittgenstein. Per una versione corredata di immagini dello stesso articolo si rimanda a: [https://www.academia.edu/12171290/Di\\_castello\\_in\\_castello.Franz\\_Kafka\\_e\\_Michael\\_Haneke\\_tra\\_testo\\_e\\_immagine](https://www.academia.edu/12171290/Di_castello_in_castello.Franz_Kafka_e_Michael_Haneke_tra_testo_e_immagine)

2 Di questa rimozione è complice lo stesso Haneke, che ha sempre definito i suoi sceneggiati come marginali rispetto al *corpus* cinematografico della sua opera. Cfr. ad esempio A. Horvath, G. Spagnoletti, M. Haneke, “*La negazione è l’unica forma d’arte che si possa prendere sul serio*”, in A. Horvath, G. Spagnoletti, *Michael Haneke*, Lindau, Torino 1998, p. 43.



za dell'immagine che caratterizza l'opera kafkiana. Su questo punto Haneke stesso ha avuto modo di dichiarare: «Con Kafka ho cercato di mettere l'accento sulla reciproca verificabilità del testo e dell'immagine. Illustrando un testo, immagine per immagine, si ha la possibilità di controllarlo attraverso di essa e viceversa».<sup>3</sup> Sicuramente Haneke ha qui presente il particolare potenziamento delle immagini tipico della prosa kafkiana: un'accentuazione che produce un effetto di *choc*, e che, come in un passo incrociato di distruzione e costruzione, in un'apparente regressione nel processo di comprensione, rinnova il vedere stesso.<sup>4</sup>

Tra i tanti capolavori di Kafka, Haneke ha indirizzato la sua attenzione al romanzo o "frammento in prosa" (come lui stesso lo ha definito) *Il castello/Das Schloss* (1922). Per approntare tale *Verfilmung* di produzione austro-tedesca nel 1997, Haneke ha ripreso il manoscritto frammentario di Kafka, e non la versione rivista da Max Brod, dimostrando già con questa scelta una predilezione per la *Originalfassung*. Già questa scelta indica la linea di sostanziale fedeltà mostrata dal regista rispetto all'opera di Kafka e la sua consapevolezza della necessaria incompiutezza che caratterizza l'opera kafkiana. Infatti Haneke decide di far recitare a un attore (Udo Samel) la parte del narratore. La voce fuori campo che interviene nello svolgersi delle azioni rappresenta lo stratagemma identificato da Haneke per trasporre in immagini filmiche il pensiero letterario immaginifico di Kafka. A riprova della sua attenzione filologica, *Das Schloss* di Haneke "mette in opera" persino le correzioni di Kafka al canovaccio del suo romanzo. E tuttavia la vicinanza al "grande maestro di Praga" non si traduce mai in un appiattimento dell'opera registica sullo scritto. La letteralità della citazione rende, anzi, i punti (motivi) di distacco particolarmente significativi e interessanti, e questo perché il filmato non mira tanto a descrivere l'insensatezza del mondo kafkiano, ma a farla vivere direttamente allo spettatore.

In questo senso Haneke ha perfettamente ragione nel definire Kafka come «l'autore più 'concreto' della moderna letteratura tedesca».<sup>5</sup> A suo parere le storie kafkiane, ben lungi dal poter essere definite come surreali-  
ste, hanno il grande merito di rendere visibile il mondo reale che è invisibile all'occhio nudo, di mettere in collegamento l'occhio e la ragione. Per questo Haneke ritiene assolutamente veritiere quelle opere-frammento di

3 Cfr. *ivi*, p. 46.

4 Cfr. G. Anders, *Kafka pro e contro*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 84.

5 Cfr. F. Fogliato, *Il cinema di Michael Haneke. La visione negata*, Falsopiano, Alessandria 2008, p. 85.

Kafka che, nella consapevolezza dell'inattingibilità della totalità per l'umano sguardo, rinunciano a catturare la realtà nella sua interezza. Il frammento è, per lo Haneke lettore di Kafka, la sigla autentica della modernità. In linea con le tesi di Adorno, si potrebbe affermare che le forme di arte moderna hanno rinunciato alla bella apparenza, e non possono che farsi de-strutturare se vogliono rendere conto della "mutilazione" del senso nel mondo, della lacerazioni dell'esistente. Di qui l'opera di Kafka viene definita come un "frammento di realtà", un frammento che è più reale della totalità stessa. Si tratta di una frammentarietà gravida di dettagli, e proprio per questo profetica, vera.

Da questo punto di vista, quel che di Kafka deve aver maggiormente colpito l'attenzione di Haneke è la sua capacità di affrontare il nodo problematico del rapporto tra individuo e società, e di restituire in modo divenuto ormai proverbiale il carattere enigmatico degli organi della realtà sociale. La scrittura di Kafka ha saputo rappresentare come nessun'altra la violenza sommersa nella società novecentesca, portando in primo piano le sue più recondite dinamiche. Attraverso la sua personalissima *Verfilmung* del *Castello*, Haneke ha infatti voluto riflettere sui meccanismi della violenza che serpeggia in Europa negli anni Novanta, sulle politiche e ideologie di esclusione. Un proposito tanto più urgente in un periodo di feroci rivendicazioni, di nazionalismi, e insomma di sospetto per lo straniero. Haneke trova in Kafka un interlocutore ideale per parlare di temi a lui da sempre cari, come quello della connessione tra potere e violenza, della questione dell'omologazione, del motivo dell'esclusione. Per occuparsi di questi argomenti, il regista accosta i due diversi linguaggi espressivi del cinema e della letteratura, lasciando che dialoghino tra loro, in un fruttuoso cortocircuito.

## 2. *Intorno al castello*

La nozione di "frammento" occupa un ruolo di primissimo piano nella trasposizione cinematografica del *Castello*, e Haneke mette in opera diversi dispositivi filmici per riprodurre su pellicola gli scenari di frammenti che il romanzo di Kafka apre davanti ai nostri occhi. Non è un caso se – in continuità con la parola kafkiana – nelle diverse inquadrature del film non compare mai una ripresa in campo lungo dell'edificio del castello. Sappiamo dalle pagine del *Castello* che al protagonista K. – il cui nome è già un frammento – il castello appare sotto diverse forme, come in un caleidoscopio ottico: a volte come una "piccola città", a volte come un'accozzaglia di

casupole senza alcuna caratteristica e che non costituiscono un centro abitato delimitato. Se le diverse visioni del castello si manifestano come contraddittorie, è perché ognuno proietta sull'edificio incantato i propri desideri, come nel mondo sirenico delle merci e della pubblicità.<sup>6</sup> Di qui la poliedricità dell'edificio, e anche la sua indecifrabilità, la sua impenetrabilità, la sua irrepresentabilità, la sua irraggiungibilità: il castello si profila con i suoi molti ingressi ma non si sa quali siano le leggi che ne regolano l'uso. Solo un'immagine appesa alla porta della osteria potrebbe darci un'idea della *silhouette* del castello, ma, trattandosi di un *Bild* nel senso di Kafka, l'enigma s'infittisce ulteriormente. Il segreto delle immagini kafkiane sta nel fatto che non sono immagini di qualcosa, ma mostrano la loro non-identità rispetto alla determinatezza del concetto.<sup>7</sup> Nel *Castello* è sulla veridicità del *Bild* che sorgono subito dei dubbi: come facciamo a sapere che quell'immagine determinata costituisce una riproduzione fedele del castello stesso? Di fatto il castello, in quanto istanza suprema dalla quale proviene tutta la realtà, non può essere colto nella sua interezza dall'occhio umano, ma è reale solo nell'immaginazione. È quindi un'utopia, e come tale viene mostrata ma mai dimostrata.

Già questa problematica icona introduce il motivo fondamentale del romanzo e della sua interpretazione da parte di Haneke: non è possibile decidere una volta per tutte la verità. È questo un assunto cardine dell'opera di Kafka: come il senso non può essere colto nella umana (e insensata) vita, così il castello non può essere raggiunto. E tuttavia come il senso viene perseguito nonostante la consapevolezza della sua irriducibile alterità, così il castello (regno della bellezza) diventa oggetto di un anelito continuamente frustrato.<sup>8</sup> Si tende verso una realtà che continuamente si sottrae. Se non c'è un senso raggiungibile e tuttavia bisogna continuare a cercarlo, allora la cifra autentica della ricerca kafkiana del senso, che fa tutt'uno con il suo ebraismo, è l'esilio: un esilio verso l'altro e l'altrove, che comporta il venir

6 W. Busch, *Come arrivare al Castello? Note sui due incipit del romanzo*, in «Cultura tedesca» (numero speciale dedicato a Kafka), 35 (2008), pp. 69-88; *ivi*, p. 76.

7 Per una lettura dell'opera di Kafka si rimanda agli intramontabili studi di Giuliano Baioni: *Letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984, e *Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano 1962 (in particolare per *Il Castello*, cfr. *ivi*, pp. 217-232).

8 Cfr. G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura*, cit., pp. 188-217: sul *Castello* cfr. pp. 209-213, in particolare p. 212; e id., *L'opera di Kafka come narrazione infinita*, in A. Valentini, *Il silenzio delle sirene. Mito e letteratura in Kafka*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. IX-XXIV (si rimanda a tutto il libro). Mi permetto di segnalare anche il mio studio: *Forma ed esistenza nella letteratura tra Ottocento e Novecento*, in «Filosofia e società», X-XI (2001), pp. 63-70.

meno della memoria, come dimostrano alcuni eventi de *Il castello*.<sup>9</sup> Il ruolo della memoria è quello di tentare di volta in volta una ricomposizione del vissuto frammentario, anche se questi tentativi sono destinati al fallimento. La totalità è perduta e l'oblio, che innerva di sé la narrazione, resta a testimoniare l'esistenza di ciò che non si può né dire né dare. Così l'agrimensore K. non fa altro che interpretare senza che nessuna di queste letture lo avvicini alla verità: l'esegesi non porta alla verità, né al *Castello* né tantomeno alla salvezza.<sup>10</sup> La costruzione fuoriesce dal campo visivo, perché nel suo essere Il Castello rappresenta una verità inattingibile, inspiegabile, inespugnabile. Se nel *Castello* di Kafka gli abitanti del villaggio sono figure di un'accettazione del reale, di un'acritica adesione allo *status quo*, al protagonista K. è concessa una verità che deve essere lessinghianamente sempre cercata, anelata. Ma si tratta di una ricerca destinata a essere continuamente frustrata.

Ogni suo anelito verso il castello è allora segno di una ribellione, per usare il titolo dell'opera di Roth amata da Haneke. Che poi K. di mestiere sia un agrimensore – e quindi uno che dovrebbe misurare il mondo – rende la sua figura ancora più paradossale. Il dramma in cui vive K. – rappresentato nel film di Haneke dall'attore Ulrich Mühe – sta nella sua incapacità e impossibilità di calcolare le coordinate che regolano l'ambiente in cui si trova. Di qui il suo “non trovarsi”: incapace di orientarsi nel villaggio, K. è costretto a procedere a tastoni, in perenne disorientamento, a differenza degli altri che si muovono con estrema disinvoltura in questo microcosmo. Proprio il risveglio di una sensazione di estraneità e di smarrimento (*Unheimlichkeit*) viene restituito nello sceneggiato di Haneke, e affidato allo spettatore che deve orientarsi all'interno dell'architettura filmica. L'agrimensore K. viene proiettato/gettato da Kafka nel villaggio e qui è convinto di riuscire a sciogliere le contraddizioni del castello, senza rendersi conto che queste contraddizioni sono insuperabili. Lo stesso accade allo spettatore di *Das Schloss*, che viene catapultato nel film, e qui si trova alle prese con immagini in perenne contraddizione tra loro e con idiomi linguistici dal dialetto prettamente austriaco. I segni dicono altro, essendo di per

9 Cfr. G. Di Giacomo, *Memoria e testimonianza tra estetica ed etica*, in Id. (a cura di), *Volti della memoria*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 445-481, in part. p. 454.

10 Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995 (prima ed. 1962). Si rimanda alla magistrale postfazione di Fabrizio Desideri: *Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin*, *ivi*, pp. 319-320. Cfr. anche il mio saggio: *Vuoti di memoria. Quattro voci sull'oblio*, in G. Di Giacomo, *Volti della memoria*, cit., pp. 353-365.

sé incerti e ambigui: non si lasciano decifrare in modo intangibile e definitivo, ma si profilano come geroglifici (come nel racconto *Nella colonia penale*).

Haneke accoglie a piene mani l'idea di Kafka di usare un linguaggio diverso da quello ingannevole del vero-falso. L'opera kafkiana, con le sue parabole, ci ha dimostrato una prospettiva molto lontana dalla visione logica del mondo: la parola non può restituirci il senso delle cose, non può afferrare una verità data una volta per tutte, e per questo resta "raminga", in eterno esilio dal mondo. A questa impotenza della parola si associa nello sceneggiato di Haneke l'immagine del telefono che è vicino e, al contempo, lontano. L'apparecchio telefonico funziona come un ponte che dovrebbe mettere in contatto e che invece rimarca la distanza. Non a caso la linea telefonica non dà più informazioni, non risponde alla sua funzione comunicativa, ma anzi impedisce al "messaggio dell'imperatore" di raggiungere il destinatario. Haneke sottolinea così l'impotenza della parola a cogliere il senso finale, il suo restare sospesa a metà del guado, e quindi il fallimento della comunicazione. Così accade per le lettere che sono spesso mostrate nel video e che, essendo presentate solo visivamente senza l'audio di fondo, restano senza voce, come delle macchie bianche che non dicono niente ma che possono essere riempite dei più possibili significati. Lo stesso effetto viene restituito dalla pellicola nera, che nel film *Das Schloss* serve per interrompere il flusso narrativo, per introdurre la scansione del tempo, ma funziona anche come stratagemma per sottolineare, e interrompere, la finzione della pellicola.

Lo spettatore, inoltre, sa solo quanto viene riferito da K., e quindi si avvale di una versione estremamente lontana dalla verità. Ma da questo esile filo dipende la sua possibilità di seguire lo sceneggiato. Per questa ragione Haneke fa comparire K. in ogni scena del suo sceneggiato, come unico testimone di una verità mai provata. Spesso quel che viene raccontato non coincide con quello che si vede, e tale slittamento serve per ricordare allo spettatore che si sta assistendo a una visione parziale, a un frammento appunto.

### 3. Fuori del castello

In questo stesso quadro deve essere collocata la sensazione di estraneità e di smarrimento che caratterizza il film, ma che è anche al centro del romanzo di Kafka. Già i primi *frames* dello sceneggiato, con la tempesta di neve che infuria e che rende difficile il cammino del protagonista, ci segna-



lano l'importanza del motivo dell'arrivo-non arrivo. Spazio vuoto e indifferenziato che fa tutt'uno con quello della memoria, che pure si presenta come "obliosa": è come se una patina di estraneità avesse ricoperto ogni possibile riferimento. Haneke ci profila infatti uno scenario totalmente delocalizzato, privo di ogni coordinata spaziale e temporale, e in cui è impossibile approdare veramente, così come è impossibile lasciare traccia. Le inquadrature sono qui fisse e in alternanza sono sostituite da lunghi carrelli (piani-sequenza in profondità di campo, a macchina da presa fissa) *long takes* o anche *nobody's shots*, che ci costringono a fissare lo sguardo sul sempre-uguale. In un orizzonte così pietrificato i più consueti movimenti del corpo sono ostacolati, e anche il semplice movimento del corpo si affatica, gravato dal peso della neve. Gli scenari filmici sono luoghi indefiniti, coperti dalla nebbia, spazzati via continuamente da bufere di neve; insomma non-luoghi, tipici di un orizzonte depauperato di senso in cui si fa impossibile abitare. Haneke ci presenta paesaggi glaciali, quasi apocalittici, affollati da anteroi che non sanno né da dove vengono, né dove vanno, che abitano in città, paesi e terre dove nessuno riesce a orientarsi, e che per questo, inevitabilmente, hanno nomi generici. Un esempio paradigmatico ci viene offerto da Arthur (interpretato da Frank Giering) e Jeremias (interpretato da Felix Eitner), i due inutili aiutanti di K., che non sanno nulla del loro lavoro di agrimensori. Le due figure letterarie, uguali come due serpenti,<sup>11</sup> rappresentano personaggi incompiuti, ritratti a metà strada tra l'essere e il nulla, tra l'umano e il disumano, in oscillazione tra l'essere *clown* e l'essere servi, a seconda dell'occhio che li guarda.

All'unisono con la poetica di Kafka, anche in Haneke il tempo resta indefinito, come pietrificato: non viene indicata nessuna epoca precisa, ma affiora un passato sospeso in cui non si riconosce nulla. Uno spazio ottico minacciato da una caduta sempre imminente in cui non si vede e non si riconosce nulla: così Haneke mette in questione il primato dell'occhio e della visione. Non è un caso se utilizza un'alternanza di bianco e nero, con i fotogrammi di *black out* che dividono le singole scene e amplificano il senso di disorientamento. Lo stesso accade con la contrapposizione di interni ed esterni, orchestrata secondo una precisione geometrica. Le vie che portano al castello rappresentano i sentieri della conoscenza, percorsi intricati, tutti uguali, indistinguibili, labirintici. La coltre di neve rafforza la sensazione di estraneità e di smarrimento, la perdita di ogni riferimento spaziale e temporale. L'infuriare della tempesta, nel corso dello sceneggiato, amplifica la sensazione di ambiguità e d'ineffabilità: spesso è impossi-

11 F. Kafka, *Il Castello*, Garzanti, Milano 1991, cit., p. 20.

bile distinguere le immagini sullo schermo, così come ci si scontra con l'impossibilità di verificare o di falsificare le informazioni. In piena consonanza con l'opera di Kafka, anche in Haneke tutto tende a ricordare al protagonista K. che lui è l'altro, lo straniero indesiderato, o anche il volgare vagabondo che può essere solo tollerato.

Siamo qui a un punto focale. Al centro dei "due castelli" è la violenza rappresentata dalla rigidità e dall'impenetrabilità della burocrazia imperante. Il castello è infatti luogo privilegiato della violenza, metafora del potere politico ed economico che muove le persone come marionette.<sup>12</sup> Rispetto a questo "mondo della legge", K. resta un pregiudicato, e di questo pregiudizio si fa portavoce il passo seguente: «"Non vi piace il castello?" chiese in fretta il maestro. "Come"?, chiese di rimando K., piuttosto sconcertato, e ripeté la domanda in forma più blanda: "Se mi piace il castello? Che cosa vi fa pensare che non mi piaccia?". "Non piace a nessun forestiero", disse il maestro».<sup>13</sup>

Si tratta di un motivo di fondamentale importanza nella lettura che Haneke ci offre dello sceneggiato televisivo tratto da Kafka.<sup>14</sup> Il protagonista del romanzo, l'agrimensore K., non appartiene infatti né al castello né al villaggio: è chiuso fuori e non riesce, a dispetto dei suoi ripetuti tentativi, a inserirsi nel mondo, a «fare parte del tutto», a farsi ammettere. E così, per dirla con Anders, «tutta la sua vita non è che un "venire al mondo" senza fine».<sup>15</sup> Nel *Castello* i continui sforzi da parte dell'agrimensore K. (che teoricamente dovrebbe misurare lo spazio) d'irrompere nel castello non fanno altro che ribadire la sua posizione di estraneità, l'essere marginali rispetto a un centro cui si aspira, in perenne esilio. Per dirla con le parole di Günther Anders: «Infatti Kafka non si sente chiuso dentro, ma chiuso fuori. Non vuole erompere (*ausbrechen*), ma irrompere (*einbrechen*) – nel

12 Sul tema della violenza nell'opera di Haneke cfr. gli studi contenuti nella rivista «Modern Austrian Literature», 43 (2), 2010 (numero dedicato a *Michael Haneke*) e cfr. V. Simoni, *La violenza, le sue forme, le sue origini: l'analisi della società contemporanea nel cinema di Michael Haneke*, La Mandragora, Imola 2013.

13 F. Kafka, *Il Castello*, cit., p. 11.

14 Per un'interessante lettura del tema dell'estraneo nella *Verfilmung* di Kafka da parte di Haneke si rimanda allo studio di Stefanie Knauss, *Vom Fremdsein, der Befremdlichkeit und der Einsamkeit*, in Ch. Wessely, G. Larcher, Fr. Grabner (a cura di), *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, Schüren, Marburg 2005, pp. 261-282. L'articolo s'indirizza verso un confronto con gli studi sull'estraneo di Bernhard Waldenfels. Cfr. anche il volume: A.D. Ornella, S. Knauss (a cura di), *Fascinatingly Disturbing. Interdisciplinary Perspectives on Michael Haneke's Cinema*, Eugene, Pickwick 2010.

15 G. Anders, *Kafka. Pro e contro*, cit., p. 34.

mondo».<sup>16</sup> Il mondo, e il castello che ne è una *pars pro toto*, è ciò che è assolutamente potente oltremisura e invalicabile. Si tratta per Anders di una “prigione negativa” in cui l’uomo non si sente chiuso dentro, ma semmai chiuso fuori. È questa per lui la situazione in cui versa l’individuo moderno, immerso nell’atmosfera dell’assurdo e che deve confrontarsi con il potere autoritario e con la sua impossibilità di appartenere e dunque di essere. Di qui la disperata richiesta da parte di chi non è (dunque non appartiene) di essere accettato dal mondo. Non è un caso se alcune scene in cui è protagonista K. – come quella iniziale in cui K. viene mostrato all’osteria mentre dorme nel suo giaciglio di fortuna – vengono ritratte dal basso verso l’alto, e quindi segnalano una prospettiva di inadeguatezza, di estraneità.

Un passo del romanzo, evidenziato giustamente nello sceneggiato, sottolinea come il tema della condizione di estraneità sia un motivo centrale: «Purtroppo, però, anche lei è qualcosa, un forestiero, uno di troppo e sempre tra i piedi, che procura un mucchio di seccature».<sup>17</sup> Non c’è dubbio: con la scelta di realizzare un film sul *Castello* kafkiano il regista austriaco aveva deciso di compiere un’analisi estetico-sociologica sulla figura del nemico della società.<sup>18</sup> Haneke sottolinea la posizione di estraneità occupata dall’antieroe di Kafka, K., all’interno dell’opera. L’agrimensore K. viene accolto con ostilità e non riesce a inserirsi nel complesso delle regole del villaggio. Fino alla fine dello sceneggiato televisivo K. resta un ospite estraneo e indesiderato, in linea con il progetto iniziale del romanzo. Haneke decide infatti di non tradurre in immagini filmiche le ultime scene del *Castello* di Kafka, in cui è presente un unico gesto di accoglienza, e quindi una forma di redenzione. Una scelta, questa, in cui si discosta dalla versione di Max Brod, e si richiama invece a quella di Kafka. Si potrebbe anzi dire che lo sceneggiato di Haneke accentua il tema kafkiano della irredimibilità, traducendo il finale del romanzo in un finale irrisolto, non pacificato. In questo senso *Das Schloss* trasmette un messaggio persino più kafkiano di quello veicolato dal *Castello* di Kafka. A differenza di quel che ci si

16 *Ivi*, p. 49. Rimando anche al mio articolo: *Le note sulla letteratura di G. Anders*, in M. Latini, A. Meccariello, *L’uomo e la sua fine. Studi su Günther Anders*, Asterios, Trieste 2014, pp. 183-200.

17 F. Kafka, *Il Castello*, cit., p. 14.

18 In questo senso lo sceneggiato *Das Schloss* rivela punti di convergenza con il film *Caché/Niente da nascondere* (2005) di Haneke. Si rimanda al saggio di A. Alfieri, *Il cinema e i limiti della testimonianza. Dall’immagine del’11 settembre al Massacro di Parigi in “Niente da nascondere”*, in G. Di Giacomo (a cura di), *Volti della memoria*, cit., pp. 191-208.

aspetterebbe da uno sceneggiato televisivo, Haneke non concede allo spettatore del canale ORF alcun barlume di speranza in una qualche redenzione. Ma, a ben vedere, quest'impossibilità di una *Erlösung* non si traduce in una sconfitta, bensì nella consapevolezza che la vita va vissuta nei suoi dolori e nelle sue sofferenze, in tutta la sua insensatezza.<sup>19</sup>

---

19 Cfr. le pagine dedicate a Kafka in G. Di Giacomo, *Narrazione e testimonianza. Quattro scrittori del Novecento*, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 11 e pp. 14-19.



GIOVANNI LOMBARDO

LEOPARDI *EXCLUSUS AMATOR*  
Un motivo classico nella *Sera del dì di festa*

1. *All'origine della serenata*

Nel 1836, Gaetano Donizetti mise in musica una breve poesia di Victor Hugo, *Autre chanson*, scritta nel 1829 e inclusa nella raccolta *Chants du crépuscule*. Si tratta di una serenata (o, per meglio dire, di una mattinata, di un'*aubade*) che – secondo un *topos* molto antico – un amante disperato canta dietro la porta della sua bella, ancora addormentata, nella speranza di risvegliarla all'amore e al nuovo giorno. Attestato tanto dalla tradizione classica quanto dalla tradizione biblica e diffuso presso culture molto distanti nel tempo e nello spazio, questo *topos* è stato anche interpretato come un motivo universale: il simbolo di una delle strategie più ricorrenti nell'arte di corteggiare una donna.<sup>1</sup>

Strutturato in tre strofe intervallate da un *refrain*, il testo di Hugo esibisce fin dall'esordio i tratti caratteristici della serenata:

*L'aube naît et ta porte est close!  
Ma belle, pourquoi sommeiller?  
À l'heure où s'éveille la rose  
ne vas-tu pas te réveiller?*

*Ô ma charmante,  
écoute ici  
l'amant qui chante  
et pleure aussi!*

*Tout frappe à ta porte bénie.  
L'aurore dit: Je suis le jour!  
L'oiseau dit: Je suis l'harmonie!*

---

<sup>1</sup> Per il valore culturale di questo *topos* vedasi: A.T. Hatto, *Eos. An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, London, The Hague, Paris 1965.



*Et mon coeur dit: Je suis l'amour!*

*Ô ma charmante,  
écoute ici  
l'amant qui chante  
et pleure aussi!*

*Je t'adore ange et t'aime femme.  
Dieu qui par toi m'a complété  
a fait mon amour pour ton âme  
et mon regard pour ta beauté!*

*Ô ma charmante,  
écoute ici  
l'amant qui chante  
et pleure aussi!*

L'alba nasce e la tua porta è chiusa! | O mia bella, perché dormire? | Nell'ora in cui si sveglia la rosa | non stai già per risvegliarti? || O mia dolcezza, | ascolta qui | il tuo amante che canta | e piange insieme. || Tutto bussa alla tua porta benedetta. | L'aurora dice: Io sono il giorno! | L'uccello dice: Io sono l'armonia! | E il mio cuore dice: Io sono l'amore. || O mia dolcezza, | ascolta qui | il tuo amante che canta | e piange insieme. || T'adoro, o angelo, e t'amo, o donna. | Dio che con te mi ha completato | ha fatto il mio amore per la tua anima | e il mio sguardo per la tua beltà. || O mia dolcezza, | ascolta qui | il tuo amante che canta | e piange insieme.

Il crepuscolo mattutino, la porta chiusa, la donna immersa nel sonno e incurante dei canti e dei gemiti dell'amante: sono altrettanti contrassegni romantici che presuppongono tutta la storia della serenata e, in ispecie, la sua evoluzione per entro a un repertorio sentimentale che ha ormai cancellato il colore erotico e sensuale di uno scenario inteso originariamente a esprimere il desiderio e l'impazienza di oltrepassare le frontiere intime dell'amata.

Per rendersene conto, è sufficiente rileggere qualche passo del *Cantico dei Cantici*, quel celebre documento dell'*eros* biblico che Voltaire considerava una «rhapsodie inepte», pur ritrovandovi «beaucoup de volupté»: <sup>2</sup>

2 Voltaire, *Dictionnaire philosophique* [1764], II: *David – Vertu*: «Après tout, ce *Cantique* est un morceau précieux de l'antiquité. C'est le seul livre d'amour qui nous soit resté des Hébreux. Il est vrai que c'est une rapsodie inepte, mais il y a beaucoup de volupté. Il n'y est question que de baiser sur la bouche, de tétons qui valent mieux que du vin, de joues qui sont de la couleur des tourterelles. Il y est souvent parlé de jouissance. C'est une églogue juive. Le style est comme celui de

2.10-13. Parla e mi dice l'amico mio: «Alzati, amica mia, mia bella vieni fuori!» [...] 5.2. Io dormivo, ma il cuore udiva la voce del mio amico che bussava: «Aprimi, sorella mia, amica mia, colomba mia, perfetta mia!» [...] 5.3. Già mi sono svestita; mi rivesto? [...] 5.4. L'amato mio toglieva dal buco la sua mano e le mie cavità muggivano per lui. 5.5. Per aprire al mio amico io mi alzavo. E la mia mano mirra colava, l dalle mie dita la mirra fluiva l sul chiavistello che impugnavo.<sup>3</sup>

Non ci sorprende dunque che il *Cantico* sia stato spesso oggetto di interpretazioni allegoriche volte a scorgere nella retorica dell'*eros* nient'altro che un espediente per tradurre «le désir de l'intellect et de l'âme de l'homme de s'unir et de se conjoindre à l'intellect agent divin».<sup>4</sup>

## 2. Cantare dietro la porta

Ma i testi più interessanti per ricostruire l'origine del nostro *topos* ci vengono dall'Antichità classica. Nella letteratura greca, il tipo di serenata di cui il testo di Hugo rappresenta un esempio recente era denominato *paraklausithyron* (il «lamento dietro la porta chiusa») e faceva parte di un'esperienza erotica che si svolgeva in diverse fasi: banchettare, bere fino all'ubriachezza, camminare in processione lungo le strade della città, fermarsi davanti alla dimora di una donna, battersi talvolta con qualche rivale, inghirlandare di fiori il ritratto dell'amata, cantarle una serenata chiamando a testimoni gli astri della Notte *philerôsa* e *synerôsa* («che ama gl'innamorati e ne condivide gli amori») e prodursi infine nell'atto del *gounázesthai* (cioè del «piegarsi sulle due ginocchia») o del *keîsthai* (cioè dello «stendersi al suolo»), per meglio esprimere la propria disperazione.<sup>5</sup> Un passo dell'*Erōtikós* di Plutarco (753ab), in cui si legge la prima occor-

---

tous les ouvrages d'éloquence des Hébreux, sans liaison, sans suite, plein de répétitions, confus, ridiculement métaphorique; mais il y a des endroits qui respirent la naïveté et l'amour» (Voltaire, *Œuvres complètes*, Voltaire Foundation, Oxford 1968, tome 36).

- 3 Cito la trad. it. di Guido Ceronetti: *Il Cantico dei Cantici*, a cura di G. Ceronetti, Adelphi, Milano 1975, p. 15 e pp. 29-30; donde traggio anche il riferimento a Voltaire (p. 53).
- 4 Sulle letture allegoriche del *Cantico*: M. Fishbane, *L'allégorie dans la pensée juive*, in G. Dahan, R. Goulet, (a cura di), *Allégorie des poètes. Allégorie des philosophes. Études sur la poétique et l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Réforme*, Vrin, Paris 2005, pp. 89-112; per la cit., p. 104.
- 5 H.V. Canter, *The paraklausithyron as a Literary Theme*, in «The American Journal of Philology», 41/ 4, 1920, pp. 355-36; F.O. Copley, *Exclusus Amator. A Study in*

renza del termine, fa del *paraklausíthyron* il compimento del *kômos*, cioè del corteo di giovani che, nottetempo, dopo il banchetto, venivano – ebbri, festosi e danzanti – alla porta di una cortigiana per cantare i loro sospirosi lamenti. Non è forse superfluo ricordare qui le *Imagines* di Filostrato Maggiore, dove il *Kômos*, personificato, è definito come «il demone da cui viene agli uomini il *komázein*, il fare baldoria» ed è descritto mentre si sofferma «davanti alle auree porte del talamo» (1.2.1).<sup>6</sup>

Il passo di Plutarco è importante anche perché è uno dei rari testi greci in cui il *paraklausíthyron* è cantato da una donna: ciò che ci fa pensare a una pratica sociale abbastanza estesa. Ma, già molto tempo prima di Plutarco, il legame tra il *kômos* e l'atteggiamento di chi implora la sua bella di accoglierlo è noto alla lirica del vi sec. a. C., come s'indovina dall'uso del verbo *kômásdō* in un frammento di Alceo che costituisce la piú antica tra le testimonianze relative a questo motivo (374 Voigt): *déxai me kômásdonta, líssomái se, líssomai*, «lasciami entrare: io che canto per te – t'imploro, t'imploro» (una preghiera pronunciata, com'è evidente, da un *kômastés*). La dimensione comica ed erotica del *paraklausíthyron* ritorna in un luogo delle *Donne all'assemblea* di Aristofane, che mette in scena la porta chiusa e le preghiere dello spasimante (960-64 e 973-76): «Vieni qui, vieni qui. Corri ad aprirmi questa porta, altrimenti io cado e giaccio a terra (*katapesòn keísomai*). Voglio divertirmi nel tuo grembo e nelle tue rotondità. [...] Amore mio, mio aureo gioiello, virgulto di Cipride, rampollo delle Grazie, immagine della Voluttà, aprimi, stringimi: io spasimo per te». Anche nella letteratura latina, il *paraklausíthyron* piú antico sarà ancora un testo comico: la celebre serenata dei *pessuli* che, nel *Curculio* di Plauto (vv. 147-155), il personaggio di Fedromo rivolge ai chivvistelli (*pessuli*) della porta.

### 3. Malinconia della “dorveille”

Naturalmente, non sempre il corteggiatore veniva lasciato a piangere dietro la porta. Talvolta la serenata aveva successo ed egli veniva ricevuto in casa per trascorrervi una notte d'amore. Il canto poteva allora tramutarsi in un'invettiva contro le prime luci del giorno, ree di mettere fine alle

*Latin Love Poetry*, American Philological Association Monographs 17, New York 1956.

6 Vedasi Filostrato Maggiore, *La Pinacoteca*, a cura di G. Pucci, trad. it. di G. Lombardo, Aesthetica ed., Palermo 2010, p. 28.



gioie degli amanti. Ecco, per esempio, il rimprovero che Ovidio rivolge all'Aurora (*Am.* 1.13.25-28):

*Omnia perpeterer – sed surgere mane puellas,  
quis nisi cui non est ulla puella ferat?  
optavi quotiens, ne nox tibi cedere vellet,  
ne fugerent vultus sidera mota tuos!*

Tralascio tutto il resto. Ma che le fanciulle si levino di buon mattino chi potrebbe sopportarlo se non chi sia privo di una bella? Quante volte ho desiderato che la notte si rifiutasse di cederti il passo e che i mobili astri non fuggissero il tuo sembiante!

Quando invece la donna restava sorda alla serenata, il povero spasimante si trovava nella condizione dell'*exclusus amator*, secondo la formula di Lucrezio (4.1177-79):

*at lacrimans exclusus amator limina saepe  
floribus et sertis operit postisque superbos  
unguit amaracino et foribus miser oscula figit.*

Ma, in lagrime, l'amante rifiutato spesso le soglie di fiori e di ghirlande ricopre e la porta superba unge di maggiorana e, disperato, appone baci all'uscio.

Nel corso dei secoli, i confini tra queste due situazioni si fanno un po' più sfumati e danno luogo a varianti in cui gli accenti gioiosi si alternano con toni più tristi e più consentanei alla sensibilità moderna. Ce lo confermano, per esempio, alcune *albe* della poesia medievale, in cui l'aurora, invece di dissiparle, moltiplica le ombre della notte e popola di visioni inquietanti il riposo mattutino degli amanti.<sup>7</sup> Agitati tra la veglia e il sonno, essi cadono allora in quella sorta di letargia, di torpore, che il francese antico definisce con il termine *dorveille*. Frutto della giustapposizione di due imperativi (come l'italiano *dormiveglia*),<sup>8</sup> la *dorveille* contribuisce a drammatizzare i sogni degli innamorati, che sembrano quasi apostrofati da due voci contrapposte, prima di svegliarsi con lo stato d'animo melanconico di chi infine si riscuote da un tormentato sopore.

7 Al riguardo: J. Cerquiglini, *Le matin mélancolique. Relecture d'un topos d'ouverture aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, in «Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises», 45, 1993, pp. 7-22.

8 Cfr. M. Cortelazzo, P. Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, vol. II, Zanichelli, Bologna 1980, p. 363, (s.v. *dormire*).

#### 4. Per l'esegesi della *Sera del dì di festa* di Giacomo Leopardi

Questo tratto melanconico ritorna in quegli adattamenti moderni del *paraklausíthyron* che rientrano nella tipologia dell'amore-passione e che dunque danno risalto alla condizione psicologica dell'amante deluso. Qui la tensione tra il sonno e la veglia viene riformulata come un'opposizione tra le lagrime dell'innamorato insonne e l'indifferenza della donna addormentata e incurante delle suppliche che le vengono rivolte. Tale è il caso della poesia di Victor Hugo, sopra ricordata. Tale è anche il caso della *Sera del dì di festa* di Giacomo Leopardi, un testo leggibile come una sorta di *paraklausíthyron* dissimulato, in cui il motivo tradizionale dell'*exclusus amator* diventa il simbolo della frustrazione da cui trae spunto gran parte della poesia leopardiana: l'infelicità di fronte a una Natura concepita come la sorgente d'ogni umana sofferenza.

Composta nel 1820 (nove anni prima del testo di Victor Hugo), *La sera del dì di festa* è organizzata in due momenti, che una parte della critica (in ossequio all'idea crociana dell'ispirazione unitaria) trova dissimmetrici e mal assortiti, dato che l'idillio si chiude con una riflessione sulla caducità delle glorie umane del tutto opposta alla dimensione intima che soffonde d'un lirismo melanconico tutta l'apertura:<sup>9</sup>

Dolce e chiara è la notte e senza vento,  
 e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti  
 posa la luna, e di lontan rivela  
 serena ogni montagna. O donna mia,  
 già tace ogni sentiero, e pei balconi  
 rara traluce la notturna lampa.  
 Tu dormi, che t'accolse agevol sonno  
 nelle tue chete stanze; e non ti morde  
 cura nessuna; e già non sai né pensi  
 quanta piaga m'apristi in mezzo al petto.  
 Tu dormi: io questo ciel, che sì benigno  
 appare in vista, a salutar m'affaccio,  
 e l'antica natura onnipossente,  
 che mi fece all'affanno. A te la speme  
 nego, mi disse, anche la speme; e d'altro

9 Sui problemi critici di questo idillio, si può vedere, *ex. gr.*, M. Santagata, *Quella celeste naturalezza. Le Canzoni e gli Idilli di Leopardi*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 111-34. Intravede nella *Sera del dì di festa* una «modulazione di serenata-stornello», G. Lonardi, *L'oro di Omero. L'Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Marsilio, Venezia 2005, p. 122.

non brillin gli occhi tuoi se non di pianto.  
 Questo di fu solenne: or da' trastulli  
 prendi riposo; e forse ti rimembra  
 in sogno a quanti oggi piacesti, e quanti  
 piacquero a te: non io, non già, ch'io spero,  
 al pensier ti ricorro. Intanto io chieggo  
 quanto a viver mi resti, e qui per terra  
 mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi  
 in così verde etate! Ahi, per la via  
 odo non lunge il solitario canto  
 dell'artigian, che riede a tarda notte,  
 dopo i sollazzi, al suo povero ostello;  
 e fieramente mi si stringe il core,  
 a pensar come tutto al mondo passa,  
 e quasi orma non lascia.

La dolcezza della notte, il chiaro di luna, la calma del paesaggio (contrassegnata dall'agg. *serena*, corradicale del termine *serenata*), la menzione dei *balconi*, sotto ai quali, per solito, si canta la serenata, l'opposizione tra l'innamorato incapace di prendere sonno e la donna addormentata dopo i *trastulli* e i *sollazzi* (analoghi alle baldorie successive all'antico *kômos*, cui appunto equivale il *dí di festa*), la prosopopea della Natura, che interpella il poeta per spegnerne ogni speranza e dunque per escluderlo da ogni felicità: sono altrettanti elementi che ci permettono di intravedere l'atmosfera del *paraklausíthyron* e la situazione dell'*exclusus amator*. A dire il vero, trattasi di qualcosa di meno vago di una semplice atmosfera creata dall'inconsapevole riaffiorare di uno stereotipo letterario ben radicato nella cultura classicista del poeta.

Filologo di prim'ordine, Leopardi conosce bene le tecniche dell'imitazione, dell'emulazione e della contaminazione; e padroneggia perfettamente la tastiera espressiva della letteratura antica – ciò che lo induce spesso a mettere la sua erudizione al servizio della sua poesia. Il suo gusto della criptocitazione è tuttavia talmente raffinato che non è facile distinguere le riprese involontarie dalle allusioni intenzionali. Tanto più che gl'*i-dillí* – penetrati come sono da quella sublime *naturalezza* che Leopardi ripeteva dall'antica maniera di dare sfogo alle emozioni – danno l'impressione di una assoluta spontaneità, anche quando mirano a sollecitare la memoria dotta dei lettori.

### 5. Due antichi modelli: Teocrito e Orazio

Nella *Sera del dí di festa* si lasciano infatti individuare – ancorché abilmente dissimulate – due movenze stilistiche risalenti alle convenzioni formali dell'antico *paraklausíthyron*: ai vv. 21-22, nell'espressione *e qui per terra | mi getto, e grido, e fremo*, il polisindeto, l'iperbole e la *klimax* convergono a nascondere il gesto dell'amante costretto al suolo dalla sofferenza, secondo uno schema già presente in Aristofane ma qui verosimilmente mutuato da un passo del terzo *Idillio* di Teocrito: un *kômos* che mette in scena un capraio nell'atto di cantare vanamente il proprio amore all'ingresso della grotta dove trova rifugio la bella e sdegnosa Amarillide. Deluso dall'indifferenza della giovane, il capraio interrompe il suo canto e si getta al suolo, disperato (Theocr. 3.52-53): *algéō tàn kephalán, tìn d'ou mélei. oukét'aeídō | keiseûmai dè pesòn*, «la testa mi fa male; ma tu non te ne curi. Non canto piú. | Cado e mi giaccio al suolo». Dove la corrispondenza tra il greco *tìn d'ou mélei*, «tu non te ne curi», e le parole che Leopardi rivolge alla dormiente, ignara degli affanni che provoca in chi l'ama, ci conferma il valore intenzionale di questa allusione a Teocrito, un poeta che Leopardi – lettore assiduo dei bucolici greci – conosceva bene (e certo assai meglio di certi suoi critici moderni che intendono alla lettera le parole *e qui per terra | mi getto, e grido, e fremo* e propongono di cogliervi l'«espressione di una crisi psicofisica»<sup>10</sup>). Tratta dall'esperienza del lottatore messo al tappeto dall'avversario, l'immagine dell'amante atterrito è peraltro spesso ricorrente nella poesia antica. E forse Leopardi pensa anche alla formula con cui Orazio si descrive (*carm.* 3.10) *asperas porrectum ante fores*, «disteso davanti alle porte inesorabili» della bella Lice, che non vuole deporre l'«orgoglio discaro a Venere» (*superbia ingrata Veneri*). Tanto piú che è proprio un testo oraziano la fonte della seconda movenza stilistica che, nella *Sera del dí festa*, ci fa pensare al *paraklausíthyron*.<sup>11</sup>

La triste constatazione del sonno della donna, tanto piú *agevole* quanto piú insopportabile diventa lo strazio dell'innamorato, è espressa dalla formula *tu dormi*, ripetuta due volte, al v. 7 e al v. 8, per meglio tradurre la distanza tra uno stato psicologico di assoluta ingenuità (di cui è indizio il sonno placido) e la tempesta interiore del poeta insonne. Ma questa formu-

10 Così M. Santagata, *Quella celeste naturalezza*, testé cit., p. 125: «versi da non interpretarsi come “enfatica espressione letteraria” (Fubini) ma, in senso letterale e materiale, come precisa e aderente espressione di una crisi psicofisica».

11 Per l'uso oraziano del *paraklausíthyron* si può vedere: W.J. Henderson, *The paraklausíthyron Motif in Horace's Odes*, in «Acta Classica», 16, 2005, pp. 51-67.

la non fa che riprendere, senza darlo a vedere, l'apostrofe di Orazio a Lidia (Hor. *carm.* 1.25.1-8):

*Parcius iunctas quatiunt fenestras  
iactibus crebris iuvenes protervi  
nec tibi somnos adimunt amatque  
ianua limen,*

*quae prius multum facilis movebat  
cardines. Audis minus et minus iam:  
'Me tuo longas pereunte noctes,  
Lydia, dormis?'*

Più raramente le finestre chiuse battono l con colpi continui i giovani insolenti l e non turbano i tuoi sonni – e ama l la soglia la tua porta ll che prima facilmente spostava spesso l i cardini. Sempre meno tu senti ormai: l «Mentre io muoio durante le lunghe notti, l tu, Lidia, dormi?».

Ancora una volta, un innamorato veglia l'intera notte nella speranza che la sua bella si desti. Il quadro non è, in generale, differente da quello della *Sera del dí di festa*: solo che Lidia è una donna di facili costumi, resa ormai sempre meno seducente dall'età provetta. Ecco perché Orazio – come peraltro si conviene alla sua filosofia del *carpe diem* – la sollecita a svegliarsi e a fare entrare i *iuvenes protervi* prima che sia troppo tardi. Come egli ammonisce nelle tre strofe successive, verrà il giorno in cui Lidia, vecchia e sola, proverà personalmente l'amarezza dell'*exclusa amatrix*, respinta anche da quei donnaioli impudenti che, nei bei tempi andati, avevano intonato tante canzoncine dietro la sua porta (Hor. *carm.* 1.25.9-20):

*Invicem moechos anus arrogantis  
flebis in solo levis angiportu  
Thracio bacchante magis sub inter-  
lunia vento,*

*cum tibi flagrans amor et libido,  
quae solet matres furiare equorum,  
saeviet circa iecur ulcerosum  
non sine questu,*

*laeta quod pubes hedera virenti  
gaudeat pulla magis atque myrto,  
aridas frondes hiemis sodali  
dedicet Hebro.*

Vecchia, a tua volta gli adulteri arroganti | rimpiangerai, tutta tremante nel  
 vicoletto deserto, | mentre di più andrà infuriando il tracio | vento nel novilunio.  
 Il Quando il desiderio e la voglia bruciante | che fa di solito impazzire le caval-  
 le | incrudelirà nelle tue viscere piagate; | non senza dolerti | perché la gioventù  
 felice dell'edera verdeggiante | gode di più del mirto scuro | e le fronde inaridi-  
 te all'amico dell'inverno | dedica: all'Ebro.

Nei versi di Leopardi, le tracce della fonte antica sono quasi invisibili. Con l'eccezione dell'apostrofe *tu dormi* (calco evidente del latino *Lydia dormis*), nulla lascia supporre l'influsso di Orazio. Lo scenario realistico dei rimproveri rivolti a Lidia, la cortigiana altezzosa, sembra infatti molto distante dai nostalgici vagheggiamenti dell'idillio leopardiano. E tuttavia, se si affiancano attentamente i due testi, vi si sorprende la medesima bipartizione: 1. una prima parte, dedicata alla situazione attuale dell'innamorato e dunque più direttamente legata al *topos* del *paraklausithyron* (che contrappone il sonno della donna alle querule rimostranze dell'uomo); 2. una seconda parte, in cui la sofferta percezione della fugacità del tempo induce i due poeti a riflessioni più generali sulla condizione umana. In Orazio, queste meditazioni non evadono dal contesto della vita quotidiana e della compaciuta ironia con cui egli prefigura il canuto ritratto dell'*exclusa amatrix*. In Leopardi, il dolore dell'amante respinto provoca una sorta di cosmica chiaroveggenza della vanità del mondo e delle umane cose – come peraltro esige l'oggetto del suo amore infelice: la natura stessa, quell'*antica Natura onnipossente* che ha vanificato i sogni del poeta.

## 6. Leopardi *exclusus amator*

In quest'ottica, la formula dell'*exclusus amator* viene a riassumere lo stato d'animo donde procede non soltanto la poesia ma anche la filosofia di Leopardi. Una filosofia capace di immettere nel materialismo tardosettecentesco un soffio lirico che non trova uguale nella letteratura italiana. Ecco perché la concezione del tempo che scorre impietoso, spazzando via tutte le vestigia della grandezza umana (un tema condiviso da molti scrittori agl'inizi del XIX secolo e spesso affidato al motivo umanistico dell'*ubi sunt?*), è solo il pretesto per mostrare la debolezza dell'uomo di fronte a quella Natura bella e crudele che esclude chi la ammira da ogni felicità e da ogni speranza proprio mentre sembra sedurlo con la dolcezza della sera e con lo spettacolo *benigno* del cielo stellato:

Ecco è fuggito  
 il dì festivo, ed al festivo il giorno  
 volgar succede, e se ne porta il tempo  
 ogni umano accidente. Or dov'è il suono  
 di que' popoli antichi? or dov'è il grido  
 de' nostri avi famosi, e il grande impero  
 di quella Roma, e l'armi, e il fragorio  
 che n'andò per la terra e l'oceano?  
 Tutto è pace e silenzio, e tutto posa  
 il mondo, e più di lor non si ragiona.  
 Nella mia prima età, quando s'aspetta  
 bramosamente il dì festivo, or poscia  
 ch'egli era spento, io doloroso, in veglia,  
 premea le piume; ed alla tarda notte  
 un canto che s'udia per li sentieri  
 lontanando morire a poco a poco,  
 già similmente mi stringeva il core.

È sufficiente rievocare il solenne esordio dei *Sepolcri* di Ugo Foscolo (vv. 20-22: «e l'uomo e le sue tombe | e l'estreme sembianze e le reliquie | della terra e del ciel traveste il tempo») per verificare fino a che punto la pompa oratoria della tensione tra l'eterno e il transeunte resti estranea a Leopardi. L'idea dell'ineluttabile fluire delle cose (attraversata, ancora una volta, da una suggestione oraziana: quella dell'*invida aetas*) e la nostalgia classica dell'*ubi sunt?* servono a mettere sullo stesso piano l'oblio delle patrie glorie e il vanire dei sogni e delle illusioni della fanciullezza. Ma questi sogni sembrano in qualche modo più durevoli dei trionfi di Roma, se è vero che il canto dell'artigiano – sulla via di casa *dopo i sollazzi*, quasi come un antico *kōmastēs* – interrompendo il silenzio notturno (alla maniera del vento che, nell'*Infinito*, stormisce tra le piante), ravviva in Leopardi le immagini della verde età e gli permette di ritrovare, nella cornice familiare del suo villaggio e del suo paesaggio, un'occasione per riflettere sulla continuità della sua esperienza interiore. Ieri come oggi, un medesimo sentimento di esclusione genera quell'intuizione della vanità delle cose che il trapasso dall'infanzia all'età matura rende sempre più consapevole e lacerante.

Certo, la psicologia dell'amante rifiutato e deluso non è che una fra le tante chiavi per leggere *La sera del dì di festa* e per sentirne più distintamente risonare gli echi classici. Non andrebbe per esempio trascurata l'importanza di questo idillio per la ricostruzione della poetica leopardiana del sublime, cui afferiscono i temi della Natura onnipotente, del paesaggio

notturmo e dell'eroico passato di Roma.<sup>12</sup> Temi tanto più interessanti quanto più sembrano realizzarsi alla convergenza tra la cultura longiniana di Leopardi (lettore esperto del *Peri hypsous*, di cui aveva cominciato a redigere una traduzione italiana) e una sensibilità che, per molti aspetti, può comunque definirsi "romantica". E tuttavia il punto di vista dell'*exclusus amator* ci ha, da una parte, guidati a ristabilire – contro le obiezioni della critica – la coerenza strutturale della *Sera del dí di festa* in rapporto alle convenzioni del *paraklausúthyron* (e soprattutto in rapporto all'uso originale che ne aveva fatto Orazio), dall'altra parte ci ha permesso di aggiungere una tessera imprevista al mosaico delle criptocitazioni di cui è contestata la poesia leopardiana. Una poesia nutrita da un classicismo capace di raccendere i nostri ricordi letterari con una trama stilistica in cui risuonano le voci di una tradizione che oggi rischia di precipitare in un sonno senza risveglio.

---

12 Sul sublime in Leopardi: N.J. Perella, *Night and Sublime in Giacomo Leopardi*, University of California Press, Berkeley 1970; G. Lombardo, *Hypsegoria. Studi sulla retorica del sublime*, Mucchi, Modena 1988, pp. 81-130; G. Lonardi, *L'oro di Omero*, cit. (*supra* nota 9), pp. 57-92.



LUCA MARCHETTI  
IMMAGINI, ANCORA

Nel volume *Antropologia delle immagini*<sup>1</sup> Belting avvia la propria riflessione con un'osservazione dal sapore wittgensteiniano. Ci avverte, infatti, che «è impossibile stabilire il “cosa” si cerca senza conoscere il “come” che risiede nell'immagine e che diventa immagine».<sup>2</sup> In questo modo non solo segnala che non è possibile “definire” che cos'è un'immagine, ma ci ricorda anche che il “cosa” può essere solo indagato con un'operazione di risalimento che *attraversi* le sue modalità di manifestazione: il suo “come”. Nel volume troviamo, così, delineato un progetto vasto e articolato, oltre che teoreticamente ricco. Si tratta, infatti, di ripensare l'immagine, esaminandola innanzitutto a partire da quelle manifestazioni che sono state per lo più trascurate dalla “storia dell'arte” disciplinarmente intesa, o che la storia dell'arte non è stata in grado di affrontare in modo adeguato. Un'esigenza resa ancor più necessaria dalle ormai evidenti difficoltà a comprendere la produzione artistica contemporanea all'interno di una “storia dello stile”.

Non è possibile offrire un quadro, per quanto sintetico, di questo articolato progetto, né è mia intenzione farlo. Piuttosto, vorrei portare l'attenzione su un aspetto del tutto centrale all'interno della riflessione di Belting che presenta, a mio avviso, interessanti affinità con il pensiero di Wittgenstein e di Adorno – due autori assai cari e a lungo frequentati da Di Giacomo. Mi riferisco al paradossale rapporto di *identità-differenza* che sta a fondamento dell'immagine. Un'idea che gli autori in questione condividono – pur nelle differenze –, e che permette loro di pensare il “carattere di immagine” dell'immagine.

In Belting questa dimensione emerge con forza quando, individuando nel culto dei morti e nelle maschere funerarie «un archetipo dell'immagi-

---

1 H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink Verlag, Paderborn 2002; trad. it. *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2011.

2 *Ivi*, pp. 20-21.

ne dal quale è sorta tutta quell'esperienza figurativa che dura sino ad ora»,<sup>3</sup> rileva un «doppio significato di presenza/assenza».<sup>4</sup> Nelle immagini funerarie, infatti, avviene quello “scambio simbolico” tra corpo e mezzo grazie al quale è possibile iniziare a dispiegare quel complesso rapporto tra *immagine*, *mezzo* e *corpo* che è alla base del suo progetto antropologico. Come scrive Belting: «Corpo e mezzo sono entrambi coinvolti nel significato delle immagini funerarie, così come il *corpo assente* del defunto, al posto del quale vengono esibite delle immagini. Ma queste immagini, per poter occupare il posto lasciato vacante dal defunto, necessitano di un corpo artificiale. Quest'ultimo può essere chiamato “mezzo” (e non soltanto “materia”), dal momento che le immagini necessitano dell'incarnazione per acquisire visibilità. Da questo punto di vista un *corpo perduto* è scambiato con il *corpo virtuale* dell'immagine. Incontriamo qui le radici di quella fitta contraddizione che caratterizzerà per sempre le immagini: esse rendono visibile l'assenza fisica (di un corpo) trasformandolo in una presenza iconica. La medialità delle immagini è quindi radicata nell'analogia corporea».<sup>5</sup> La natura profonda dell'immagine è, dunque, quella di “rendere presente” qualcosa di assente. Sotto questo profilo, nelle immagini funerarie un corpo assente è reso presente “in immagine”; e questo può accadere solo se non confondiamo l'immagine (come *corpo virtuale*) con il “mezzo” (quale *corpo artificiale*) nel quale l'immagine stessa si “incarna” – si deve incarnare – per poter essere, appunto, un'immagine e per rendere possibile, in questo modo, quello “scambio simbolico” quale luogo dell'apparire. In questo rapporto di “presenza” e “assenza”, ci ricorda Belting, «la sostituzione era dunque più importante di ogni singolo grado di verosimiglianza»,<sup>6</sup> giacché la dimensione dello *scambio simbolico* si muove su un piano diverso rispetto a quello della *mimesi*. Così, se per un verso, «la distinzione fra immagine e mezzo diventa ugualmente palese quando consideriamo la natura inerente alle immagini come *presenza di un'assenza*»,<sup>7</sup> per altro verso, nel dispiegarsi di questo rapporto tra *corpo perduto* (assente) e *corpo virtuale* (immagine), Belting vede la natura costitutivamente “mediale” delle immagini.<sup>8</sup>

3 *Ivi*, p. 41.

4 *Ivi*, p. 42.

5 *Ivi*, p. 12.

6 *Ivi*, p. 41.

7 *Ivi*, p. 16.

8 Nozione che non deve essere confusa o assimilata a quella di *mass media*.

Incontriamo qui il primo livello o “significato” di quel rapporto paradossale, ovvero il fatto che «presenza e assenza sono indissolubilmente legate all’enigma dell’immagine. Questa è presente nel suo mezzo (altrimenti non potremmo vederla) e quindi si fonda su un’assenza della quale è un’immagine. Noi leggiamo il “qui e ora” dell’immagine nel mezzo con il quale giunge davanti ai nostri occhi».<sup>9</sup> Tuttavia, ci ricorda Belting,

la differenza fra immagine e mezzo figurativo è più complessa di quanto lasci intendere questa descrizione. [...] La presenza dell’immagine nel mezzo, benché possa essere avvertita da noi così incontestabilmente, porta in sé anche un inganno, poiché l’immagine è presente in un modo diverso dal suo mezzo. Diventa un’immagine solo se viene animata dal suo osservatore. Attraverso l’atto dell’animazione noi la separiamo ancora nella rappresentazione dal suo mezzo trasmissivo. Così il mezzo opaco diventa trasparente per l’immagine che lo utilizza. Nel momento in cui la osserviamo l’immagine traspare in certo qual modo attraverso il mezzo. Questa trasparenza scioglie il suo legame dal mezzo nel quale l’osservatore l’ha scoperta. Il suo *doppio significato di presenza/assenza* si estende così perfino sul mezzo nel quale viene prodotta, e in verità produce in se stessa l’osservatore.<sup>10</sup>

L’immagine, dunque, è in prima istanza la presenza (virtuale) di un corpo (reale) assente. Sotto questo profilo, l’immagine rende presente o visibile qualcosa di assente o invisibile. Tuttavia, l’immagine non deve essere confusa con il “mezzo” nel quale si incarna. Se il mezzo (corpo artificiale) è “realmente” presente – nelle diverse forme artefattuali e tecniche – l’immagine, invece, deve essere intesa come qualcosa che “viene alla presenza” soltanto attraverso un *atto di simbolizzazione* reso possibile dalla nostra prensione corporeo-immaginativa. In questo senso il mezzo «opaco» lascia «trasparire» l’immagine, permettendole di manifestarsi. In altri termini, solo quando “cogliamo” nel mezzo l’immagine, questa, dall’invisibilità della sua assenza, diventa per noi “visibile” *in quanto* immagine. Ma allora, questo indica che l’immagine non è mai riducibile alla flagranza e alla pienezza di una “presenza” – qual è, ad esempio, quella del (suo) mezzo. Da questo punto di vista, non ha una dimensione fenomenica autenticamente spazio-temporale, né un’esistenza in senso proprio indipendentemente da un corpo – il nostro corpo – quale vero «luogo delle immagini».<sup>11</sup> L’immagine, piuttosto, si configura come un *mehr*, come un’“eccedenza” mai riducibile a *realitas*, nella quale qualcosa di *assente* viene a manife-

9 H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 42.

10 *Ibid.*, corsivi miei.

11 Cfr. *ivi*, p. 20.

starsi in qualcosa che è esso stesso *irreale*. Un *apparire* che è allo stesso tempo un *far apparire*, senza che questo porti mai e assuma la consistenza di una vera e propria apparenza.

A partire da questa linea interpretativa mi pare si possa accostare la riflessione di Belting con quella di Wittgenstein e di Adorno. Quest'ultimo, infatti, nella *Teoria estetica*,<sup>12</sup> pone l'accento sul *carattere d'immagine* delle opere d'arte, giacché «è in quanto *apparition*, in quanto manifestazione e non copia, che le opere d'arte sono immagini».<sup>13</sup> Le opere d'arte sono, dunque, «cose tra cose» che *tuttavia* manifestano un "più" (*mehr*) non riducibile a fenomeno. Per questo Adorno parla del "più" come di un *non-essente*, come qualcosa di *irreale* che "appare" o si manifesta, senza ridursi esso stesso ad "apparenza". Da questo punto di vista, «ciò che nelle opere d'arte si manifesta, non separabile dalla manifestazione ma neanche identico ad essa, il non fattuale nella loro fattualità, è il loro spirito. Esso rende le opere d'arte, cose tra cose, un che di altro rispetto al cosale, benché però esse possano diventarlo solo in quanto cose».<sup>14</sup> Questo significa che questa eccedenza si può manifestare solo in qualcosa di contingente, poiché, senza le opere d'arte nella loro concretezza percettiva, propriamente "non esiste". In questo senso, «in ogni opera d'arte genuina si manifesta qualcosa che non c'è»;<sup>15</sup> e questo comporta anche che «esistendo, le opere d'arte postulano l'esistenza di un non esistente e in tal modo entrano in conflitto con il suo reale non-esserci».<sup>16</sup> L'opera d'arte è, allora, un singolare paradosso, poiché paradossale è proprio quell'"apparire" che *mette in opera*, e che per Adorno costituisce il genuino *carattere d'immagine* delle opere d'arte.

Anche per Wittgenstein le immagini sono propriamente "fatti" del mondo che *tuttavia* manifestano qualcosa che eccede la loro dimensione sensibile. Sotto questo profilo le nozioni di "rappresentazione" e di "immagine" sono intimamente legate a quella di "vedere-come" – intesa, ad esempio, come la possibilità di cogliere *mutamenti d'aspetto* in uno "stesso" segno, o come la capacità di produrre una molteplicità di nuovi significati *dall'interno* di un medesimo materiale sensibile. Per questo Wittgenstein scrive che «il fenomeno *un po' strano* del vedere così o altrimenti fa la sua com-

12 Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a cura di G. Adorno e R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970; trad. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.

13 *Ivi*, p. 113.

14 *Ivi*, p. 117.

15 *Ivi*, p. 111.

16 *Ivi*, p. 79.

parsa solo quando uno riconosce che c'è *un* senso in cui l'immagine visiva *resta identica*, mentre qualcos'altro, che si vorrebbe chiamare "concezione", può modificarsi». <sup>17</sup> Il vedere-come è, dunque, connotato da un paradossale rapporto tra qualcosa (di sensibile) che rimane "identico" e qualcosa (di non sensibile) che cambia e che, cambiando, in qualche modo trasforma anche quello che vediamo. E *tuttavia* quello che vediamo sensibilmente è proprio *anche* quel *medesimo* che vedevamo "prima" e che *in qualche modo* rimane "identico". In questo modo "vediamo" in modo *differente* qualcosa che *tuttavia* vediamo che *non è cambiato*. Non possiamo separare "ciò" che vediamo dal modo in cui questo "qualcosa" (non riducibile a *res*) si manifesta, e *tuttavia* quello che vediamo deve in qualche modo essere *differente* da quel *quid* particolare e contingente che percepiamo con i nostri sensi – la figura o il segno nella loro concretezza sensibile. Per questo «il rappresentato non è nello stesso *spazio* del visto» <sup>18</sup> e «'il vedere come...' non fa parte della percezione. E perciò è come un vedere e non è come un vedere». <sup>19</sup>

All'interno di questo quadro teorico, appena abbozzato, mi pare si possano inserire le osservazioni di Belting quando, ad esempio, afferma che, «allorché ci imbattiamo nei loro corpi mediali, noi animiamo le immagini come se vivessero o potessero parlarci. La percezione dell'immagine, come atto dell'animazione, è un'azione simbolica che nelle diverse culture o nelle odierne tecniche figurative viene appresa in maniera totalmente differente». <sup>20</sup> Da questo punto di vista le immagini *non esistono* "prima" e "indipendentemente" da un *atto d'animazione* che le porta a manifestazione. E, dunque, non è possibile pensare le immagini in assenza di un corpo, antropologicamente inteso, quale condizione di possibilità e quale loro autentico destinatario. Tuttavia, ci ricorda ancora Belting, «per l'antropologia l'uomo appare non più come signore delle proprie immagini, bensì, in maniera del tutto diversa, come "luogo delle immagini" che ne occupano il corpo. Nonostante egli provi a dominarle, è abbandonato alle stesse imma-

17 L. Wittgenstein, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, a cura di G.E.M. Anscombe, G.H. Wright, H. Nyman, Blackwell, Oxford 1980; trad. it. *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990, parte I, § 27.

18 L. Wittgenstein, *Zettel*, a cura di G.E.M. Anscombe; G.H. Wright, Blackwell, Oxford 1967 (1981); trad. it. *Zettel. Lo spazio segregato della psicologia*, Einaudi, Torino 1986, § 628.

19 L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, a cura di G.E.M. Anscombe, R. Rhees, Blackwell, Oxford 1953; trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967 (1983), parte II, p. 260.

20 H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 22.

gini da lui generate».<sup>21</sup> Insomma, le immagini sono, per così dire, delle presenze assenti: sono *assenti* nel corpo presente di un mezzo artificiale e, tuttavia, diventano *presenti* attraverso un atto di animazione operato da un corpo che permette loro di manifestarsi. Di qui, il paradossale rapporto d'*identità-differenza* che mi pare costituisca il nucleo originario a partire dal quale si sviluppano le diverse prospettive dei nostri autori.

Senza voler spingere oltre il confronto tra gli autori esaminati, resta da chiederci se oggi c'è ancora spazio per le immagini, oppure se i mutamenti sociali e tecnologici ci costringono a superare la nozione stessa di "immagine"? Questo interrogativo emerge, ad esempio, quando a proposito delle immagini "sintetiche" Belting si domanda se la "crisi della rappresentazione" costituisca la cifra irrevocabile della contemporaneità. Sappiamo, infatti, che alle immagini "tecnicamente riproducibili", come la fotografia "analogica" (chimica), veniva affidato l'onere di *attestare* la realtà, dal momento che è proprio la realtà che si incarica di lasciare la propria traccia sulla pellicola chimica (il negativo) senza una "mediazione" umana. In questo modo le immagini tecnicamente "im-mediate" dovrebbero farsi garanti di quell'"altro" dell'immagine a cui l'immagine stessa si riferisce, attestandone la presenza. Sotto questo profilo, Belting ci ricorda che la "fiducia" nel valore indessicale delle immagini fotografiche (analogiche) riposa su una dimensione propria anche di altre pratiche più antiche – il calco o l'impronta, ad esempio – e, pertanto, «le immagini tecniche, se solo ampliamo il concetto di tecnica, rappresentano una tradizione antica. La fotografia rientra perciò in questa tradizione».<sup>22</sup> Se è vero, allora, che l'avvento delle immagini tecnicamente riproducibili ha radicalmente trasformato il quadro sociale e artistico moderno, è anche vero che il valore indessicale non riposa tanto su una dimensione "tecnica", quanto piuttosto pragmatica e normativa. In altri termini, anche in una società così potentemente manipolativa dal punto di vista tecnologico, può vigere ancora un senso di "im-mediatezza" delle immagini.<sup>23</sup>

Va certamente considerato che, se anche l'immagine analogica non può del tutto sottrarsi a "mediazioni" che alterano o minano il suo valore referenziale, l'immagine digitale sembra operare al di là di una dimensione indessicale, mettendo così in crisi la natura stessa dell'immagine. Questa *cri-*

21 *Ivi*, p. 20.

22 *Ivi*, p. 57.

23 Basterebbe, forse, ricordare il valore che ancora oggi hanno le fotografie analogiche in un processo giudiziario, soprattutto se messe a confronto con l'"affidabilità", tutta da corroborare, di un testimone oculare.

si della rappresentazione, che sembra caratterizzare sempre più la contemporaneità, fa emergere una dimensione simulacrale che svuota le immagini e ci consegna un mero rimando tra “segni” che si moltiplicano all’infinito senza potersi più sporgere verso un “oltre” in via di sparizione o, forse, “finalmente perduto”. Da questo punto di vista, sembrerebbe che «ogni possibile storia dell’immagine giunta fino a noi, anzi ogni storia dell’immagine che abbia ancora senso per noi, sarebbe arrivata alla fine. Se ne potrebbe parlare soltanto come di un’archeologia dell’immagine».<sup>24</sup>

Belting, tuttavia, ritiene che «la crisi della rappresentazione, in verità, è solo un dubbio sulla referenza che noi non dobbiamo più attribuire alle immagini».<sup>25</sup> In questo senso, sebbene riconosca che in molte forme sintetiche venga meno l’idea stessa di “rappresentazione”, non ritiene, però, che si tratti di un fenomeno così pervasivo e irrevocabile, così come considera ingiustificata una netta equiparazione tra “immagine sintetica” e “simulacro”. A questo proposito, due mi sembrano essere le linee argomentative in virtù delle quali è possibile accreditare un valore “referenziale” anche alle immagini sintetiche: in primo luogo, si tratta di riconoscere che queste immagini sono un’articolazione di sistemi mediali precedenti ai quali rimangono, in qualche modo, legate. Di qui, tra l’altro, la loro natura “intermediale”. Da questo punto di vista, «non è più possibile isolare dagli altri *media* l’immagine digitale. È entrata così tanto a far parte dell’ambito della fotografia, del film, della TV e del video che noi la consideriamo già a livello intermediale».<sup>26</sup> In secondo luogo, anche le immagini sintetiche sono “ancorate” a un corpo, il quale non è tanto o soltanto il punto terminale di un mero processo fruitivo, ma deve piuttosto essere inteso come quell’autentico “luogo delle immagini” che rende possibile il loro apparire, in virtù di quel doppio livello di presenza/assenza che abbiamo visto. Per questo Belting ci ricorda che è vero che «i mezzi digitali odierni cambiano la nostra percezione – come tutti gli altri mezzi tecnici prima di loro –, eppure questa percezione rimane ancora legata al nostro corpo».<sup>27</sup> Insomma, a un rapporto fondato esclusivamente sul binomio “immagine-realtà”, o a quello “immagine-mezzo”, Belting preferisce un’articolazione a tre variabili nella quale il corpo rappresenta quel *missing link* del tutto centrale all’interno di una prospettiva antropologica.

24 H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 53.

25 *Ivi*, p. 28.

26 *Ivi*, pp. 55-56.

27 *Ivi*, p. 35.

Uno degli errori è, dunque, quello di pensare le immagini come se si potessero dare in totale isolamento l'una dall'altra, in una sorta di vuoto pneumatico, dimenticando, così, che esse vivono grazie alla fitta trama che hanno intessuto e che continuano a tessere con le altre immagini, con i diversi mezzi simbolici in cui si incarnano e con i diversi atti di animazione che le rendono possibili. Per questo, citando Stiegler, Belting rammenta che «l'immagine isolata non esiste [...] La nostra immagine mentale è sempre un bagliore residuo [*afterglow*]», una *remanence*, «traccia e iscrizione» delle immagini che incontriamo nel mondo mediale. [...] Le immagini digitali programmate producono in noi altre immagini mentali a loro antecedenti». <sup>28</sup> Ne segue, allora, che «anche» l'immagine sintetica è un'«immagine» nella misura in cui istituisce relazioni – *nel* nostro corpo e *attraverso* di esso – con le altre immagini che l'hanno preceduta. Ma allora, «anche la virtualità necessita ancora del *feedback* della realtà, dalla quale riceve il proprio senso liberatorio». <sup>29</sup> È dunque il peculiare rapporto tra *immagine, mezzo e corpo* che permette a Belting di riscattare il carattere di immagine delle produzioni sintetiche, così come di riarticolare il rapporto con le altre tecniche mediali.

Questi brevi cenni ci aiutano a cogliere un'esigenza di fondo che orienta la riflessione di Belting, e alla quale questo saggio ha mirato fin dall'inizio: la sua fiducia (ancora) nelle immagini. Come l'autore stesso confessa: «Crediamo testardamente che attraverso il mezzo ci giungano delle immagini la cui origine si trova al di là del mezzo stesso». <sup>30</sup> Ebbene, credo che quest'esigenza caratterizzi anche la riflessione di Di Giacomo sull'opera d'arte. Da questo punto di vista, infatti, se ci limitiamo ad alcune indicazioni a partire dalla produzione più recente, <sup>31</sup> nel delineare le «due strade principali» dell'arte contemporanea, l'autore non nasconde la sua preferenza per quella dimensione «rappresentazionale» che da Malevič arriva fino a Kiefer. Non dobbiamo, però, confonderla con un orizzonte

28 *Ivi*, p. 54. Traduzione leggermente modificata rispetto all'edizione italiana. Nell'edizione inglese troviamo, inoltre, un passaggio non presente in quella italiana: «Secondo Stiegler, la tecnica digitale “simula” immagini che differiscono da ciò che esisteva prima, ma *nonostante ciò il risultato finale è un'immagine*»; H. Belting, *An Anthropology of Images. Pictures, Medium, Body*, Princeton U.P., Princeton 2011, p. 26, corsivi miei.

29 H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 29.

30 *Ivi*, p. 43.

31 Mi limito a ricordare le pubblicazioni più recenti: *Malevič. Pittura e filosofia dall'Astrattismo al Minimalismo*, Carocci, Roma 2014; *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015; *Arte e modernità. Una guida filosofica*, Carocci, Roma, 2016.



“figurativo” o “raffigurativo”: «Mimesi, infatti, nella terminologia adoniana indica la capacità dell’opera di prendere posizione nei confronti del vigente in maniera critica, sempre però a livello di forma, che deve assumersi l’obbligo etico di denunciare e testimoniare le fratture e il non-senso della realtà. Questo è il “contenuto di verità” dell’opera, che è mimesi non già di un modello a essa esterno, ma “mimesi di se stessa”, ovvero rappresentazione della storia in essa accumulata e sedimentata». <sup>32</sup> Questo comporta che la direzione inaugurata dall’arte astratta e proseguita in vario modo dalla produzione contemporanea, pur portando al limite la dimensione rappresentazionale, ne rimane, tuttavia, legata. In questo senso, «l’astrazione non distrugge la rappresentazione ma la assimila, e ciò rende possibile che la rappresentazione venga preservata anche quando venga cancellata». <sup>33</sup>

Che le opere d’arte non si limitino a rimandare esclusivamente ad altre immagini, ma costituiscano il luogo in cui è ancora possibile interrogare l’altro dell’immagine, significa concentrare l’attenzione sulla relazione che l’arte deve avere con la ‘realtà’. In altri termini, di fronte all’alternativa tra un’arte compiutamente autonoma e un’arte del tutto eteronoma, Di Giacomo sostiene, invece, la necessità di un’arte che, oggi più che mai, sia (paradossalmente) autonoma ed eteronoma al tempo stesso. Solo a questa condizione, infatti, può evitare di essere totalmente assimilata dall’industria culturale e conservare una dimensione “critica”. E se è pur vero che «oggi a venir meno è la funzione rappresentativa: l’opera d’arte non rappresenta più il mondo frammentario e disgregato, ma la disgregazione è penetrata nella sua stessa forma, sì che quest’ultima, appunto, non è rappresentazione bensì testimonianza», <sup>34</sup> è anche vero che questa “crisi della rappresentazione” come dinamica che erode dall’interno l’orizzonte rappresentazionale dell’arte si muove su un piano diverso da quel processo di “superamento” della rappresentazione promosso da molta arte contemporanea. Di qui le “due strade” dell’arte scandagliate in profondità dall’autore. Così, se «i *ready made* di Duchamp vogliono mettere in questione soprattutto lo *statuto ontologico* di ciò che può essere considerato “opera d’arte” – dando ormai per acquisito il totale superamento del problema della *rappresentazione* –, invece Malevič, nel puntare a una radicale bidimensionalità del quadro fino

32 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, cit., p. 4.

33 *Ivi*, p. 21.

34 G. Di Giacomo, *Malevič*, cit., p. 22.

a fare di quest'ultimo una pura presentazione, continua a porsi il problema della rappresentazione, con l'obiettivo però di superarla».<sup>35</sup>

Non possiamo soffermarci sulla ricca e complessa articolazione di queste analisi. Mi preme, però, segnalare che l'affinità di Di Giacomo con il "percorso" che da Malevič arriva a Kiefer non deve essere intesa come un semplice gusto personale, né comporta una svalutazione dell'altro percorso. Al contrario, vi è un pieno riconoscimento della sua importanza e della sua centralità nella produzione contemporanea. Piuttosto, le sue riflessioni sono guidate da un'irrinunciabile esigenza "etica". L'esigenza, cioè, che le opere d'arte siano ancora in grado di parlare di qualcosa d'*altro* – anche quelle che più mettono in questione la propria dimensione di "immagine". Le opere "debbono" poter farsi carico di un "oltre" dell'immagine che permette loro di essere un luogo di "apertura" dell'esistente. È dunque questa dimensione *critica*, dove è in gioco un *dover essere del senso*, la cifra attraverso la quale mi pare si possa leggere non solo la produzione recente di Di Giacomo, ma la sua intera riflessione sul rapporto tra arte e vita. Insomma, come direbbe Belting, «non vogliamo soltanto giocare con le immagini, poiché alle immagini, in segreto, crediamo ancora».<sup>36</sup>

---

35 Ivi, p. 27.

36 H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 29.

GIOVANNI MATTEUCCI

## TRA ESTETICA E BIOLOGIA

Archeologia della catastrofe della rappresentazione

### 1. *Esperienza e pratica della catastrofe*

Con invidiabile nitore Giuseppe Di Giacomo ci indica gli approdi a cui ha condotto il percorso seguito da letteratura e pittura nella matura modernità: sia nel caso dell'elaborazione dell'atto linguistico sia nel caso della compaginazione dell'immagine, ha prevalso la tendenza a sperimentare la catastrofe della rappresentazione. Per la letteratura è paradigmatico il caso di Beckett, che non solo accetta ma persegue «con lucidità estrema» lo scacco dovuto all'urgenza di «dire ciò che non si può dire e che pure si deve dire, perché è l'unica cosa che resta da dire».<sup>1</sup> L'impotenza del discorso e della parola è un'esperienza che, oltre ad attestare la radicalità e la paralizzante indicibilità del tacere, si traduce al tempo stesso dialetticamente nell'unico modo di far apparire il silenzio come presupposto del dire. Il luogo così individuato è condiviso dalla parabola generale delle arti novecentesche, nella misura in cui compito comune di letteratura e pittura diventa quello di «darci ciò che appare solo per scomparire», e dunque «non un "oggetto", bensì un "non-oggetto", ciò che si sottrae a ogni rappresentazione» essendone la condizione interna. Effettuate le opportune traslazioni, come l'atto linguistico è irretito in un «rapporto paradossale tra dire e non dire, tra l'impossibilità di rappresentare e il tentativo di rappresentare sia pure solo quest'impossibilità», così l'immagine è «insieme figura e sua sfigurazione, un tessuto lacerato nel quale qualcosa di opaco di dà sempre e solo nella trasparenza».<sup>2</sup>

Sarebbe improprio intendere questo stato di stallo tra trasparenza e opacità come evento fallimentare. La relativa esperienza funge piuttosto da innesco per il potenziale espressivo che si sprigiona nell'opera d'arte. Di

---

1 G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 227.

2 *Ibid.*

Giacomo attribuisce in particolare a Wittgenstein il merito di aver indagato queste aporie produttive della rappresentazione. Secondo questa lettura, peculiarità dell'immagine artistica è di poter «rimandare all'altro da sé, soltanto in quanto in primo luogo rimanda a se stessa, “dice se stessa”», sicché «ciò che nell'opera viene rappresentato riceve la sua “unicità”, la sua “specificità”, è insomma proprio “questo”, grazie al fatto che l'immagine lo rappresenta, lo “dice”, secondo le sue “linee e colori”»,<sup>3</sup> mostrandosi così in quella veste inattesa e gratuita che suscita meraviglia e stupore, piacere estetico e gratificazione del gusto.

Nella polarità tra trasparenza e opacità condivisa da atto linguistico e compaginazione dell'immagine prende dunque rilievo una differenza interna al rappresentare, ovvero un elemento irriducibile all'identità posta dall'espressione. L'atto di designare qualcosa, cioè di identificare un contenuto determinato con figure proposizionali o pittoriche, implica l'alterità di tale contenuto rispetto al modo in cui si realizza la designazione. Rispetto al “che cosa”, il “come” si impone come «qualcosa di “non-identico”, vale a dire di differente, tra la proposizione, o l'immagine, e il qualcosa che viene rappresentato o detto». È, questo, il piano della “presentazione”, che accompagna sempre come un'ombra la rappresentazione: un “come” in cui consiste ciò che i contenuti detti o figurati – ossia propriamente rappresentati – effettivamente esibiscono, “presentano”, ma che si colloca su un livello strutturalmente diverso rispetto ad essi. Come osserva Di Giacomo:

tale presentazione, nel suo costituire la condizione interna al rappresentato, e anche ciò che dà a quest'ultimo il suo carattere di unicità, ossia di individualità, che sfugge a ogni previsione logica, vale a dire a ogni identificazione nel già-saputo; ciò che fa, in definitiva, del rappresentato qualcosa di non-previsto e di non-saputo, qualcosa che nell'opera d'arte trova il suo luogo esemplare.<sup>4</sup>

La residualità rispetto alla rappresentazione figurativa e alla designazione linguistica si sedimenta nella categoria del non-identico, ed è talmente pervasiva da costituire il baricentro del pensiero di due filosofi chiave del Novecento apparentemente tra loro incompatibili come Wittgenstein e

3 G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, in «Aesthetica Preprint», 55, 1999, p. 8. – Con questo saggio Di Giacomo dà avvio a una lunga e feconda esplorazione che ha come tappe intermedie essenziali due notevoli monografie (*Introduzione a Klee*, Laterza, Roma-Bari 2003; *Malevič. Pittura e filosofia dall'Astrattismo al Minimalismo*, Carocci, Roma 2014) e trova una ricapitolazione efficace nel recentissimo *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015.

4 G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, cit., p. 9.

Adorno. Come dimostrano le ricerche di Di Giacomo, la loro convergenza non è casuale. Si può infatti insistere sulla categoria del non-identico per compiere una feconda ricognizione generale delle arti dall'Ottocento a tutto il Novecento. Essa può essere compendiata dicendo che nella rappresentazione è insita un'intransitività irrimediabile tale per cui la forma e il segno di cui si intessono proposizione e immagine perdono, eminentemente nel caso dell'arte, la propria natura schiettamente operativa per divenire invece di per sé tema di inchiesta e ricerca. Tutto sommato, la linea dell'astrattismo consegue da questa metamorfosi della forma da funzione a scopo almeno virtuale e prospettico dell'indagine pittorica; e qualcosa di analogo sarebbe facilmente sostenibile per la letteratura.

Nell'ambito della ricerca artistica i tentativi più estremi e consapevoli di affrontare questo nodo si sviluppano a partire dal passaggio tra Otto e Novecento. C'è però da chiedersi se una tale tematizzazione della forma in virtù della sua opacità sia solo il frutto di un'exasperazione di motivi artistici, oppure se essa non abbia radici diverse. Qual è e quando è intervenuto il fattore che ha reso possibile l'esperienza della catastrofe della rappresentazione sperimentata in maniera eclatante dalle arti contemporanee? L'ipotesi che verrà sostenuta è che il plesso che stringe forma e segno nell'ordine dell'opacità, rendendo tematizzabile l'operatività della rappresentazione, sgorga da una profonda frattura epistemologica che si è verificata a partire dal Settecento. La natura epistemologica di questa frattura e la sua stessa profondità sarebbero comprovate dal suo aver dato luogo al nascere, accanto all'estetica, anche della biologia in accezione moderna, dipanando un filo che ha appunto nell'elaborazione del problema della forma una sua robusta fibra. Si procederà dunque con andamento archeologico nel tentativo di raccogliere tracce dei principi di tale processo.

## 2. *L'intreccio moderno tra estetico e vivente*

Propriamente, agli inizi del XVIII secolo non esistono né un'estetica filosofica né una biologia in quanto saperi dotati di un preciso patrimonio epistemologico. A quell'altezza storica prendono semmai avvio percorsi che sfoceranno in quanto tuttora si intende, almeno in parte, con estetica e biologia. La stessa coincidenza dell'origine storica di tali domini fa peraltro sorgere il sospetto di un intreccio tra questi due ambiti, anche se è difficile stabilire rapporti di effettualità reciproca tra di essi che vadano al di là di ambigue analogie o di rilievi metaforici. Indizi utili si possono però ricavare da alcuni casi eclatanti in cui, all'interno dell'insorgente campo dell'e-

estetica filosofica, si riscontra un riferimento ai saperi del vivente o come premessa dello studio dell'estetico o come indagine da condurre parallelamente ad esso. Autori assolutamente autorevoli come Shaftesbury, Herder e Kant consentono di tracciare una plausibile articolazione della questione.

In Shaftesbury la connessione tra estetico e vivente costituisce un problema *metafisico*, poiché la natura vivente possiede per lui una connotazione estetica di stampo platonico. Tuttavia non si può parlare qui di una relazione forte tra scienza della vita in quanto tale ed estetica in accezione pienamente moderna, tanto più che Shaftesbury non stabilisce statuti disciplinari e rigorose determinazioni di metodo per le une e per l'altra.

Anziché entro un ordine metafisico, in Herder la connessione viene indagata come problema *antropologico*. Egli analizza una tessitura esperienziale che prevede la continuità tra funzioni vitali e dimensione sensibile. In questo scenario diventa decisivo il richiamo alle scienze coeve del vivente ed è evidente lo sforzo di utilizzare risultati epistemici per costruire un sapere estetico già incamminato verso istanze che sono addirittura affini a esiti recentissimi della ricerca estetologica, tanto da indurre a presumere più una contemporaneità di Herder che una sua modernità. Il modo in cui Herder utilizza il sapere del vivente del suo tempo non è però privo di ambiguità, come rivela il suo confronto con Haller. Mentre il proto-fisiologo Haller distingue tra dimensione dell'irritabilità e dimensione della sensibilità, facendo di questi due principi funzioni distinte che agiscono su binari disgiunti, Herder intende specularmente irritabilità e sensibilità come strati sovrapposti e adiacenti tra i quali vige una peculiare continuità. Viene così riaffermata un'istanza leibniziana che agisce da antidoto rispetto al dualismo di matrice cartesiana a cui Haller rimane in fondo fedele.<sup>5</sup> L'umano è appunto, con Herder, un'emergenza che opera tacitamente e in maniera non ancora auto-consapevole al livello dell'"io irritabile", trovando primo compimento solo nell'ambito del sensibile e dunque sul piano estetico. È da questa interazione di estetico e vitale che scaturisce la dimensione propriamente antropologica con la sua caratteristica *Besonnenheit*.<sup>6</sup>

Ulteriore segmento di questa articolazione è la terza *Critica* di Kant, in cui la relazione tra estetico e vivente assume il profilo di un problema *trascenden-*

5 Per Haller si veda F. Desideri, *Quartetto per la fine del tempo*, Marietti, Genova 1991, pp. 15-62. Sul confronto con Herder cfr. S. Tedesco, *Studi sull'estetica dell'illuminismo tedesco*, Edizioni della Fondazione Nazionale Vito Fazio-Allmayer, Palermo 1998, pp. 107-153.

6 Si veda il focus herderiano in F. Desideri e G. Matteucci (a cura di), *Sensibilità & linguaggio*, in «Aisthesis», 2009/1: <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/issue/view/830>.

*tale*. Non serve insistere sul fatto arcinoto dell'unità kantiana tra indagine sull'estetico e indagine sul vivente, modalità di un'interrogazione sui principi della facoltà riflettente di giudicare che si specificano nelle due direzioni complementari del soggettivo per l'estetico e dell'oggettivo per il vivente.

Ora, anche una considerazione così superficiale di questi tre snodi del Settecento fornisce elementi interessanti. Da Shaftesbury a Kant si compie l'atto inaugurale dell'estetica, che da dimensione metafisica diventa ambito trascendentale passando attraverso una sua caratterizzazione in quanto connotazione dell'umano, come accade in Herder. Parallelamente, muta in questi autori anche il senso del vivente a cui si fa riferimento. Nel parlare del vivente, Shaftesbury guarda alla natura ispirato da motivi platonici e neoplatonici, Herder guarda all'uomo e alla concreta dimensione antropologica, Kant guarda al principio di organizzazione dell'organismo ai fini di un sapere trascendentalmente valido. Le concezioni dell'estetico e del vivente cambiano di concerto, e con il loro variare congiunto si producono altrettante ristrutturazioni radicali dell'idea pur comune di una continuità tra vivente ed estetico, o se si vuole tra natura e bellezza. Il modello metafisico di Shaftesbury spinge a cercare nel connubio di estetico e vivente ciò che *deve* caratterizzare l'esperienza come «disegno»<sup>7</sup> che informa la materia. Il modello antropologico di Herder vi si volge, invece, come elemento che *può* caratterizzare l'esperienza, in base a un contingente impianto fisiologico. Il modello trascendentale di Kant sposta infine l'attenzione su ciò che *deve poter* caratterizzare l'esperienza (secondo una doppia modalizzazione che esprime tipicamente la logica del criticismo) per legittimare giudizi non meramente empirici. Per quanto notevoli, tali differenze sono comunque misurabili a partire da un presupposto tenacemente condiviso: la congiunzione di "estetico" e "vivente", il cui parallelismo epistemologico dunque non potrà apparire occasionale. Tant'è che estetica e biologia alle loro origini moderne condividono l'impegno a elaborare categorie che poi risulteranno al tempo stesso cruciali per i loro rispettivi domini.

### 3. *La rivoluzione biologica della forma: dall'atomo all'organismo*

Per capire quali siano le categorie a cui si è appena fatto riferimento, occorre riconsiderare rapidamente il movimento che determina il cambio di paradigma che conduce alla biologia e che si verifica in concomitanza con le origini della modernità estetica. Tra i motivi che hanno segnato questo

7 Lord Shaftesbury, *I Moralisti*, a cura di A. Gatti, Aesthetica, Palermo 2003, p. 125.

percorso, certamente non lineare, spicca il problema del materialismo, o meglio della compatibilità del sapere del vivente con il quadro newtoniano che assume posizione dominante nella scienza del XVIII secolo. Durante il Settecento, chi cerca di costruire una scienza della vita non può eludere l'aporia tra la necessità di affermare un principio del vivente, apparentemente irrisolvibile all'interno di relazioni meccaniche, e l'eguale necessità di mantenersi fedeli all'impostazione meccanicista della fisica newtoniana, tendenzialmente accreditata come modello generale della scientificità. Per avvalorare il fatto che si tratta di una questione davvero cruciale, è sufficiente ricordare l'autorevole osservazione di Canguilhem, secondo cui è proprio grazie al suo essere associata al «prestigio di una teoria fisica»<sup>8</sup> che nel processo di fondazione della biologia moderna potrà alla fine prevalere la teoria biologica delle molecole organiche.

La tensione tra vitale e meccanico si riscontra con chiarezza già in Buffon, che rielabora in senso biologico la questione newtoniana della forza della materia che si estrinseca nel fenomeno dell'attrazione gravitazionale: «tutti gli effetti della pura materia – scrive Buffon – possono essere ricondotti all'attrazione, mentre tutti i fenomeni della materia vivente possono venire condotti a questa stessa forza d'attrazione unita a quella del calore». Non solo, però, il principio del vitale si combina e si interseca con il caposaldo del meccanicismo newtoniano. La relazione è ancora più stretta, come appare evidente nel momento in cui Buffon dichiara che la questione del vivente investe non tanto l'organismo mediamente percepibile dai sensi dell'uomo, ma ogni singola microscopica parte innervata dal principio vitale:

per materia viva intendo non soltanto tutti gli esseri che vivono oppure vegetano, ma anche tutte le molecole organiche viventi, diffuse e ripartite tra i frammenti o residui dei corpi organizzati; includo anche nella materia viva la materia della luce, del fuoco e del calore, in breve ogni materia che ci si presenta viva in se stessa.

Questo passaggio documenta e attesta il programma di una scienza del vivente conforme a una sorta di atomismo biologico che è il corrispettivo dell'atomismo meccanico della fisica. Ma la soluzione modellata da Buffon sull'atomismo lascia aperto un problema essenziale, poiché certo la biologia moderna non coincide con una fisica del biologico. Se la mecca-

8 Qui e in seguito si fa riferimento a G. Canguilhem, *La conoscenza della vita*, trad. it. di F. Bassani, Il Mulino, Bologna 1976, p. 89, da cui sono tratti anche i passi di Buffon citati di seguito.



nica razionale espunge ogni elemento qualitativo dal cono di luce dell'indagine scientifica, per la biologia vi è almeno una qualità della materia che va preservata come tratto distintivo di alcuni esseri rispetto agli altri: la vitalità, che contraddistingue l'organismo di contro al mondo inorganico. Per mettere a fuoco il problema, Hans Jonas ha indagato l'origine del concetto moderno di organismo riconducendola alla transizione dal panvitalismo tipicamente rinascimentale al panmeccanicismo all'interno del quale si iscrive la questione moderna del vivente.<sup>9</sup> Poiché per il panvitalismo tutto è in linea di principio vitale, suo problema essenziale è giustificare il passaggio dalla materia viva alla materia inerte; in quest'ottica, il compito più arduo consiste nel dar conto della cessazione della vita, e dunque della morte. Al contrario, per il panmeccanicismo la vita diventa la vera eccezione, essendo tutto, fisicamente, materia di per sé inerte; il problema diventa allora come giustificare l'organismo senza contravvenire ai caposaldi del meccanicismo, ossia in modo da ricondurre il vivente al senza vita.<sup>10</sup>

In riferimento a questo problema, l'atomismo biologico si dimostra insufficiente. Buffon si affida a una logica associazionistica quando si limita a sostenere che la vita dell'organismo risulta dalla vita delle sue componenti minime già dotate intrinsecamente di una primitiva, e imperscrutabile, vitalità. Per lui, la forma del singolo essere vivente resta un'apparenza esteriore da classificare come tale. Invece, quando si entra nella biologia moderna – ossia pienamente con Cuvier – è il tutto a prevalere sulla parte, poiché è l'individualità vivente dell'organismo a determinare “teleologicamente” le proprie componenti materiali. Nell'organismo domina, cioè, la *forma interna* che lo governa. La tassonomia con cui Buffon organizza le manifestazioni esteriori che risultano associazionisticamente dalla combinazione di atomi vitali diviene, in Cuvier, una tipologia che raggruppa le forme degli organismi secondo principi funzionali coordinabili che sono di per sé invisibili, agendo da condizioni del visibile. Come osserva Cassirer, «la biologia sistematica, com'è intesa e praticata da Cuvier, non è sempli-

9 È forse importante ricordare che nella terza *Critica* Kant di fatto si muove all'interno di questo stesso alveo: esplora la possibilità di una scienza del vivente che non contraddica, ma neppure si identifichi con la fisica newtoniana (facendo di necessità qui i conti con le grandi metafisiche moderne). Si potrebbe leggere di conseguenza anche il noto fatto che egli considerasse assurdo «sperare che un giorno possa nascere un Newton che renderà comprensibile anche solo la generazione di un filo d'erba» (I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, p. 232).

10 H. Jonas, *Organismo e libertà*, ed. it. a cura di P. Becchi, Einaudi, Torino 1999, p. 19.

cemente l'arte di classificare e di ordinare gli organismi in un modo perspicuo; essa ci rende visibile, piuttosto, l'impalcatura fondamentale della natura stessa»<sup>11</sup> in virtù della nuova istanza della forma. È perciò che gli esseri viventi vengono ora ordinati non più in base a caratteri esteriori, ma rispetto alle priorità funzionali dei relativi organi.

#### 4. L'operatività del principio vitale della forma tra estetica e biologia

Nel nocciolo stesso del paradigma che è all'origine della biologia moderna si incontra dunque un elemento che sconfinava fatalmente nell'estetico. Se giustificare l'organismo significa delimitarlo rispetto alla materia inerte in virtù della sua forma interna, allora le scienze del vivente hanno il compito di determinare in qualche modo la configurazione che conferisce a quel che abita all'interno del suo perimetro una connotazione qualitativamente incommensurabile rispetto a quanto resta all'esterno. Così, mentre il dualismo cartesiano contrapponeva all'inerte esteriorità estensionale un'interiorità intensionale che era solo pensiero, ora quest'ultima dimensione intensionale contrapposta all'estensionalità è vita che si estrinseca per forme e che dunque può tradursi in figure. Tutto sommato, lo slittamento della dimensione intensionale dell'esperienza dal pensiero alla vita trova conferma anche in Kant, che ascrive ai giudizi di gusto una componente soggettuale-trascendentale che risulta contraddistinta dal *Lebensgefühl* anziché da principi di determinazione categoriale.

Il quadro complessivo di questi intrecci è stato delineato con chiarezza da Michel Foucault.<sup>12</sup> Nel corso di *Le parole e le cose* vengono ricostruiti i momenti salienti di una ricerca che, tra il XVIII e il XIX secolo, elabora l'idea secondo cui all'interno degli esseri ritenuti viventi, e delimitati come tali, opera una struttura segreta, intima e profonda. Questo spazio è apparentemente inaccessibile, poiché risponde a una logica immanente che sfugge a qualsiasi determinazione esteriore. Le ragioni della forma del vivente risiedono al suo stesso interno, ne sono la nervatura essenziale che si dispiega nella compaginazione dell'organismo, esattamente come un prin-

11 E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, vol. IV/1, Einaudi, Torino 1978, p. 211.

12 M. Foucault, *Le parole e le cose*, trad. it. di E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 1967, in particolare pp. 141-181 e 285-302. – L'anno di pubblicazione di questo libro (1966) è lo stesso della prima edizione di *Organismo e libertà* di Jonas, che uscì dapprima in lingua inglese.

cipio formativo si esibisce esclusivamente nella configurazione di un'opera d'arte. La ribadita corrispondenza con l'estetico avvalorava l'ipotesi secondo cui la vera frattura epistemologica da cui prende origine la biologia moderna è inspiegabile se si prescinde dal tema della forma.

Si è detto che la linea di sviluppo del motivo della forma porta su un terreno ancora estraneo all'atomismo biologico. Per Buffon il compito è di realizzare una catalogazione degli esseri viventi. Invece, la modernità biologica nasce con l'esigenza di individuare una struttura invisibile che giustifichi l'essere vivente morfologicamente ricostruibile e comparabile con gli altri esseri, agendo come suo principio costitutivo. Il punto è capire dove risieda questo principio. Ad esempio, con una certa contiguità a Buffon Herder lo ritiene immanente alla materia, in quanto principio d'azione che si estrinseca nella materia stessa secondo una lezione che è sicuramente di matrice leibniziana. In Kant, ma anche in Cuvier che si ispira esplicitamente a Kant per la sua nozione di organismo,<sup>13</sup> il principio vitale va pensato al più come fungente alla base di ciò che si manifesta; per meglio dire, esso non può essere colto in quanto tale ed è regolativo rispetto alla conoscenza del vivente, per cui viene virtualizzato come principio trascendentale. Non è un contenuto positivo tra gli altri riscontrabili, ma è un fuoco virtuale che orienta la conoscenza. Il vivente rivela così, d'improvviso, una propria profondità. Nel passaggio kantiano da Buffon a Cuvier viene messo in secondo piano il reticolo comparativo di superficie a cui la scienza del vivente si affida quando si cura dei rapporti estrinseci tra i vari esseri che occupano le caselle della griglia. In primo piano irrompe invece l'indagine sulla profondità di porzioni di materia che rinviavano verso un fondo inafferrabile da schemi meramente constatativi. Il mondo non è più omogeneo e piatto, poiché ospita forme viventi che esibiscono criteri di discontinuità e rilevanza.

Ancora una volta va rilevata un'analogia con l'estetico. In maniera affine, infatti, le opere d'arte si distinguono dagli oggetti non estetici perché si organizzano attorno a punti notevoli in sé insondabili. Ad esse sono sottesi principi che non si riscontrano in quanto tali, ma che si esibiscono attraverso il gioco della configurazione. Tanto il biologico quanto l'estetico in accezione moderna implicano strutture formative che rendono visibile la configurazione senza però che quest'ultima le "sveli". La compagine esteriore è una modalità in cui questi elementi operativi agiscono semmai espressi-

13 Come ricorda puntualmente E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, vol. IV/1, cit., p. 207.

vamente e dunque si presentano senza però essere direttamente rappresentati, né tanto meno percepiti in carne e ossa.

### 5. *Le origini moderne della catastrofe della rappresentazione*

Nella misura in cui ha come presupposto questa riconsiderazione della forma che eccede la dimensione della compaginazione esteriore, la biologia intreccia in maniera non sorprendente le proprie origini di scienza moderna con quelle dell'estetica filosofica. La nascita stessa dell'estetica moderna è legata un simile sviluppo della tematica della forma nella cultura del XVIII secolo, come ha sottolineato Cassirer. In un lungo capitolo di *Libertà e forma*<sup>14</sup> egli ha illustrato come il concetto moderno di forma sia sorto all'interno di una cultura che aveva due metafisiche di riferimento, quella di Shaftesbury e quella di Leibniz. In tale contesto l'insistita analisi della forma ha posto in maniera sempre più forte l'accento sul suo rapporto intrinseco con la forza, e quindi con un principio immanente di vitalità. Proprio questa sarebbe stata, per Cassirer, una decisiva scoperta estetica del XVIII secolo. Essa può aver inciso in profondità sulla nascita del pensiero delle scienze della vita incamminate verso la biologia, poiché – come dice anche Foucault<sup>15</sup> – è grazie a questa accentuazione del motivo della forma che è diventato possibile tematizzare il concetto stesso di vita, grande assente nelle scienze del vivente che precedono questo cambio di paradigma. È vero che anche prima della frattura indicata si parlava del vivente e della vita; tuttavia non si trattava di concetti tematici né all'interno del panvitalismo né all'interno di quella prospettiva epistemica orientata alla catalogazione rappresentazionale degli esseri. La tematizzazione della vita diventa urgente nel momento in cui la vita si trasforma nel fuoco virtuale a cui si deve tendere per giustificare l'emergenza di una forma.

Durante lo sviluppo del percorso schizzato, accanto a quella di forma subisce fatalmente profonde ristrutturazioni anche la nozione di segno. All'interno di un'impostazione di tipo tassonomico qual è quella delle scienze del vivente pre-moderne, o pre-biologiche in senso stretto, il segno resta del tutto trasparente. Esso è meramente funzionale alla collocazione e alla distribuzione delle forme esteriori degli esseri. Ma nel momento in cui il vivente acquisisce profondità virtuale, il segno si opacizza fino a diven-

14 Cfr. E. Cassirer, *Libertà e forma*, ed. it. a cura di G. Spada, Le Lettere, Firenze 1999, pp. 101-168.

15 Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit. pp. 264-265.

tare esso stesso tematico e problematico. Si potrebbe considerare questa opacità una sorta di increspatura di superficie in virtù della quale l'apparenza annuncia qualcosa di ulteriore, ma mai dato. Il segno rivela così una propria densità semantica indagabile tanto in chiave biologica quanto in chiave estetica. Per usare una terminologia già ottocentesca, esso si fa "iconico" ed esibisce lo scarto tra la propria forma e il contenuto che vuol essere veicolato per suo tramite. Come scrive Foucault, i saperi moderni convergono nel mettere a tema lo scarto decisivo che si esprime nel «rapporto tra la rappresentazione e ciò che in essa è dato».<sup>16</sup>

Questa schematica ricostruzione archeologica sembra allora confermare la tesi iniziale. La gemellarità tra estetica e biologia in accezione moderna introduce nel patrimonio genetico di tali saperi la dialettica sottesa alla catastrofe della rappresentazione che, dalla fine del XIX secolo, le arti si incaricheranno di portare ai suoi esiti estremi nei termini precisati da Giuseppe Di Giacomo.

---

16 *Ivi*, p. 258.





PIETRO MONTANI

## L'AUTONOMIA DELL'ARTE NEL TEMPO DELLA RETE

1. Da almeno 15 anni,<sup>1</sup> e con ammirevole coerenza, Giose Di Giacomo si è impegnato nell'elaborazione di una teoria estetica originale, collocabile, con una precisa fisionomia, nell'area filosofica del sublime. Per chiarire subito il tratto di originalità di questa teoria si potrebbe forse far riferimento al celebre enunciato conclusivo del *Tractatus* di Wittgenstein (un autore di cui Giose domina magistralmente il complesso pensiero), osservando che quell'enunciato – «Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere»<sup>2</sup> – non avrebbe dovuto, a rigore, essere detto. Ma anche aggiungendo – ecco il punto che più di ogni altro, se ben comprendo, suscita la passione cognitiva ed ermeneutica di Giose – che proprio per questo quell'enunciato *doveva* in ultima analisi essere detto. Il termine corsivato è importante, trattandosi qui di un'istanza che non risponde soltanto a un principio teorico ma anche e soprattutto a un principio etico.

Il principio teorico è quello che iscrive a tutti gli effetti l'ultimo enunciato del *Tractatus* nel paradigma del sublime, vale a dire nell'ambito del peculiare statuto formale (indiretto, negativo, evocativo ecc.) dei protocolli simbolici volti alla rappresentabilità dell'irrappresentabile. La siepe dell'*Infinito* di Leopardi ne resta il modello insuperato (per chiarezza di intenti ed economia di mezzi). Di ciò di cui non si può dire (cioè dell'essenza ultimativa del linguaggio) occorre tacere; e tuttavia il tacere è qui obbligato a farsi presente enunciandosi come tale – e dunque contraddicendo se stesso. Si tratta di uno di quei paradossi costitutivi che talora monopolizzano l'attenzione – e il *thaumazein*, la capacità di provare meraviglia – di alcuni filosofi. Così fu, ad esempio,<sup>3</sup> per Emilio Garroni, alla cui scuola sia Giose che io ci siamo formati.

---

1 Considero qui il saggio del 1999 *Icona e arte astratta* (Aesthetica Edizioni, Palermo) come l'inizio della linea di pensiero a cui farò qui riferimento. Si tratta naturalmente di una linea già presente negli altri lavori dell'autore (in particolare il saggio su Wittgenstein e l'ampio studio sul romanzo) e da essi preparata.

2 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. it., Einaudi, Torino 2009.

3 Cfr. in particolare, E. Garroni, *Senso e paradosso*, Laterza, Roma-Bari 1986.



Il principio etico, di natura tutt'affatto diversa, è quello che annette alla dicibilità dell'indicibile la dignità e il rango di una scommessa in cui ne va della medesima umanità dell'uomo: vale a dire che nella devastazione dilagante della sensatezza – ma dovrei dire “del senso”, se non fosse che del “senso” si deve tacere – qualcosa si possa e dunque si debba salvare grazie all'invenzione, *sommamente creativa*, delle forme simboliche (indirette, negative, evocative ecc.) di questo medesimo salvataggio. Ma che cosa si potrebbe salvare della sensatezza? Per esempio la sua contingenza, la sua parzialità, il suo carattere finito. Sempre che a salvarsi davvero, in ultima analisi, non debba essere nient'altro che l'esibizione del fallimento del tentativo stesso di effettuare un salvataggio. L'averci comunque provato, allora, mostrerebbe che non è vero che si può solo fallire, perché piuttosto è vero che si può comunque “fallire meglio”, cioè *mostrare al meglio* l'ineluttabilità del fallimento (movimento estetico asintotico, quest'ultimo, del pari includibile nella categoria del sublime). È in questa prospettiva, io credo, che dev'essere interpretata una delle tesi centrali della proposta estetica di Giose Di Giacomo: vale a dire che in alcuni autori – come nel Beckett del “fallire meglio” appena citato<sup>4</sup> – dell'irrappresentabile non si dà tanto una rappresentazione (indiretta, negativa, evocativa ecc.) quanto una “testimonianza”. Anche l'ultima proposizione del *Tractatus*, a ben vedere, potrebbe allora essere riletta in questa chiave. Con il che i rapporti tra poesia e filosofia<sup>5</sup> si avvantaggerebbero della messa in luce di una relazione particolarmente perspicua: un gioco delle parti non troppo diverso da quello praticato dall'ultimo Heidegger con George o con Rilke.<sup>6</sup> Enunci pure *apertis verbis* il filosofo che di ciò di cui non si può dire occorre tacere (o che l'essere non è l'essere dell'ente); da parte sua, sarà il poeta a farsi carico di *mostrare* – ovvero *testimoniare* – la disdetta di un tale dire. È in questo dialogo *necessario* che si dovrà vedere la versione forse più chiarificante di quella relazione tra poesia e filosofia (e viceversa) di cui così spesso la modernità ha sentito di aver bisogno. A condizione tuttavia che se ne rimarchi in primo luogo precisamente *il carattere necessario* e non meramente occasionale o fortuito. Ciò fu assolutamente chiaro a Heidegger (ma anche ad Adorno, che sarà evocato tra un attimo); come lo fu a Garroni, e lo è a Giose Di Giacomo. Ma prima ancora fu innanzitutto chiaro a Hegel.

4 Cfr. S. Beckett, *Worstward Ho*, John Calder, London 1983.

5 Nella fattispecie tra Wittgenstein e Beckett (e non riesco qui a reprimere la tentazione di confessare pubblicamente il mio ammirato, e divertito, stupore per la straordinaria somiglianza fisica dei due).

6 Cfr. M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, trad. it. Mursia, Milano 1992.



È evidente, e non insisterò su questo punto, come il legame tra estetica ed etica, di cui oggi si fa un gran parlare (non sempre congiunto con un adeguato pensare), venga da queste tesi esemplificato in modo tanto icastico quanto profondo e produttivo: ciò consente alla proposta filosofica complessiva di Giose Di Giacomo di aprire un dialogo costante e fecondissimo con il pensiero di Adorno e in modo del tutto particolare con la sua *Teoria estetica*.<sup>7</sup> Farò piuttosto notare che l'istanza "testimoniale" del "fallire meglio" rende disponibile una prospettiva inedita e molto illuminante sul rapporto tra arte e vita (o tra rappresentazione e realtà) in quanto tratto distintivo eminente della condizione moderna (e forse anche di quella contemporanea) delle arti. La tesi di Giose, da questo punto di vista, è che la torsione *storica* fondamentale impressa all'esperienza dell'arte dall'avanguardia di inizio novecento – e in particolare da Duchamp – è da cogliere precisamente in questo *Shift*, variamente interpretato e interpretabile, dalla rappresentazione alla testimonianza. Per cui non è (più) vero che è l'arte a parlare delle cose, ma è vero piuttosto che sono le cose stesse (o il loro essersi dileguate) a parlare (ancora) come arte.

Non mi soffermo su questa innovativa apertura teorica, di cui sono evidenti da un lato le risonanze nietzscheane, dall'altro quelle heideggeriane, e ne metto piuttosto in evidenza la *genuina portata storiografica*. La torsione è *storica* – come ho scritto più sopra evidenziando la parola – in quanto ci dice qualcosa di significativo sullo stato dell'arte nell'epoca moderna (e forse anche contemporanea). E precisamente che quest'epoca segna ad evidenza una fine (quella della rappresentazione) senza che tuttavia sia altrettanto certo che segni anche un inizio (quello della testimonianza). O, per meglio dire: senza che sia altrettanto certo che la condizione della testimonianza sia *in ogni caso anche* un inizio. Su questa incerta dialettica è costruito, se l'ho ben letto, l'ultimo importante libro di Giose, dedicato a Malevič e al rapporto (necessario) tra pittura e filosofia.<sup>8</sup> Un libro nel quale, tra le altre cose, è particolarmente apprezzabile l'utilizzo dei concetti fin qui discussi come strumenti critici volti a discriminare tra poetiche (come quelle del monocromo, per esempio) che potrebbero rischiare di essere impropriamente unificate e dunque sostanzialmente incomprese. E si tratta di un libro che sembra concludersi con un interroga-

7 Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. Einaudi, Torino 2009.

8 G. Di Giacomo, *Malevič. Pittura e filosofia dall'Astrattismo al Minimalismo*, Carocci, Roma 2014. Quando ho scritto questo testo non erano ancora usciti gli ultimi due libri di Giose Di Giacomo. La trilogia di cui fanno parte, tuttavia, conferma e rafforza la linea che sto esponendo.

tivo. Perché se è vero che il tramonto della prestazione rappresentativa dell'arte ha consentito al rapporto arte-vita di ripresentarsi con nuova energia eversiva nella forma della testimonianza, è anche vero che un potente movimento di normalizzazione di questo rapporto sembrerebbe annunciarsi, da ultimo, nelle estreme manifestazioni della stagione che lo ha prodotto: come se gli aspirapolveri di Koons, dopo i *Brillo Boxes* di Warhol, segnino il punto terminale ed entropico di una parabola aperta dallo scolabottiglie di Duchamp.

Il lettore avrà forse notato che per due volte ho espresso una perplessità sul fatto che le tesi filosofiche ed estetiche di Giose Di Giacomo siano senz'altro applicabili anche alla situazione delle arti contemporanee (o meglio: alla situazione dell'arte nella contemporaneità – e non è la stessa cosa). Cercherò ora di spiegarmi meglio su questo punto.

2. La teoria estetica di Giose Di Giacomo è saldamente imperniata sul concetto di autonomia dell'opera d'arte. In nessun altro modo, del resto, essa potrebbe esercitare l'importante funzione storiografica sulla quale ho posto l'accento se non avvalendosi, ai fini dell'interpretazione, del criterio qualificante della maggiore o minore resistenza dell'opera alle pressioni, e alle lusinghe, esercitate nei suoi confronti dalla società. È questa resistenza, infatti, a rendere significativa la dialettica arte-vita, assai cara a Giose, e a governarne il decorso storico, nel senso che sono proprio le trasformazioni registrabili all'interno di un tale processo a “fare storia”, cioè a marcare le svolte decisive che ci fanno comprendere un semplice svolgimento sequenziale come uno sviluppo temporale intelligibile. Nel medesimo disegno “storiografico”, del resto, si colloca l'idea che la parabola dell'arte come testimonianza volga (o sia giunta) al termine proprio per la definitiva rinuncia ad ogni autonomia, o per l'impossibilità di continuarla a esercitare nelle forme autoriflessive introdotte da Duchamp, divenute nel frattempo coattivamente autoreferenziali.<sup>9</sup>

In questo quadro, il riferimento costante e prioritario che viene riservato alla riflessione di Adorno va sussunto sotto un principio – teorico e insieme storico – discriminante, che si può formulare come segue: l'arte può salvarsi dalla normalizzazione solo inventando *nuove forme* di tutela della sua autonomia. E “salvarsi” qui significa precisamente questo: che solo rendendosi *sempre di nuovo* autonoma dalla società, l'arte può sperare di

9 Ho discusso ampiamente questo passaggio dall'autoriflessività all'autoriferimento, che mi sembra del tutto caratterizzante lo stato attuale del cosiddetto “Mondo dell'arte”, in *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Roma-Bari 2010.

continuare a mostrare di quest'ultima il senso autentico, quand'anche solo in modo resistenziale o schiettamente negativo.

Se ho sintetizzato correttamente la tesi di Adorno, pur nella macroscopica semplificazione a cui l'ho sottoposta, il concetto di "autonomia" si colloca qui all'incrocio di due linee semantiche non necessariamente omogenee. Continuando a semplificare, dirò che la prima linea è quella che dell'autonomia evidenzia il carattere della chiusura e dell'impermeabilità nei confronti delle pressioni che provengono dall'esterno. Nulla di eteronomo, in altri termini, deve costituirsi come principio, anche solo periferico, dell'intelligibilità dell'opera, la quale deve sapersi adeguatamente immunizzare dall'azione, di volta in volta insidiosa o violenta, di qualche agente esterno (politico, economico, ideologico, religioso...): è l'idea adorniana dell'opera d'arte come "monade".

La seconda linea – ribadisco: non necessariamente omogenea alla prima, anche se in tutta evidenza compatibile con la prima – è quella che pone l'accento sul carattere autoregolativo dell'autonomia, cioè sulla esemplare capacità dell'opera d'arte di darsi da sola le proprie regole (secondo il significato etimologico del termine auto-nomia). Il punto importante, qui, non sta tanto nei processi di chiusura con cui l'opera si impegna a neutralizzare le pressioni esterne, e sta invece nella *creatività* con cui essa si arrischia a immaginarne sempre di nuovo le forme e le regole. In questa seconda accezione, individuante e autopoietica,<sup>10</sup> l'autonomia si conforma piuttosto a un paradigma "erotico" che non a un paradigma "immunitario",<sup>11</sup> lavora piuttosto nel senso del "porre" che non nel senso del "levare". Mi è capitato<sup>12</sup> di definire questa normatività auto-poietica come una "Rule making Creativity". Cioè come una creatività capace di *inventare* nuove regole e non solo di *applicare* quelle esistenti ("Rule governed creativity") o di *cambiarle* ("Rule changing Creativity"), secondo la ben nota distinzione introdotta da Chomsky a proposito della creatività linguistica.<sup>13</sup>

10 Per gli aspetti autopoietici presenti nei processi di individuazione penso, in particolare, alle tesi sviluppate in diverse occasioni da G. Canguilhem e G. Simondon.

11 Riferisco qui il concetto di *eros* al modo in cui ne tratta S. Freud in *Al di là del principio di piacere* (trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 1986). Il concetto di "paradigma immunitario" è stato discusso in particolare da R. Esposito in *Bios*, Einaudi, Torino 2004.

12 Cfr. P. Montani, *Tecnologie della sensibilità*, Cortina, Milano 2014.

13 Cfr. N. Chomsky, *Linguistica cartesiana*, trad. it. in Id., *Filosofia del linguaggio*, Boringhieri, Torino 1969, vol. 3, pp. 43-111. Emilio Garroni ha commentato in diverse occasioni la distinzione di Chomsky, ponendo perspicuamente l'accento sul fatto che la prima forma di creatività, quella "Rule governed", si debba considera-

Di questo tema teorico, che meriterebbe una discussione molto ampia, svilupperò un solo punto rifacendomi a un'espressione che ho usato poco sopra quando ho detto che l'opera d'arte è tenuta ad "arrischiare" sempre di nuovo le forme e le regole della propria autonomia. Facendomi guidare da Kant, che in un passo significativo della *Critica della facoltà di giudizio*<sup>14</sup> ha usato proprio questo verbo, "*wagen* (osare, arrischiare)", vorrei far notare che qui non è solo in gioco il fatto che l'esercizio dell'auto-nomia è di per sé una prassi rischiosa in quanto non è sorretta da alcuna conformità a regole pregresse, alle quale riferirsi, magari anche solo per cambiarle (come nella "Rule changing Creativity"); ma è anche, e soprattutto, in gioco una domanda assai più radicale sulla *legittimazione* della regola nuova, la quale da nulla potrebbe essere garantita se non dal ricorso a una previsione del tutto azzardata: vale a dire che ci sia poi qualcuno che questa nuova regola la utilizzi *per proprio conto*. Di che regola infatti si tratterebbe, se nessuno la recepisce e la applicasse? Prima di dare la parola a Kant, che ha illustrato magistralmente questo punto non facile, farò solo notare che se l'argomento qui esposto regge, il fenomeno dell'autonomia mostra di colpo una certa incoercibile tendenza ad aprirsi da qualche parte (se non addirittura a rovesciarsi) al fine di guadagnare un necessario elemento di condivisione senza il quale il "*nomos*" esemplarmente incarnato nell'opera sarebbe talmente autoriferito – autistico, idiolettale, narcisistico: mortifero, infine<sup>15</sup> – da non essere più percepibile come una regola.

Per condurre verso la sua risoluzione *questo* modo di intendere la questione dell'autonomia, Kant introduce una precisazione della più grande importanza: l'opera d'arte, egli scrive, deve costituirsi come un esempio di compiuta auto-nomia (una autonomia totalmente incarnata, indissociabile dal suo essere *in opera*), e tuttavia essa deve anche comportarsi come un modello (*Muster*) per "gli altri", i quali sapranno scorgere in quella autonomia, al di là della legge che l'opera esemplarmente incarna, nuove norme e regole della prassi e del giudizio. Parafrasando Heidegger,<sup>16</sup> si potrebbe dire che in quest'ultimo caso l'autonomia non è solo *in-opera* ma è anche *all'opera*. Solo a queste condizioni applicative, infatti, si potrà alla

---

re come condizionata dalla seconda, la "Rule changing Creativity". Per essere più precisi, tuttavia, non si tratta tanto di considerare più originaria e condizionante la nostra capacità di "cambiare" le regole esistenti, quanto piuttosto quella di introdurne di nuove.

14 I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, trad. it Einaudi, Torino 1999.

15 Di nuovo nel senso discusso da Freud nel saggio sopra richiamato.

16 Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, trad. it. in Id., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 2000.

fine registrare che l'arricchimento della nuova regola non era stato arbitrario, ma aveva saputo dar risposta a una domanda latente o ancora ignota. Ovvero produrne direttamente una, dando luogo a una sequenza del tutto originale e imprevedibile di azioni e causazioni o costituendosi come un elemento inedito del *Gemeinsinn*, del senso condiviso da una comunità e istitutivo di quella medesima comunità.

Kant sintetizza limpidamente questo complesso ragionamento nei primi due punti della sua definizione dell'opera d'arte autenticamente geniale. Quest'opera, egli dice, dovrà essere "originale", cioè auto-noma, tale da *dare origine* a una regola nuova; anzi: tale da esserne l'esemplare incarnazione. E tuttavia, proprio perché l'*origine* di una nuova regola è in via di principio sprovvista di ogni garanzia di condivisione (potrebbe trattarsi di qualcosa di totalmente insensato, dice Kant), egli aggiunge che l'opera dovrà essere anche "esemplare"; dovrà cioè costituirsi come un "modello" utilizzabile dagli altri "come misura e regola di giudizio" (nell'anticipare l'argomento di Kant ho parlato di "giudizio" e insieme di "prassi" per i motivi che spiegherò più avanti).

È opportuno ribadire con forza che il requisito della comunicabilità (cioè dell'adozione da parte di "altri") non va considerato come una conseguenza più o meno fortuita dell'opera d'arte autenticamente geniale (cioè autenticamente innovativa) ma come un suo tratto costitutivo. L'autonomia dell'opera, in altri termini, è tale solo quando si dimostra capace di sprigionare quel necessario quoziente di eteronomia che nasce dall'azione efficace che l'opera stessa esercita sugli "altri" – come dice Kant, in modo alquanto rapido. Ma chi sarebbero questi "altri"? Non solo i futuri artisti (più o meno geniali) intenzionati a usare la normatività originaria dell'opera innovativa come un consapevole principio costruttivo per la produzione di altre opere, ma chiunque entri nell'orbita simbolica dell'opera dando mostra di saperne ricavare istruzioni per rigenerare la propria comprensione del "mondo dell'agire e del patire"<sup>17</sup> – o, insomma, la propria esperienza della "vita", per riproporre qui secondo un disegno teorico perspicuo uno degli aspetti della dialettica arte-vita che ho evocato più sopra.

Siamo entrati, com'è evidente, nel campo specifico a cui l'ermeneutica filosofica ha dato il nome di *applicatio*:<sup>18</sup> l'auto-nomia dei testi *si compie*

17 Uso questa felice espressione di Paul Ricoeur (cfr. *Tempo e racconto*, trad. it. Jaca Book, Milano 1985) per i motivi che compariranno nel capoverso successivo.

18 Cfr. H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it. Bompiani, Milano 1982; P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, cit.; H.R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*, trad. it. Einaudi, Torino 1988.

grazie a quell'atto di parziale esproprio che consiste nell'adozione della normatività incarnata nel testo da parte di chiunque dia mostra di saperla e di volerla applicare. Gadamer definisce questo processo col nome di *Wirkungsgeschichte*, storia degli effetti. O meglio, e più ampiamente, storia dell'efficacia simbolica attraverso la quale si dispiega la vita delle forme. Ma ciò significa, infine, che questo esito 'alienato' (cioè effettuato da "altri") dell'autonomia dell'opera *non smette di compiersi*, consistendo piuttosto nell'investimento esterno di un'energia formativa che non nel suo ostinato negarsi a ogni condivisione. In una prassi erotica, come ho già detto, piuttosto che in una prassi immunitaria.

3. Ci si potrebbe chiedere se l'enfasi che è stata posta sulla seconda linea semantica presente nel concetto di autonomia non abbia prodotto l'effetto di depotenziare la prima. Sarebbe facile far vedere che le cose non stanno affatto così e che, al contrario, sono proprio la complementarità tra le due linee e la solidità del loro intreccio a uscirne consolidate. Qui mi interessa, però, restare ancora un attimo, per concludere, sulla versione dell'autonomia che ho connesso con una "Rule making Creativity" evidenziando un punto che ritengo meritevole della massima attenzione *per noi, oggi*. Si tratta del fatto che le nuove tecnologie elettroniche e digitali – che nel bene e nel male sono un banco di prova ineludibile per le arti, in particolare per quelle che lavorano con immagini – hanno determinato l'apertura di un campo totalmente nuovo per l'esercizio di questo tipo di creatività. Il fenomeno assume rilievo, in particolare, se lo si osserva dal punto di vista dei processi di individuazione e di autopoiesi che ho accostato al concetto di auto-nomia e ho riferito a una "vita delle forme", che in questo caso si potrebbe meglio definire come una "forma di vita" delle immagini, ma anche – e forse soprattutto – come una forma di vita dei dispositivi tecnici che producono o elaborano le immagini.<sup>19</sup>

Che le immagini partecipino a processi di sviluppo e di trasformazione dotati di una logica largamente autonoma analizzabile secondo principi teorici di volta in volta disciplinarmente determinati è cosa ampiamente nota. Basti pensare al concetto warburghiano di *Nachleben* e ai criteri (polarizzazione, *Pathosformeln* ecc.) che ne governerebbero il prodursi. Un tema ben presente, quest'ultimo, nella teoria estetica di Giuse Di Giacomo. La principale novità introdotta dalle tecnologie elettroniche nel dipanarsi di

19 Ho parlato a questo proposito di una tecno-estetica in *Tecnologie della sensibilità*, cit.. Ho presentato il quadro filosofico di questa estetica in *Bioestetica. Senso comune tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.

questi processi di sviluppo, ripetizione e trasformazione delle immagini è però un'altra e riguarda, da un lato la *specificità natura mediale* delle tecnologie digitali, dall'altra l'*ampiezza della prestazione simbolica* delle immagini che si nutrono di questo nuovo medium e vi radicano le loro forme di vita.

Il tema è complesso e non potrò qui che fornirne un semplice abbozzo.<sup>20</sup> Partiamo dalla natura mediale delle nuove tecnologie. Che cosa c'è qui di "specifico"? Molte proprietà lo sono: come l'accessibilità, la plasticità, la versatilità ecc. Ma tra queste proprietà merita attenzione un aspetto in particolare, e cioè che qui il "medium" impone in modo insolitamente marcato e per molti aspetti inedito la sua natura di "ambiente". I due sensi del termine, del resto, convivono nella parola francese "milieu" che un filosofo della tecnica come Simondon utilizzava nell'accezione specifica di "*milieu associé*", cioè di ambiente associato a una tecnologia: una "forma di vita tecnica", dunque, che intreccia in modo nuovo qualcosa di naturale e qualcosa di artificiale e si costituisce come il terreno di coltura per "il modo di esistenza" degli oggetti tecnici e delle condotte umane che vi si coordinano.<sup>21</sup> Ora, quella grande e inesausta fabbrica di immagini che è costituita dalla rete e dalla proliferazione dei suoi derivati (App, programmi, interfacce, dispositivi di condivisione, archivi, tecnologie indossabili ecc.) è precisamente un medium nel senso di un immenso ambiente associato alle nuove tecnologie che ci si offre come un territorio – e al tempo stesso come un materiale – straordinariamente disponibile a farsi perlustrare e regolamentare mediante l'esercizio di una "Rule making Creativity". Si pensi solo a che cosa è in grado di fare oggi con le immagini un utente della rete provvisto di una anche solo modesta competenza. E si pensi a che cosa sarà in grado di fare (meglio: a che cosa non potrà non fare), tra non molto, un "nativo digitale" di ultima generazione. È per questo che nel paragrafo precedente ho alluso al fatto che l'utilizzo di nuove regole del giudizio, ricavabile dall'esperienza dell'opera autonoma, debba estendersi anche alla prassi.

Con quest'ultimo *frame* – che, si badi, abbiamo già da un po' di tempo sotto gli occhi senza che ci si decida una buona volta a coglierne le opportunità piuttosto che a lamentarne i presunti danni – tocchiamo anche la seconda questione, vale a dire l'ampiezza della prestazione simbolica delle immagini che si nutrono di questo nuovo medium e vi insediano le loro forme di vita. Personalmente sono convinto che non solo i nostri sistemi di

20 Per una esposizione più ampia v. P. Montani, *Tecnologie della sensibilità*, cit..

21 Cfr. G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris 1958.

apprendimento,<sup>22</sup> ma anche i nostri processi elaborativi e autopoietici si svolgeranno sempre più massicciamente nel nuovo medium-ambiente in cui siamo già largamente immersi. Il problema è naturalmente quello di far giungere questa condizione fattuale a un adeguato livello di consapevolezza critica e di renderla disponibile a un uso autenticamente individuante. La mia idea, per concludere, è che gli “artisti”<sup>23</sup> che negli ultimi 20 anni hanno avvertito l’urgenza di uscire dal regime di soffocante e ripetitiva normalizzazione autoreferenziale del “Mondo dell’arte” stiano già lavorando, con diverso grado di consapevolezza e di audacia, in questa direzione. E che l’auto-nomia delle opere che essi producono e mettono generosamente in circolazione (rendendole cioè sempre più largamente adottabili da parte di noi “altri” nel senso sopra chiarito) sia a tutti gli effetti quella auto-nomia erotica, elaborativa, individuante che ho riferito a una Rule making Creativity.

---

22 Cfr., su questo punto, F. Antinucci, *Parola e immagine. Storia di due tecnologie*, Laterza, Roma-Bari 2011.

23 Due nomi per tutti: Harun Farocki e Paolo Rosa, entrambi prematuramente scomparsi negli ultimi due anni, avevano da tempo cominciato un lavoro pionieristico sulle immagini intese come forme di vita dell’ambiente associato alle tecnologie digitali nel quale sempre più decisamente l’umanità sta identificando il proprio habitat attuale.





GIAMPIERO MORETTI

## LA COSCIENZA E IL CERVELLO, OVVERO, TRA LE NEUROSCIENZE E FECHNER

Stando alle recenti riflessioni di un importante studioso, da trent'anni ad oggi il problema della coscienza sarebbe diventato *finalmente* avvicinabile da parte delle neuroscienze. Se ci si chiede poi, più precisamente, cosa è successo in questi trent'anni da aver modificato così radicalmente la situazione della ricerca nel campo, la risposta è che si è finalmente superata «l'errata intuizione che i pensieri appartengono ad un dominio differente dal corpo»,<sup>1</sup> intuizione che risalirebbe alle origini stesse dell'umanità (Dehaene la individua già attiva in una raffigurazione della grotta di Lascaux), e tale da essere così stilizzabile: «la materia dei nostri pensieri differisce radicalmente da quella più umile che modella il nostro organismo».<sup>2</sup> Gli ultimi trent'anni sarebbero stati dunque in grado di mettere in crisi le migliaia di precedenti intuizioni-pregiudizio, ovvero pregiudizievoli intuizioni, secondo le quali l'attività mentale è *essenzialmente* diversa dalla configurazione propria del mondo materiale. Sempre secondo Dehaene, sarebbe la linea che da Platone conduce a San Tommaso, e finisce per culminare in Descartes, ad essersi fatta portatrice della «tesi che la mente cosciente sia fatta di una sostanza immateriale che elude le normali leggi della fisica».<sup>3</sup> Sarebbe tuttavia semplicistico e perciò sbagliato imputare semplicemente a Descartes quella tesi senza al contempo prendere in considerazione l'argomentazione logica che la sorregge, e che di fatto impedì a Descartes di condurre a compimento quell'operazione "riduzionista" che invece è stata successivamente portata avanti con successo negli studi più propriamente fisiologici. L'argomentazione, all'incirca, negava ad una "macchina" la possibilità di «imitare la libertà della mente cosciente».<sup>4</sup> Come William James – citato da Dehaene – avrebbe riconosciuto, Descartes aveva in effetti

---

1 S. Dehaene, *Consciousness and the Brain. Deciphering How the Brain Codes Our Thoughts*, Penguin Books, New York 2014, tr. it. di P. L. Gaspa, *Coscienza e cervello*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014, p. 18.

2 *Ivi*, p. 19.

3 *Ibid.*

4 *Ivi*, p. 20.



avanzato ipotesi meccanicistiche sul funzionamento interno del corpo (vedi *L'homme*, 1633, ma pubblicato postumo nel 1662-64); egli tuttavia riteneva che mente e corpo fossero costituite da *sostanze* diverse, così come radicalmente diverse, in qualche misura perfino contrapposte, restavano ai suoi occhi, e nella tradizione filosofica che egli rappresentava, la sfera della libertà e dell'azione umana (la cui provenienza, benché "caduta", era divina) e quella animale-meccanica. Secondo Dehaene, Descartes aveva prodotto sì un modello meccanico dell'uomo, incapace però di «fornire una spiegazione materialistica delle capacità superiori della mente umana». <sup>5</sup> Tra queste capacità superiori occupano un posto privilegiato *la creazione del linguaggio* e la sua dimensione espressivo-combinatoria-comunicativa (formulare e rispondere a quesiti era infatti giudicato da Descartes impossibile per una "macchina") e *la flessibilità del ragionamento*, che rende l'uomo capace di agire nelle circostanze più diverse della vita.

In seguito dunque alla prospettiva, fin qui schematicamente illustrata, sarebbe perciò fino ad oggi rimasta inesplorata e inevasa la domanda: «cos'è quell' "io" che sembra compiere il pensiero?». <sup>6</sup> Nel Novecento, specie nella sua seconda parte, l'indagine sull'origine della coscienza è peraltro apparsa a tal punto sviante, mal posta e vaga, e perciò preda di giudizi soggettivi, da indurre non pochi studiosi a bandire del tutto il termine il termine "coscienza" in quanto tale da saggi e discussioni. Solo alla fine degli anni Ottanta le cose, nelle scienze cognitive, sarebbero cambiate. Scienze cognitive, neurofisiologia e tecniche di *imaging* del cervello, avrebbero infatti trasformato l'indagine e la questione della coscienza in una faccenda da laboratorio simile ad altre. I tre elementi che hanno prodotto concretamente questo cambiamento sono, per Dehaene, i seguenti:

1) l'articolazione di una migliore definizione di coscienza, che la svincolasse da un rapporto esclusivo col campo dell'attenzione e della vigilanza e la conducesse decisamente nei pressi di quel che si potrebbe definire "accesso cosciente" (al mondo), vale a dire: elaborazione e comunicazione di informazioni secondo un "processo" verificabile e analizzabile in laboratorio, una «quantificazione di quello che l'"io" sente e riferisce sia nei riguardi dell'ambiente esterno sia nei suoi stessi confronti»; <sup>7</sup>

2) la scoperta della manipolabilità sperimentale della coscienza;

3) una rinnovata attenzione verso i fenomeni precedentemente considerati meramente soggettivi.

5 *Ivi*, p. 22.

6 *Ivi*, p. 24.

7 *Ivi*, p. 27.

È vero, prosegue Dehaene, che alcuni filosofi obiettano che «le nostre esperienze interne posseggano qualità esclusive, *qualia* unici e peculiari [che] per loro natura [...] sono personali e soggettive, e quindi sfidano qualsiasi esaustiva comunicazione verbale agli altri».<sup>8</sup> Ma a tale obiezione si risponde efficacemente, secondo lo studioso, ricorrendo ad un approfondimento ulteriore ed adeguato del concetto di *accesso cosciente*, e precisamente lungo due momenti, la cui stretta connessione diviene essenziale nel ragionamento che stiamo qui ricostruendo:

a) l'apparente semplicità del processo, che in realtà nasconde un complesso intricato di attività cerebrale capace di coinvolgere miliardi di neuroni visivi;

b) la manipolabilità sperimentale della coscienza, di cui si era detto poco più sopra, la quale consentirebbe di condurre “sulla soglia” della coscienza più “immagini” *contemporaneamente* per far così sperimentalmente verificare *quali* riescono a farsi strada, prevalendo sulle altre, entrando così nell'accesso cosciente: *varcandolo*.<sup>9</sup> Secondo Dehaene, nel cervello dev'essere necessariamente presente una zona deputata ad amplificare la differenza tra le varie e molteplici “immagini” che possono sostare sulla soglia della coscienza *prima* che una di esse faccia breccia nella coscienza. «Scoprire dove e quando avvenga esattamente quest'amplificazione è l'obiettivo della nuova disciplina della coscienza».<sup>10</sup> Occorre allora creare (e naturalmente verificare) sperimentalmente un contrasto “minimo” tra la percezione cosciente e quella non cosciente. Soltanto *alcune* condizioni portano infatti alla percezione (dell'“immagine” che varca così la soglia dell'accesso cosciente). Per procedere lungo questo percorso occorre rivalutare, riconsiderare (dopo il precedente loro “ostracismo”) anche i cosiddetti resoconti soggettivi, reinserendo nell'ambito della ricerca il fenomeno in verità molto scivoloso ed ambiguo dell'introspezione (almeno parziale), che proprio perciò nel Novecento i comportamentisti avevano escluso dall'ambito psicologico scientifico. «Sentirsi veramente attratti verso il soffitto» è qualcosa che il soggetto prova realmente e che lo sperimentatore deve prendere in considerazione per distinguere sempre meglio stimolazioni fisiche oggettive da percezioni soggettive frutto di fenomeni soggettivamente «distinti».<sup>11</sup> Naturalmente tale rinnovata considerazione è strettamente connessa all'esercizio (valutazione) sperimentale della perce-

8 *Ivi*, pp. 27-28.

9 *Ivi*, p. 29.

10 *Ibid.*

11 *Ivi*, p. 31.

zione provata dal soggetto in quanto riprodotta (e riproducibile, aggiungiamo noi) in laboratorio. Immagini normalmente dichiarate come non viste possono invece essere elaborate dal cervello. L'esame che deriva dall'individuazione di configurazioni neuronali negli stimoli inconsci può fornire indicazioni precise per individuare le configurazioni neuronali implicate nell'elaborazione cosciente. Mirando ad «identificare il supporto cerebrale della coscienza»,<sup>12</sup> l'analisi e la ricerca debbono individuare *i marcatori dell'attività cerebrale*, quelli che mutano (nel corso delle varie risonanze ad esempio) quando una persona diventa consapevole di *un'immagine, una parola, una cifra, un suono*. La coscienza consisterebbe dunque in un'informazione globale trasmessa all'interno della corteccia e scaturente da una rete neuronale che opera una massiccia condivisione di informazioni pertinenti attraverso il cervello. Insomma la coscienza seleziona, amplificandoli e propagandoli, pensieri rilevanti.<sup>13</sup> I neuroni responsabili di tale operazione (di amplificazione e propagazione) sono detti cellule giganti: «Anche se l'elaborazione inconscia può essere profonda, l'accesso cosciente aggiunge un livello di funzionalità ulteriore».<sup>14</sup> Tale ulteriorità consisterebbe (se abbiamo ben compreso la posizione dello studioso il pensiero stiamo qui riportando) nella possibilità di mantenere operativi *a piacimento* determinati processi mentali, e di comunicarli sempre a piacimento attraverso il collegamento con le aree del linguaggio. Non solo: il cervello si attiverebbe *spontaneamente, anche* senza cioè ricevere stimoli dall'esterno. I neuroni si autoattivano, e sembrano farlo in maniera (almeno) parzialmente casuale.

A questo punto del ragionamento, che fino ad ora si è ampiamente e proficuamente servito della ricostruzione del percorso scientifico-sperimentale di Dehaene, sorge però la domanda che ci riconduce sul terreno che ci è più proprio, senza con ciò in alcun modo sottovalutare la necessità del confronto con l'ambito delle neuroscienze. Anzi, è quasi Dehaene stesso che ci invita a porre la domanda: siamo di fronte al cosiddetto «flusso di coscienza di William James»?<sup>15</sup> Proviamo a rispondere ricorrendo alla premessa di

12 *Ivi*, p. 32.

13 *Ivi*, pp. 32-33.

14 *Ivi*, p. 33.

15 Cfr. *ivi*, p. 34: «[il nostro spazio di lavoro neuronale globale] trasmette senza sosta quello che William James chiamava “flusso di coscienza” – un ininterrotto scorrere di pensieri vagamente collegati, modellati principalmente dai nostri obiettivi del momento e solo occasionalmente in cerca d'informazione nei sensi». Naturalmente, questa è la definizione *personale* che Dehaene fornisce del concetto di “flusso di coscienza” in James.

Rocco Ronchi al bel volume<sup>16</sup> che raccoglie, tra l'altro, il carteggio tra Bergson e James. Secondo Ronchi, che nel suo discorso parte dalla constatazione secondo cui entrambi i pensatori sono accomunati da una radicale critica dell'intellettualismo loro contemporaneo, Bergson e James assumono «l'esperienza "pura", come fondamento ultimo e principio di ogni spiegazione»<sup>17</sup> della realtà. La posizione difesa da Bergson e James (e di tale problema entrambi erano perfettamente coscienti, come lucidamente osserva Ronchi) ha come proprio punto di forza e di debolezza insieme la volontà di differenziarsi dagli "irrazionalisti", vale a dire da coloro che, dal principio dell'esperienza come orizzonte complessivo dell'azione e della conoscenza, traevano la conclusione di una *felice* inaccessibilità-irraggiungibilità di quel principio: e quindi della sua assoluta e *celebrata* indecifrabilità. In termini ancora più netti: assolutizzare l'esperienza conduce *quasi* automaticamente a rendere inconoscibile, al di fuori di qualsiasi portata umana, il principio che l'esperienza muove. Quindi: irrazionalismo, a meno che, osserva sempre Ronchi, non si faccia come Bergson e James, vale a dire non si cerchi di affiancare a quella assolutizzazione una riaffermazione – benché su altro piano e con modalità diverse – della *metafisica*.<sup>18</sup> Di cosa si tratta? Del ritenere che l'apprensione della realtà (il dato immediato della coscienza) non dipenda dal rapportarsi della coscienza alla realtà di un "esterno" intellettualisticamente fondato e inteso, rispetto al quale il dato consisterebbe semplicemente in una materia da apprendere ("aggiungere"), ma che essa venga interpretata come uno scambio che coimplica per così dire "alla pari" coscienza e dato come poli di un unico *processo*.<sup>19</sup> «Il "dato immediato" è la mediazione in atto e il cambiamento è l'essere stesso della cosa, la quale non ha altra sostanzialità che nei suoi modi»,<sup>20</sup> scrive Ronchi, il quale insiste su questo punto affermando che «meno che mai si potrà allora mettere l'esperienza in conto alla coscienza», poiché «la coscienza *emerge* nel processo dell'esperienza, ne è un portato, non si aggiunge dal di fuori ad essa ma si ottiene attraverso una sorta

16 H. Bergson, W. James, *Durata reale e flusso di coscienza. Lettere e altri scritti (1902-1939)*, a cura di R. Ronchi, Raffaello Cortina, Milano 2014.

17 R. Ronchi, *Verso l'empirismo assoluto. Prefazione*, in H. Bergson, W. James, *op. cit.*, p. XIII.

18 Proprio quella "metafisica" che la posizione di Dehaene ritiene non più necessaria nello sviluppo raggiunto attualmente dalle neuroscienze.

19 E che la coscienza consista in un processo è precisamente il punto d'incontro tra la tradizione che possiamo ora chiamare bergsoniano-jamesoniana e quella neuroscientifica attuale.

20 R. Ronchi, *op. cit.*, p. XIX.

di ripiegamento dell'esperienza su se stessa». <sup>21</sup> Su questo punto è però probabile che i due filosofi iniziassero a divergere, a differenziare i loro percorsi interpretativi, e noi vorremmo qui precisamente assumere tale punto come giustificazione dell'inserimento di Fechner in questo orizzonte, pur accettando come utile sfondo quel che Ronchi dice sia di Bergson sia di James, e cioè che essi mostrano che c'è «un'esperienza (pura) che prescinde dalla coscienza, che non ha bisogno della coscienza come suo correlato epistemologico». <sup>22</sup> Si potrebbe persino affermare, un po' scherzosamente certo, ma soltanto fino ad un certo punto, che tutto o molto sta nel mettere quel "pura" (riferito all'esperienza) tra virgolette o meno.

Fechner fa parte di una costellazione di pensiero certamente collegata a quelle descritte in precedenza, ma altrettanto certamente un po' diversa: egli si "occupa", tematizza il problema della coscienza, certo. Ma se tale problema è a suo avviso per un verso connesso alla questione della "consapevolezza" (leggi: autocoscienza) per altro verso esso gli appare in diretta relazione con la questione della *psiche* (anima) e dell'*individuazione*, dell'*individualità*, della *soggettività*, che al problema (definizione?) dell'anima egli vede intimamente connesse. Il punto di partenza di Fechner sembra essere il seguente: la coscienza ha una sua "storia", essa non è data una volta per tutte e neppure deriva dal raggiungimento di una "soglia", prima della quale non vi sarebbe e dopo (oltre la quale) sì. La soglia stessa si muove, si sviluppa, si evolve. Il fatto che la *coscienza* sia però pure una sostanza ("fatta" di materia e spirito, potremmo dire) che vive e si sviluppa, garantisce la relazione tra il visibile e l'invisibile, tra i tre mondi di cui Fechner parla in tanti luoghi, ad esempio nel suo *Libretto*. <sup>23</sup> Per tanti aspetti, la soglia stessa "è" la coscienza, che dunque non può mai essere soltanto dell'uomo bensì sempre anche del "sistema-mondo/vita" in cui l'uomo è inserito. Ora, poiché anche il linguaggio, in quanto espressione-comunicazione-indicazione, è relazione, ecco che il ruolo del linguaggio-memoria, per Fechner, consiste tra l'altro nel collegare i tre mondi (passato-presente-futuro; prima-durante-dopo) tra loro. Prendiamo ad esempio uno dei punti più affascinanti e inquietanti su cui Fechner si sofferma: il ricordo-memoria che noi viventi, in *questo* mondo, abbiamo di coloro che sono trapassati. Tale ricordo-memoria è uno "stimolo" che noi individuiamo e che, come un linguaggio, interloquisce, *colpisce-raggiunge* chi non c'è più e

21 *Ivi*, p. XXI.

22 «[...]l'Assoluto dell'esperienza pura non ha più una misura umana, troppo umana, non ha più nel *Dasein* [...] il fondamento di possibilità»; *ivi*, p. XXII.

23 G. Th. Fechner, *Il libretto della vita dopo la morte*, Adelphi, Milano 2014<sup>2</sup>.

che a suo modo può rispondere o meno, ma che in ogni caso viene toccato da questa indicazione-memoria che *parte dalla coscienza la quale è sia il durante sia il prima sia il dopo*. Poiché la coscienza è in movimento, è cioè permanentemente dinamica, essa consente dunque un collegamento sostanziale, reale, non dunque metaforico, di memoria tra il vivo e il defunto. Il linguaggio sensibilmente diretto, ma mediato, che sussisteva tra i vivi, prenderebbe così la forma di una comunicazione interna immediatamente coscienziale.<sup>24</sup> La consapevolezza che il defunto ricava dalla memoria-stimolo del vivo, che al defunto si rivolge, attesta inequivocabilmente, secondo Fechner, il ruolo di cerniera dinamica che la coscienza svolge. Ed anche la sua funzione comunicativa, potremmo aggiungere. La comunicazione è però compenetrazione tra vivi e defunti, sostiene Fechner.<sup>25</sup> Quella compenetrazione comunicante è la vita stessa della coscienza? Se è così, se cioè la coscienza per così dire attiva “individualità” di tipo diverso rispetto alle soggettività precedentemente inesistenti (la comunione dei morti con i vivi, la nascita delle immagini e dell’arte, forse?), la questione della coscienza in Fechner è tale da far chiaramente entrare in crisi ogni tradizionale legame tra soggetto e coscienza. Scrive Fechner che soltanto dopo la morte, nell’ambito del rapporto tra vivi e morti, «al collegamento della coscienza verrà ad aggiungersi la coscienza del collegamento».<sup>26</sup> Questa *aggiunta*, che è appunto tale, e non una *sostituzione*, attesta che la vita della coscienza è dinamicità ininterrotta. È questo il “flusso di coscienza”? Se lo è, tale flusso può essere visto caratterizzato da un’*espansione* costante e da un’*acquisizione* altrettanto costante di “materia” spirituale, sempre nuova, eternamente rigenerata e rigeneratrice.

Fechner, se l’ipotesi di chi scrive è fondata, ha fornito una configurazione ulteriore, e per tanti aspetti, anche cronologici, conclusiva, del cammino iniziatosi in Germania con la riflessione di Kant e Goethe, Leibniz e Herder sulla “coscienza” e successivamente sviluppata, in maniera diversa, dai romantici e dagli idealisti. La relazione esteriore-interiore, che inizia radicandosi alla soggettività come individualità “finita” e che quindi viene interpretata come scambio relativo soltanto all’individuo – appunto – finito, diviene una relazione che coinvolge l’intero sviluppo della vita e infrange perciò necessariamente i limiti della finitezza e dell’individualità di partenza. La nozione di coscienza, intesa come spazio di consapevolezza o autoconsapevolezza, non può non risentire fortemente di quella trasforma-

---

24 *Ivi*, p. 41.

25 *Ivi*, p. 46.

26 *Ibid.*

zione, e, connettendosi di fatto al problema dell'organismo vitale e del suo sviluppo, conosce altresì una modificazione evolutiva che la conduce al punto in cui Fechner la raccoglie e la potenzia: *senza* la necessaria ipotesi di una vita ulteriore la coscienza individuale si ripiega su stessa in maniera annullante, frammento insensato e condannato all'esteriorità. *Frammento bloccato*, potremmo anche dire, incapace cioè di accedere al flusso di coscienza come invece "egli" – il frammento – è da sempre destinato a fare, e farà comunque, volente o nolente. È questo l'orizzonte di pensiero intorno al quale ci si interrogava prima, quello cioè che non ha bisogno della coscienza come correlato epistemologico? Quello spazio (il flusso di coscienza) che si regge da solo, per così dire, senza dover ricorrere alla soggettività coscienziale che lo pone? Chissà, forse sì. Fechner lo individua però nell'ambito di un'espansione vitale che a suo avviso non può non ricomprendere l'ulteriorità dell'esistenza, poiché dalla realtà di tale esistenza ulteriore dipende lo sviluppo dell'interiorizzarsi della coscienza e della sua stessa espansione, altrimenti condannata a bloccarsi nell'esteriore. Né è utile, a mio avviso, ricondurre la posizione di Fechner a "irrazionalismo", poiché palesemente non si tratta di posizione che si oppone alla ragione, e forse neppure al "mistico".<sup>27</sup> La simultaneità della relazione di coscienza, che nella vita ulteriore secondo Fechner caratterizzerà l'esistenza "individuale" nuova, e che vivrà di immediatezza e velocità assolute, è prefigurata nella vita attuale dal sentimento: la simultaneità dei sentire che il sentimento sembra provocare o causare è come una promessa e una speranza, un presagio, di quella simultaneità che la vita ulteriore non solo conosce ma di cui essa è esclusivamente costituita. Fechner parla più di pensiero che di sentimento, quanto a modello di simultaneità in questa vita di quella nell'ulteriore, ma il sentimento è spesso più potente del pensiero, forse persino più veloce.

Non può essere negato il fatto che il pensiero di Fechner, con la sua concezione di "coscienza", evochi la *unio mystica* tra quel che dell'uomo si trasforma dopo la sua morte e quella che è la vita della natura nel suo espandersi come "coscienza".<sup>28</sup> Fechner scrive in maniera tanto chiara quanto temeraria che dopo la morte l'uomo *conoscerà* quel che nella vita gli si offriva alla conoscenza come "oggetto" contrapposto alla sua sogget-

27 Per Fechner la vita della coscienza individuale nel nostro mondo è influenzata direttamente da quelli che egli chiama gli spiriti dei trapassati, e le nostre azioni in questo mondo sono – forse – soltanto risposte a quegli stimoli che noi percepiamo come interni-nostri ma sono invece interni-"loro", e dunque esterni a "noi".

28 *Ivi*, p. 60.



tività conoscente, che egli diventerà «componente consapevole e ultraterrena del grande essere celeste che lo sostiene, prenderà consapevolmente parte agli scambi». <sup>29</sup> La sua insistenza sul “consapevole/consapevolmente” fa capire che la “forma-coscienza”, come noi la conosciamo e sperimentiamo in questa vita, viene concepita come fondamentalmente limitata e parziale, e poi che la “forma-coscienza”, che verrà sperimentata nell’altra vita (e che in questa noi avvertiamo soltanto oscuramente e soltanto a tratti), non sarà una forma ma, appunto, un *flusso*, un fluire ininterrotto in grado tuttavia di conservare, di trattenere quel che in questa vita è “*essenziale*”. Di certo, sembra dire Fechner, c’è solo la legge della *gradualità*, la quale si ritrova ad esempio nella circostanza per cui, sempre secondo Fechner, dopo il passaggio nell’aldilà, a rischiararsi a consapevolezza non sarà il “nuovo”, bensì il “vecchio”, quel che cioè portiamo con noi da questo nell’altro mondo. Va dunque considerata attentamente, per comprendere Fechner, la contemporaneità di gradualità e immediatezza. *Immediato* e simultaneo sarà lo scambievole disporsi della “coscienza” nel flusso e nel fluire essa stessa; *graduale* sarà invece la crescita e la disposizione consapevole nel flusso, il che garantisce lo sviluppo e l’evoluzione continui del cosiddetto “flusso di coscienza”, che appunto non solo è perennemente in moto ma è anche costantemente in crescita. Il “corpo” di tale coscienza accresciuta e in crescita non sarà individuale ma sarà una vera e propria rete energetica di relazioni che possiamo certo chiamare (come talvolta Fechner stesso sembra fare) “natura” ma che altrettanto certamente non corrisponde a quel che in questa vita sperimentiamo come natura. Ma non è tanto questo il punto, quanto, piuttosto, il fatto che quel che noi chiamiamo coscienza già in questa è vita uno *stato*, una condizione non uniforme e non unitaria, una dimensione soggetta a illuminazioni e spegnimenti *intermittenti* senza che, nonostante ciò, smetta di essere denominabile “coscienza”. E anche per questo risulta quasi inevitabile che il termine “coscienza” in Fechner si amplii a diventare sinonimo di “anima” e “spirito”, un ampliamento di significato che consente peraltro a Fechner di svincolare la coscienza dal legame esclusivo con il cervello/mente. <sup>30</sup> «La forza vitale della coscienza» egli scrive, «può diminuire oggi o qui solo per riaccendersi domani o in altro luogo»; ma l’addormentarsi, o perfino lo spegnersi di questa coscienza, prelude inevitabilmente per Fechner ad una sua futura espansione. Tanto maggiore il suo spegnersi, potremmo dire, tanto più ampia e vasta la connessione di relazioni che la futura coscienza sperimenterà. *Spe-*

29 *Ivi*, p. 61.

30 *Ivi*, pp. 69-70.

*rimentare*: poiché la corporeità non viene del tutto superata, sostiene Fechner, bensì trasformata dopo la morte; la coscienza nuova *poggia e viaggia* in questa corporeità che potremmo chiamare “diffusa” e dinamica. Concludiamo allora citando Fechner:

Quel che conferisce al corpo del vecchio la prosecuzione della medesima coscienza che il corpo del bambino ebbe, e di cui egli non possiede più nemmeno un atomo, conferirà anche al corpo dell'aldilà quella medesima coscienza che il corpo del vecchio ebbe, e di cui esso non possiede più nemmeno un atomo. Accade così che ogni corpo successivo mantenga in sé gli effetti di quello che aveva sorretto la coscienza precedente, e ne venga in tal modo strutturato. Si tratta quindi di un principio in grado di far proseguire la vita dell'al di qua dall'oggi al domani, e dall'al di qua all'aldilà. E può esservi forse un principio diverso dall'eterno principio dell'eterna conservazione dell'uomo?<sup>31</sup>

Un rompicapo e un viatico per i genetisti.

---

31 *Ivi*, p. 72.

GIANGIORGIO PASQUALOTTO  
KANT E *CHANOYU*

*Teoria estetica vs. esperienza estetica?* Può essere ridotta a questa dicotomia la differenza tra estetica occidentale ed estetica orientale? O, addirittura, si può parlare di un' *estetica* orientale? Per tentare di affrontare questo “annoso” problema,<sup>1</sup> è inevitabile fare alcune premesse. È chiaro che, quando si usano termini e concetti tratti da lingue e da filosofie occidentali applicandoli a modi del pensiero e dell'esperienza sorti e sviluppati in qualche cultura orientale, si producono immediatamente problemi e nasco-

---

1 I termini di questo problema declinato in rapporto alla cultura giapponese si trovano in numerosi studi e documenti: cfr. R. Carter, *The Japanese Arts and Self-Cultivation*, SUNY Press, Albany 2008; W. Th. de Bary, (et al., eds.), *Sources of Japanese Tradition*, vol. I, Columbia University Press, New York 2001, capp. 9 e 16; Id., *Sources of Japanese Tradition*, vol. II, Columbia University Press, New York 2005, cap. 27; I. Shigemi, *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of “Asia” under the Colonial Empires*, International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken), Kyoto 2010; Izutsu, Toshihiko e Toyo, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, The Hague, Nijhoff 1981; N. G. Hume (ed.), *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*, SUNY Press, Albany 1995; D. Keene, *Japanese Aesthetics*, in N. Hume, *op. cit.*, pp. 27-41; D. Keene, *Japanese Aesthetics*, in Id., *Landscapes and Portraits: Appreciations of Japanese Culture*, Kodansha, Tokyo 1971; P. Leech, *Freedom and formula: An inter-cultural problem of Western and Japanese aesthetics*, in M. Hussain & R. Wilkinson (eds.), *The pursuit of comparative aesthetics*, Ashgate, Aldershot 2006; M. Marra (trans. and ed.), *A History of Modern Japanese Aesthetics*, University of Hawaii Press, Honolulu 2001; Id., (ed.), *Aesthetics*, in J. W. Heisig, Th. P. Kasulis, J. C. Maraldo eds., *Japanese Philosophy: A Sourcebook*, University of Hawaii Press, Honolulu 2011, pp. 1167–1227; Id., *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*, University of Hawaii Press, Honolulu 1999; M. Miller, *Japanese Aesthetics and Philosophy of Art*, in *The Oxford Handbook of World Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 1-29; S. Odin, *Artistic Detachment in Japan and the West: Psychic Distance in Comparative Aesthetics*, University of Hawaii Press, Honolulu 2001; G. Parkes, *Ways of Japanese Thinking*, in Hume, *op. cit.*, pp. 77–108; Saito, Yuriko, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2007.

no salutari domande, del tipo: in che misura è possibile e lecito commisurare un termine e un concetto proprio di qualche tradizione di pensiero occidentale con un termine e un concetto proprio di una tradizione orientale, al fine di capire quanto essi risultino diversi e quanto simili? È evidente che questa domanda, all'apparenza assai semplice, è in realtà assai complessa. Questo perché essa implica che si sappia già, in generale, che cosa siano e come funzionino le categorie di identità e di differenza, e, in particolare, che cosa significhino, nei rispettivi ambiti culturali, i termini e i concetti considerati. Da domande e da difficoltà di questo tipo non sono esenti le riflessioni che vogliono prendere in considerazione il concetto e il termine "estetica".

A questo proposito la precisazione che occorre fare immediatamente riguarda la sua possibile definizione che risulta già problematica all'interno dell'orizzonte filosofico e culturale occidentale. È noto infatti che tale nome appare solo nel 1750 quando Baumgarten pubblicò il primo volume della sua *Aesthetica*, in cui la definì come «scientia cognitionis sensitivae» (§1).<sup>2</sup> Questa definizione è evidentemente tanto ampia da andare ben più in là di un ambito che si limiti a definire che cos'è la bellezza e che cosa sono le arti: essa indica infatti un sapere che ha per oggetto la conoscenza sensibile, ossia la conoscenza fondata sui sensi, la quale è considerata – dal senso comune ma anche dalla maggior parte dei pensatori – la base primaria di ogni altro tipo di conoscenza. Se la questione rimanesse a tale livello generale e generico, non si porrebbero molti problemi. Ma Baumgarten non si accontenta di questo e specifica in un altro passo della stessa opera (§ 14) che «fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile. E questa è la bellezza». È evidente che, con questa precisazione, il discorso si fa più determinato, ma anche, immediatamente, più complesso, perché porta a doversi chiedere che cosa si intenda con "perfezione". Baumgarten, in un passo di un'altra sua opera (*Metaphysica* § 94)<sup>3</sup> precisa che la perfezione consiste in un «accordo del molteplice in unità». Ma, a questo punto, siamo costretti ad abbandonare il pensatore tedesco, perché ci trascinerebbe in una lunga catena di articolazioni e di definizioni specifiche che complicherrebbero ulteriormente il tentativo di trovare una chiara e soddisfacente definizione di estetica. È tuttavia importante tenere fermo, oltre alla defini-

2 Cfr. A. G. Baumgarten, *L'Estetica*, a cura di S. Tedesco, *Aesthetica*, Palermo 2000.

3 Cfr. A. G. Baumgarten, *Metaphysics. A Critical Translation with Kant's Elucidations, Selected Notes, and Related Materials*, C. D. Fougate e J. Hymer (eds.), Bloomsbury Publishing, London 2013.

zione di estetica come *conoscenza sensibile*, questo suo rinvio all'idea di *perfezione*, perché entrambe ci possono tornare utili non appena cerchiamo di capire se e come possiamo parlare di 'estetica' riferendoci ai pensieri d'Oriente, in particolare a quello giapponese.

Infatti, se ci rivolgiamo alle tradizioni della Cina e, più in dettaglio, del Giappone, fatichiamo a trovare trattati generali sull'idea di bellezza. In compenso troviamo un'immensa produzione di trattati sulle diverse tecniche artistiche, i quali hanno come scopo principale quello di contribuire a produrre manufatti perfetti. Ovviamente, anche qui, come nel caso di Baumgarten, ci resta da capire che cosa si intenda per "perfezione". In linea di massima possiamo fin da subito stabilire una differenza: mentre per Baumgarten – e per la maggior parte dei pensatori occidentali – il concetto di perfezione ha un significato prevalentemente logico e gnoseologico oppure morale, nei pensieri d'Oriente, in particolare di quelli di Cina e Giappone, esso ha un significato che è innanzitutto e prevalentemente *empirico*, nel senso che non entra come requisito di procedure esclusivamente formali, ma si pone prima di tutto come indicatore di qualità per particolari situazioni ed esperienze *sensibili*, in cui, cioè, si verifica una serie di affinamenti e di intensificazioni dei sensi. Ovviamente questi affinamenti e queste intensificazioni dei sensi non avvengono a caso, ma si strutturano in *forme* specifiche mediante specifiche *pratiche* che, con il tempo, danno origine a veri e propri *stili* non solo artistici, ma anche di vita.

Come esempio emblematico di questa focalizzazione sull'attività dei sensi e sulle capacità di strutturarla in forme e in stili, si può prendere il caso specifico di una delle tradizionali "vie" (*dō*, 道) giapponesi. Tuttavia, prima di prendere in considerazione una di queste "vie", è indispensabile rintracciare alcuni significativi indizi di quell'attenzione ai sensi che si può trovare nelle due principali forze culturali che hanno plasmato la vita e il pensiero del Giappone: lo *Shintō* (神道, lett.: "via degli spiriti") e il Buddismo.

È noto che per lo *Shintō* l'attributo "spirituale" non va applicato a qualche facoltà mentale o a qualche divinità trascendente, ma va riferito ad ogni forma e ad ogni forza della natura: si ritiene che tutto ciò che è presente ed attivo in natura sia dotato di *kami* (神);<sup>4</sup> in particolare, si immagina che i principali *kami* animino le montagne, le acque e le piante. Nello *Shintō* questa triade di elementi è oggetto di venerazione soprattutto perché costi-

4 Sui *kami* cfr. R. S. Gall, *Kami And Daimon: A Cross-Cultural Reflection On What Is Divine*, in «Philosophy East & West», 49.1, 63, 1999; e O. Sokyō, *Shinto: The Kami Way*, Tuttle, Tokyo 2003.

tuisse la triplice fonte della vita per uomini ed animali: dalle montagne nasce e scende l'acqua; l'acqua nutre le piante; le piante, a loro volta, nutrono uomini e animali. Ora, se si osservano i segni visibili e si considerano i culti legati a questi tre elementi, si constata immediatamente che non vi è alcuna "teoria generale" che li assuma e li sistemi in una totalità organica. Prendiamo ad esempio il caso dell'acqua: nei suoi confronti si ha una venerazione perché la si riconosce come fonte della vita vegetale ed animale, ma non si elabora una complessa giustificazione teorica o addirittura metafisica di questa sua rilevanza. I segni della sua venerazione sono semplicissimi e diretti: per esempio nel *temizu* (手水), semplice procedura con la quale ci si lava le mani e ci si sciacqua la bocca prima di recitare una breve preghiera e di dare una piccola offerta davanti al santuario. Tale procedura consiste di una breve serie di gesti: un mestolo d'acqua per lavare la mano sinistra; un altro mestolo d'acqua per lavare quella destra; un terzo mestolo d'acqua da versare nella mano destra per sciacquarsi la bocca; ed infine la scolatura del mestolo tenendolo in verticale. Tali gesti hanno come finalità non soltanto quella fisica di pulire, né solo quella simbolica di purificare mani e bocca, ma quello di prestare minuziosa attenzione, soprattutto mediante il tatto, all'elemento acqua. Un'attenzione equivalente si ha quando un portale (*torii*, 鳥居, lett.: "posto degli uccelli") viene situato nei pressi della riva del mare, di un lago, di un fiume, oppure alla base di una cascata, ad una distanza tale per cui lo spazio aperto del *torii* riesce ad incorniciarla: in questo caso è il senso della vista che viene maggiormente implicato; ma viene coinvolto anche quello dell'udito mediante i suoni delle onde o dello scroscio della cascata; e può venire coinvolto anche quello del tatto nella misura in cui attorno al *torii* si producano correnti d'aria più o meno forti e spruzzi più o meno fitti. In questi casi si produce una "situazione estetica" non perché si ricorre a qualche *principio* estetico, a qualche *idea* di bellezza o a qualche *teoria* sul bello, ma semplicemente attivando i *sensi* in situazioni particolari e secondo alcune procedure. Ci si potrebbe chiedere in che cosa consista la differenza tra l'uso dell'acqua nel *temizu* da quello in un bagno o in una cucina, o quale sia la differenza tra un vedere una cascata e il contemplarla attraverso l'inquadratura di un *torii*: non c'è in effetti una differenza empirica tra tutte queste esperienze sensibili dell'elemento acqua. Si deve tuttavia parlare di almeno una differenza, perché nel caso del *temizu* e del *torii* si produce una situazione esteticamente significativa che *non* ha affatto una finalità pratica, o, almeno, non ha una *prevalente* finalità pratica. Ciò significa che il coinvolgimento dei sensi è fatto in modo da produrre un'esperienza intensificata di un elemento (in questo caso dell'acqua) rispetto a quelle normali regolate per lo più da sco-

pi “tecnici” (bere, lavare, innaffiare, ecc.): in tal senso è anche un’esperienza “perfetta” perché non ha alcun fine fuori di sé, è completamente compiuta nell’attenzione consapevole all’elemento acqua.

Prendiamo ora un altro esempio, tratto stavolta dalla tradizione del Buddhismo *zen*. Il Buddhismo, com’è noto, soprattutto nelle sue origini e nei suoi sviluppi in India, ha prodotto inarrivabili vertici di riflessioni teoriche. Tuttavia, nelle sue versioni cinesi e giapponesi, specialmente con le Scuole *Chan* e *Zen*, ha sviluppato formidabili attenzioni ed attitudini per gli aspetti pratici, sensibili e addirittura materiali dell’esperienza spirituale, pur non abbandonando mai i significati dottrinali, logici e gnoseologici propri del Buddhismo originario. Questa tendenza alla riduzione all’essenziale può esser fatta risalire a Mahākāśyapa, uno dei principali discepoli diretti del Buddha Śākyamuni, considerato dalla tradizione *Chan* e *Zen* il primo patriarca della Scuola. Nel “Sutra del Buddha che risponde alla domanda del grande Bhramā”, (大凡天王問佛覺疑經, cin.: *Dafan tian wang wen fo jueyi jing*; giapp.: *Daibon tenno mombutsu ketsugi kyo*), si narra che Brahmā fece visita al Buddha sul picco dell’Avvoltoio e gli offrì una ghirlanda di fiori chiedendogli un insegnamento. Il Buddha prese un fiore, lo fece ruotare tra le dita sorridendo, senza dire alcunché. Solo Mahākāśyapa comprese il senso di quel gesto come forma di insegnamento senza parole. A questo episodio è sempre stata fatta risalire la tradizione della “trasmissione senza parole” o “da mente a mente” (*ishin denshin*, 以心伝) che caratterizza le Scuole *Chan* e *Zen*.<sup>5</sup> Nella prospettiva delineata da questa tradizione si sono pertanto avuti moltissimi esempi di esortazioni ad impostare la propria vita seguendo alcune indicazioni essenziali: 1) andare oltre le dottrine stabilite (*kyōge betsuden*, 教外別傳); 2) fare esperienza al di fuori delle scritture (*furyu monji*, 不立文字); 3) puntare direttamente al cuore dell’uomo (*jikishi ninshin*, 直指人心) e 4) cogliere e coltivare la propria innata propensione al Risveglio, ossia a diventare Buddha (*kenshō jobustsu*, 見性成佛). Innumerevoli sono gli episodi in cui vengono ricordate queste modalità non concettuali e non intellettuali per giungere all’illuminazione. Uno dei più singolari e celebri casi è quello raccontato da Dōgen, il fondatore della Scuola *sōtō* dello *zen*, nel suo “Istruzioni a un cuoco zen” (*Tenzo kyokun*, 典座教訓).<sup>6</sup> Sbarcato al porto cinese di Ningbo, Dōgen incontrò un vecchio monaco mandato dal suo monastero a comprare funghi sulla nave. Alla richiesta di Dōgen di spiegargli come mai

5 Cfr. *Mumonkan. La porta senza porta*, a cura di Z. Shibayama, Ubaldini, Roma 1978, § 6, p. 64.

6 Dōgen, *Istruzioni a un cuoco zen*, Ubaldini, Roma 1986.

un monaco anziano dovesse sobbarcarsi quel compito invece di stare al monastero a fare *zazen* (坐禪, meditazione seduta) e a studiare i *kōan* (公案),<sup>7</sup> il monaco rispose: “è la pratica della vecchiaia”; come a dire che ogni mansione, anche la più umile e materiale, anche quella che *non* comporta letture, studio e riflessioni, è una pratica utile al cammino spirituale. Ancora più esplicito, ai limiti dell'insolenza, è il caso di Linji, capostipite di quella Scuola del *chan* che prese il suo nome e che fu esportata in Giappone da Eisai nell'XI secolo:

Un maestro di conferenze chiese: “Le dodici divisioni degli insegnamenti dei Tre veicoli rivelano la natura di Buddha, non è vero?”  
 “Questo campo di erbacce non è mai stato vangato”.<sup>8</sup>

Alla domanda troppo dotta del Maestro, Linji risponde in pratica senza rispondere, ossia pronunciando parole che non c'entrano nulla con il contenuto della domanda e che, proprio per questo, denunciano indirettamente la presunzione intellettuale di chi ha posto la domanda. Questo tipo di domande paradossali sono numerosissime,<sup>9</sup> ma hanno tutte la comune caratteristica di spiazzare completamente l'interlocutore mostrando l'assurdità di voler tradurre in concetti e parole le complessità e le intensità dell'esperienza. Questa denuncia delle pretese linguistiche e concettuali, soprattutto in Linji, avviene nei modi più impensabili e sconcertanti: non solo evitando quasi del tutto il ricorso a concetti dottrinali, oppure usando parole tratte dall'esperienza sensibile che nulla hanno a che fare con gli intenti intellettuali degli interlocutori; ma anche utilizzando mezzi impropri, come un gesto, un urlo o il bastone (*kyōsaku*, 警策).

Il Buddhismo, nelle sue versioni *Chan* e *Zen*, pur differenziandosi dalla semplicità quasi materiale dello *Shintō*, è riuscito a penetrare nella cultura

7 I *kōan* sono affermazioni o brevi racconti paradossali finalizzati ad incrinare gli usuali automatismi linguistici e concettuali che occupano la mente. Sui *kōan* cfr. *Mumonkan. La porta senza porta*, cit.; J. C. Cleary e Th. Cleary, *La raccolta della roccia blu*, Ubaldini, Roma 1978; F. T. Griffith, *The Form and Function of Koan Literature: A Historical Overview*, in *The Koan: Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford University Press, New York 2000; M. Schlütter, *Silent Illumination, Kung-an Introspection, and the Competition for Lay Patronage in Sung-Dynasty Ch'an*, in *Buddhism in the Sung*, University of Hawaii Press, Honolulu 1999; M. Schlütter, *Kōan*, in *Encyclopedia of Buddhism*, Macmillan, New York 2004, pp. 426-429.

8 *La raccolta di Lin-chi. Rinzei Roku*, Ubaldini, Roma 1985, p.18.

9 Cfr. in particolare *La Raccolta della Roccia Blu*, cit., e *Mumonkan. La porta senza porta*, cit.



giapponese tradizionale in modo altrettanto profondo. Da un lato accogliendo in sé le procedure comunicative ridotte al minimo e i comportamenti ispirati alla natura provenienti dalla tradizione taoista, e, dall'altro, lasciandosi permeare dalla devozione shintoista per i fenomeni elementari della natura, queste Scuole buddhiste hanno condizionato moltissime esperienze estetiche ed artistiche proprio nella direzione di una valorizzazione intensificata della sensibilità e di una radicale riduzione all'essenziale (*yohaku*, 余白).<sup>10</sup>

È allora opportuno evidenziare che «In seno al pensiero tradizionale giapponese non vi è posto per una speculazione relativa al bello o all'arte, come qualcosa di separato dall'attività della stessa produzione artistica».<sup>11</sup> Non vi è infatti alcun motivo sufficiente per una troppo facile contrapposizione che intenda porre, da un lato, l'estetica occidentale finalizzata ad elaborare *teorie* sulla bellezza e sull'arte e, dall'altro, l'estetica orientale indifferente o addirittura contraria ad ogni teoria, e propensa invece "solo" a ricercare, produrre e a valorizzare *esperienze* estetiche significative. Questa contrapposizione si basa su un presupposto (e su un preconcetto), tanto comune quanto semplicistico, secondo il quale le terre d'Occidente sarebbero da sempre e per sempre destinate alla *riflessione*, mentre quelle d'Oriente sarebbero da sempre e per sempre destinate all'*intuizione*.<sup>12</sup> In realtà si tratta di modi diversi di affrontare il discorso sulla bellezza e sull'arte: quelli occidentali confidano prevalentemente sul linguaggio denotativo; quelli orientali confidano prevalentemente su un linguaggio metaforico o, addirittura, su linguaggi non verbali. Tuttavia a queste diverse modalità di approccio non corrispondono automaticamente radicali differenze di profondità, di intenzioni e di significati.

Per cercare di capire la qualità di queste differenze possiamo prendere in considerazione, come caso esemplare del primo modo, quanto sostiene Kant nella *Critica del giudizio*:

Per decidere se una cosa sia bella o meno, noi non poniamo, mediante l'intelletto, la rappresentazione in rapporto con l'oggetto, in vista della conoscenza; la rapportiamo invece, tramite l'immaginazione (forse connessa con l'intel-

10 Cfr. G. Pasqualotto, *Yohaku. Forme di ascesi nell'esperienza estetica orientale*, Esedra, Padova 2001.

11 Cfr. M. Ghilardi, *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, Mimesis, Milano 2011, p. 93. Cfr. anche D. Richie, *Sull'estetica giapponese*, Lindau, Torino 2009, pp. 22-23.

12 Di questo preconcetto è stato vittima anche uno dei maggiori studiosi della cultura giapponese, D. T. Suzuki, *Lo zen e la cultura giapponese* (1959), Adelphi, Milano 2014.

letto) al soggetto e al suo sentimento di piacere e di dispiacere. Il giudizio di gusto non è pertanto un giudizio di conoscenza; non è quindi logico, ma estetico: intendendo con questo termine ciò il cui principio di determinazione non può essere che soggettivo.<sup>13</sup>

Inoltre Kant, com'è noto, attribuisce al giudizio estetico il carattere del «disinteresse»<sup>14</sup> e quello della «finalità senza scopo».<sup>15</sup> Ebbene il necessario riferimento all'esperienza empirica e questi due caratteri messi in rilievo da Kant potrebbero venir condivisi, nell'ambito della cultura tradizionale giapponese, da qualsiasi artista o uomo di buon gusto. Forse, però, non sarebbe condivisa l'esigenza, per Kant imprescindibile, che il giudizio estetico debba avere anche il carattere dell'universalità.<sup>16</sup> Questa ipotesi, però, è tutta da verificare. Infatti, in che consiste l'universalità di cui parla Kant? Non consiste affatto nella pretesa che un giudizio estetico *particolare* debba valere *universalmente*, quanto piuttosto nella possibilità di comunicare universalmente lo stato d'animo prodotto da una determinata rappresentazione.<sup>17</sup> In altri termini Kant ritiene che sia universale la *facoltà* umana di formulare e di comunicare un giudizio estetico, anche se la formulazione viene fatta a partire da una rappresentazione determinata, ovvero da una particolare esperienza empirica.

Ora, per verificare come nella cultura tradizionale giapponese si diano elementi di consonanza con quanto sostiene Kant, possiamo prendere in considerazione qualcosa che in apparenza non a nulla a che fare col discorso kantiano: quell'insieme organico di esperienze estetiche implicate nell'arte o "cerimonia" del tè (*chanoyu*, 茶の湯; lett. "tè e acqua calda"),<sup>18</sup> dove il coinvolgimento dei cinque sensi e della facoltà di giudizio è intenso, continuo e completo. In *chanoyu*, infatti, si tratta di esercitare tutti i sensi e la facoltà del giudizio in riferimento ad un fitto intreccio di "oggetti" naturali, di gesti, di opere e di manufatti.

Innanzitutto, i cinque sensi vengono attivati così:

13 I. Kant, *Critica del Giudizio*, a cura di A. Bosi, UTET, Torino 1997, § 1, p. 179.

14 *Ivi*, §§ 2 e 5.

15 *Ivi*, §§ 11 e 17.

16 *Ivi*, §§ 6 e 9.

17 Cfr. *ivi*, § 9. Sulla centralità di questa "universale partecipabilità" (*Mitteilungsfähigkeit*) cfr. F. Menegoni, "Critica del giudizio". *Introduzione alla lettura*, La Nuova Italia, Firenze 1995, p. 77 e sgg.

18 Su *chanoyu* ci siamo soffermati in G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 1992, pp.77-89. I principi generali di *chanoyu* previsti dalla riforma del Maestro Sen no rikyū (千利休, 1522-1591) sono quattro: Armonia (和, *wa*); Purezza (清, *sei*); Tranquillità (寂, *jaku*) e Rispetto (敬, *kei*).

1) il tatto: con i piedi, nella lenta camminata sul sentiero fatto di pietre irregolari (*roji*, 露地) che conduce alla “capanna del tè” (*chasitsu*, 茶室); con le mani, nella valutazione in particolare delle ciotole (*chawan*, 茶碗); e, in generale, nell’attenzione ad eseguire una serie di gesti precisi e misurati;

2) la vista: in primo luogo, con l’osservazione attenta dei particolari esterni del giardino e della *chasitsu*, e di quelli interni (l’arredo minimo, gli attrezzi,<sup>19</sup> le tazze, ecc.), valorizzandone gli aspetti *wabi-sabi* (侘寂),<sup>20</sup> ossia quelle loro qualità che trasmettono un senso di impermanenza e, nel contempo, di estrema sobrietà; in secondo luogo, osservando attentamente i singoli “pezzi” esposti

nel *tokonoma*<sup>21</sup> – una calligrafia, un *ikebana*,<sup>22</sup> un *bonsai*,<sup>23</sup> un *suiseki*,<sup>24</sup> ecc. –, oltre che il *modo* in cui essi sono disposti;<sup>25</sup>

19 Gli attrezzi principali di *chanoyu* sono: *cha-ire* (茶入, barattolo per il tè); *chakin* (茶巾, salvietta di lino); *chasen* (茶筌, frullino in bambù); *chashaku* (茶杓, paletta per il tè); *fukusa* (袱紗, salvietta di seta su cui si appoggia il *chashaku*); *furo* (風炉, braciere); *futa-oki* (蓋置, appoggio per il mestolo); *hibachi* (火鉢, ciotola per la cenere); *hishaku* (柄杓, mestolo di bambù); *kama* (釜, bollitore); *natsume* (棗, porta tè); *yakan* (薬缶, brocca d’acqua). Ognuno di questi attrezzi si presenta come un capolavoro di artigianato, per cui ciascuno è oggetto di attenta osservazione e di giudizio estetico.

20 *Wabi sabi* è un’espressione traducibile, molto approssimativamente, con “gusto per oggetti, situazioni o persone semplici segnate dal tempo”. Su *wabi sabi* cfr. L. Koren, *Wabi Sabi. Per artisti, designer, poeti e filosofi*, Ponte alle Grazie, Firenze 2002; A. Juniper, *Wabi Sabi: The Japanese Art of Impermanence*, Tuttle Publishing, Singapore 2003; R. Powell, *Wabi Sabi Simple*, Adams Media, Avon (CA) 2004; J. e S. Crowley, *Wabi Sabi Style*, Gibbs Smith Publisher Salt Lake City 2001. Per una “lettura” occidentale di *wabi sabi* cfr. M. Tatsuuro, A. Vervoordt. *Lo spirito wabi*, L’ippocampo, Milano 2010.

21 Il *tokonoma* (盆栽) è lo spazio della *washitsu* (stanza principale della casa tradizionale giapponese) riservato all’esposizione delle opere d’arte più significative possedute dal padrone di casa. Cfr. K. Iguchi; S. Sue; F. Nagashima, *Genshoku Chadō Daijiten* (原色茶道大辞典, Enciclopedia dell’arte del tè), Tankōsha, Kyōto 1986.

22 *Ikebana* (生け花, lett.: “fiori in vita”) è l’arte di disporre i fiori secondo semplici regole finalizzate a far risaltare le qualità di un fiore o di un ramo riducendo al minimo gli effetti ornamentali della composizione. Sull’*ikebana* ci siamo soffermati in G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, cit., pp. 113-120.

23 Sul *bonsai* (盆栽; lett.: “coltivare in vaso”) ci siamo soffermati in G. Pasqualotto, *Yohaku*, cit., pp. 83-96.

24 *Suiseki* (水石; lett.: “acqua e pietra”) sono pietre trovate in natura che ricordano montagne o animali e che vengono disposte su una base (detta *daiza*, se in legno o *suiban*, se in ceramica). Su *suiseki* ci siamo soffermati in G. Pasqualotto, *Suiseki*, in «Simplègadi», 22, 2003, pp. 3-18.

25 Per un’attenta analisi dei significati semiotici presenti nell’allestimento del *toko-*

3) il gusto: del sapore del tè e, prima ancora, dell'acqua con cui ci si sciacqua la bocca;

4) l'olfatto: attento, all'esterno, ai profumi del giardino, e, all'interno, agli aromi, mai intensi, prodotti dai legni dei rivestimenti e degli attrezzi, dagli incensi e, ovviamente, dal tè bollente;

5) l'udito: attento, all'esterno, al silenzio del giardino e ai lievi rumori delle foglie; e, all'interno, ai rumori prodotti dall'acqua nel bollitore.

Ebbene, l'intera gamma di queste esperienze sensoriali costituisce il materiale per un esercizio finalizzato non soltanto a collezionare sensazioni piacevoli, ma anche e soprattutto a giudicare, benché talvolta in modo silenzioso, la qualità di tali esperienze condivise dal Maestro che conduce la cerimonia e dagli invitati che vi partecipano. In questo complesso ed intenso esercizio delle sensazioni e della facoltà di giudicare, la qualità primaria che dovrebbe emergere ed imporsi è la "purezza", sia dei sensi, sia della mente: ogni elemento toccato, visto, gustato, odorato e ascoltato dovrebbe cioè venire accolto dalla mente soltanto così come esso è, riconoscendone le specifiche qualità senza alcuna interferenza, come se essa fosse uno specchio pulito. In termini cari al Buddhismo *zen* ciò significa fare esperienza con mente "vuota" o "non-mente" (*mushin*, 無心); in termini kantiani significa produrre un giudizio di gusto "senza interesse" e "senza scopo".<sup>26</sup> Si può qui verificare una consonanza di significati che va oltre ogni riscontro storico-filologico: nonostante le distanze spazio-temporali e linguistiche, Kant e il Buddhismo *zen* sembrano voler dire la stessa cosa: che un'esperienza estetica autentica, pur basandosi su sensazioni particolari e soggettive, riesce a liberarsi da ogni soggettivismo cogliendole con una mente *pura*, priva di condizionamenti, interessi ed intenzioni.

Questa consonanza particolare sembra allora indicare in generale anche l'impossibilità di tracciare un solco incolmabile tra pensieri d'Oriente e pensieri d'Occidente che releghi i primi nei fumi dell'intuizione e riservi ai secondi il monopolio della razionalità. Anzi, a questo proposito, si dovrebbe osservare che c'è un motivo preciso per non chiudere una particolare forma di pensiero orientale nell'ambito delle semplici intuizioni. Infatti, se è vero che la finalità di *chanoyu* è la stessa del Buddhismo *zen*,<sup>27</sup> è anche

*noma* cfr. M. Hammad, *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Meltemi, Roma 2003, pp. 47-95.

26 Quindi, si potrebbe dire "senza giudizio", nel senso di un'assenza di giudizio discriminante.

27 Cfr. D. T. Suzuki, *Lo Zen e la cultura giapponese*, cit., capp. VIII e IX; A. Tollini, *La cultura del tè in Giappone*, cit.; H. Hammitzsch, *Zen in the Art of the Tea Ceremony: A Guide to the Tea Way*, St. Martin's Press, New York 1980; D. Hirota,

vero che questa, a sua volta, è la stessa del Buddhismo originario. Si veda a tale proposito cosa dice uno dei testi più importanti della grande cultura del tè, scritto dal Maestro Sen no Sōtan (1578-1658): «Anche il Tè può essere paragonato alla conoscenza degli “abili mezzi”, e i gesti che si mettono in atto nella preparazione del Tè sono come una pratica dell’attenzione vigile che conduce all’illuminazione del proprio sé. Tutti gli insegnamenti dei vari Buddha non sono altro che questo».<sup>28</sup>

*Chanoyu* si incentra quindi in una pratica “che conduce all’illuminazione del proprio sé”; ciò, significa, nello specifico, produrre una serie di occasioni favorevoli ad esercitare l’attenzione consapevole nei confronti di ogni singola cosa, al fine di comprenderne a fondo il carattere impermanente (*mujō*, 無常) e insostanziale (*muga*, 无我). Ciò rinvia ad una delle tesi centrali del Buddhismo in generale, a quella per cui impermanenza e insostanzialità sono caratteri universali, nel senso che essi non interessano soltanto ogni elemento ed aspetto della realtà, ma connotano anche la natura dell’io che sente e giudica.<sup>29</sup> Si può dunque concludere che nelle esperienze estetiche attivate da *chanoyu* vi è un implicito riferimento all’universalità in un senso più ampio e profondo di quello presente nella *Critica del giudizio*, dove Kant considera l’universalità in rappor-

---

ed., *Wind in the Pines: Classic Writings of the Way of Tea as a Buddhist Path*, Asian Humanities Press, Fremont 1995.

- 28 Sen no Sōtan, *Sazen dōichimi* (“Il Tè e lo zen hanno lo stesso sapore”) in A. Tollini, *La cura del tè in Giappone e la ricerca delle perfezione*, Einaudi, Torino 2014, p. 159.
- 29 Per quanto riguarda l’impermanenza, cfr. *Le domande di Milinda* (in *La rivelazione del Buddha. I testi antichi*, Mondadori, Milano 2001, pp. 127-131); *Anguttara Nikāya* (ed. Pali Text Society, Oxford 1989-1994) III, 68, 109, 200, 235, 314; IV, 8, 27, 29, 100, 151, 258, 265; V, 71, 74, 129; *Samyutta Nikaya* (ed. Pali Text Society, Oxford 1992-1994) I, 9, 85, 180, 183, 197, 236, 255; II, 22, 40, 57, 88, 114, 130, 165; III, 20, 39, 49, 65, 75, 82, 87, 88, 94-97, 107, 112, 116, 122, 124, 129, 132, 146, 150, 153; IV, 13, 23, 39, 52, 65, 84, 91-97, 144-157, 210, 230, 271; V, 113; *Majjhima Nikaya* (ed. Pali Text Society, Oxford 1995) 13.36, 22, 22-26, 28.7, 35.20, 37.3, 50.18, 52.4, 62.23, 62.29, 64.9, 74.9, 77.29, 106.5, 109.15, 118.21, 121.11, 131, 132, 133, 137.11, 144.6, 146.6, 147.3; *Udana*, III, 10, IV, 1; *Itivuttaka*, 77; 85; *Digha Nikaya*, XV,29; XVI, 10. XXXIII, 26.
- Per quanto riguarda l’insostanzialità, cfr. *Anguttara Nikāya*, I, 16, 62, 147, 149, 164, 166, 283; II, 16, 163, 177, 207, 215; III, 49, 79, 85, 138, 359, 441; IV, 11, 22, 44, 46, 54, 146; V, 108, 180 (ed. Pali Text Society, Oxford 1989-1994); *Samyutta Nikāya*, (III, 2, 4, 6, 19, 66, 81, 96, 127, 135, 165, 179; IV, 196, 391, 398; V, 143, 161, 163 (ed. Pali Text Society, Oxford 1992-1994); *Majjhima Nikāya*, 22, 43, 44, 109, 121-22, 140, 151 (a cura di B. Nanamoli e B. Bodhi, Wisdom, Boston 1995); *Dhammapada*, XX, 279.

to alla *comunicabilità*, senza estenderla a tutta la realtà ed al soggetto conoscente.

Quindi, in definitiva: si può pur ammettere che l'estetica estremo orientale e, nello specifico, quella giapponese non hanno mai riflettuto teoricamente sulla natura dell'esperienza estetica; ma si deve anche constatare che in tutte le esperienze estetiche in qualche modo e misura permeate dagli influssi del Buddhismo *zen*, in particolare in quelle condensate in *chanoyu*, sono tanto impliciti quanto radicati alcuni significati filosofici che vanno ben al di là delle prospettive empiriche disegnate dalle esperienze sensoriali.



GIORGIO PATRIZI

## LO SPAZIO RITROVATO

Geografia e tradizione anticlassica<sup>1</sup>

Sono note le parole con cui Contini, nel 1963, in appendice all'edizione einaudiana della *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda, sancisce la centralità dell'esperienza del plurilinguismo dell'Ingegnere:

Non si pretende che un così abbondante, multicolore volo di colombi esca tutto, solidamente, dal cappello prestidigitatorio di Gadda. Gadda, anzi, è un po' come il capoluogo, con una lunga storia di miserie e di glorie solo sue, d'un paese dai versanti accidentati e divergenti; che tuttavia riconosce in quella capitale un punto di riferimento dove comuni ostinazioni e virtù si attuano su una scala non ordinaria e con insistenza preclara. Tutt' attorno a lui è nell'Italia linguistica e contemporanea una gran camera di risonanza<sup>2</sup>

Soffermiamoci sulla definizione di Gadda come “capoluogo”: centro di uno spazio reversibile, che si svolge in entrambe le direzioni, si riempie di presenze legate tra di loro da una tradizione che è insieme un'idea della letteratura, linguaggio, filosofia della conoscenza. Ma leggiamo ancora Contini: «Quello di Gadda è un mondo robustamente esterno, nel quale l'auto-re crede [...] Ciò non è dunque senza rapporto col fatto elementare che l'italiana è sostanzialmente l'unica grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia, visceralmente, inscindibilmente corpo col restante patrimonio».<sup>3</sup>

Da questo centro – “capoluogo” – come si diceva, si irradia una serie di rimandi, confronti, emblematiche dialettiche tra forme di cultura alte e forme basse, modalità che Contini legge, ovviamente, in chiave prevalentemente linguistica: pur riuscendo, da par suo, a stipare nella dialettica dei linguaggi una gran quantità di temi e problemi più latamente culturali. Ma

---

1 Testo ampliato della relazione presentata al Convegno MOD 2015, *Geografie della modernità letteraria*, a cura di S. Sgavichchia e M. Tortora, Perugia 10-13 giugno 2015.

2 G. Contini, *Introduzione alla Cognizione del dolore*, in *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974, p. 605.

3 *Ivi*, p. 607.



pure, le modalità accennate rientrano in una complessa revisione degli statuti stessi della letteratura, ripensati, attraverso secoli, scuole, protagonisti e tradizioni, come esperienze diverse, plurali, nel segno di una molteplicità di accezioni di una verità, non solo *filia temporis*, ma ora –inaspettatamente in fondo, ma vertiginosamente – *filia loci*, se, in una scansione fondamentale di questo percorso continiano, un intellettuale come Giordano Bruno (centrale in una tradizione dell'anticlassicismo, che è rifiuto, radicale quanto articolato, di un pensiero unico, autoritario e istituzionale), ragiona attorno a "infinità di mondi". Non va dimenticato lo spessore speculativo, metafilosofico, dell'impegno bruniano: l'esibizione perentoria della ricerca di un realismo della lingua e della molteplicità dei registri lessicali che ne consegue, «si iscrive in un conflitto aperto con l'aristotelismo normativo, colpevole di aver tentato di ridurre la complessità della natura, dei fenomeni e delle esistenze che la animano, all'arida consequenzialità del "raziocinio logico"».<sup>4</sup>

Al di là della discussione delle logiche geocentriche ed eliocentriche, è soprattutto alla descrizione dell'universo di un poeta-filosofo come Lucrezio, che Bruno guarda per formulare la propria idea libertaria di un universo, di cui non è possibile esperire né l'infinità, né la finitezza e dunque va pensato in quanto raccontato, in una dialettica che non termina mai tra immaginazione e ragione, fantasia ed esperienza. «Bruno – scrive Ordine – guarda alla tradizione anticlassicista come punto di riferimento per la sua ricerca linguistica tesa a creare moduli espressivi capaci di tradurre la violenza rivolta contro i sistemi tolemaici nella filosofia e nella letteratura. Tutti gli elementi della scrittura [...] devono piegarsi alla concezione di un universo, dove la vita pulsa in ogni piccolo elemento».<sup>5</sup>

Il ricorso a categorie che fanno riferimento precipuamente ad valori spaziali e all'intreccio di essi con conseguenti definizioni dell'universo testuale, è la pratica evidentemente suggerita agli studi letterari da un processo che caratterizza il passaggio cruciale della fine del XX secolo, tra tardo modernismo, post-moderno e neo-moderno. Dove, dinanzi alla difficoltà di lavorare ancora sulle forme della storia, sulla temporalità assunta come prospettiva centrale, sulla dimensione cronologica come asse di interpretazione dei rapporti tra fasi ed epoche, insomma assumendo per centrale an-

4 G. Patrizi, *Plurilinguismo, espressivismo e "stracci" di scienza. Giordano Bruno e gli anticlassicisti*, in G. Patrizi (a cura di), *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, Bulzoni, Roma 2002, p. 389.

5 N. Ordine, *La letteratura dell'asino prima di Bruno*, in *La cabala dell'asino*, Liguori, Napoli 1987, p. 113



cora il rapporto prima-dopo, la freccia del tempo come schema epistemologico onnicomprensivo,<sup>6</sup> si sceglie di optare per un'altra prospettiva, insieme tassonomica ed interpretativa, quella della geografia: formalizzazione, nella rappresentazione e nella interpretazione, della dimensione spaziale. Giuseppe Di Giacomo, a proposito del rapporto tra forma-romanzo e temporalità, sottolinea che, in quella forma, «la verità è non già una dimensione data e garantita una volta per tutte, ma piuttosto qualcosa che deve essere sempre e di nuovo raccontato, giacché a essere venuta meno, nella modernità, è proprio la possibilità di raggiungere il Senso in quanto senso conclusivo».<sup>7</sup> E se questo scacco della ricerca di senso non si risolve nella dimensione temporale, salvo tematizzando il problema e facendo dello scacco stesso il nucleo del romanzo – il non senso come senso – si va attestando, in alternativa, un procedimento di lettura attraverso la rappresentazione dello spazio. Il problema è di categorie interpretative, di cui già scriveva Pierce nei suoi *Prolegomena*: «su diagrammi uniformi è possibile condurre esperimenti esatti [...] Queste operazioni sui diagrammi [...] equivalgono agli esperimenti sulle cose reali della ricerca fisica e chimica. I chimici parlano da tempo dei loro esperimenti come di domande poste alla natura. Bene, gli esperimenti condotti sui diagrammi sono delle domande poste alla natura dei rapporti in questione».<sup>8</sup>

È muovendo da Pierce che Franco Moretti – nel suo *Atlante del romanzo europeo* – prosegue con «domande poste alla forma romanzo e ai suoi rapporti interni», per ricavarne «una figura, un pattern, una trama spaziale che si prestasse all'interpretazione».<sup>9</sup> E ancora: le carte letterarie «dimostrano la natura *ortgebunden*, legata al luogo della letteratura: ogni forma, vedremo, con la sua geometria, i suoi confini, i suoi tabù spaziali e flussi di movimento. E poi le carte mettono in luce la logica interna della narrazione: lo spazio semiotico, di intreccio, intorno al quale essa si autoorganizza».<sup>10</sup> Perché «ogni spazio determina, o quanto meno incoraggia, un diverso tipo di storia [...] nel romanzo moderno quello che accade dipende strettamente dal dove esso accada [...] quel che succede dipende da

6 Fondamentale per la discussione di queste prospettive P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, voll. 3, Jaka Book, Milano 1986.

7 G. Di Giacomo, *Narrazione e testimonianza, Quattro scrittori italiani del Novecento*, Mimesis, Milano 2012, p. 9.

8 C. S. Peirce, *Prolegomena to an Apology for Pragmaticism*, cit. in F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, Einaudi, Torino 1977, pp. 5-7.

9 *Ivi*, p. 6.

10 *Ivi*, p. 7

dove succede [...]»,<sup>11</sup> e questa potrebbe essere la formula del cronotopo di Bachtin, come del resto della sua impalcatura segreta: la *Morfologia della fiaba*, di Vladimir Propp. Qui le “funzioni” – unità minime del racconto – «sono tutte e sempre vincolate a spazi specifici [...] Ogni funzione, ogni unità minima del racconto, è vincolata al suo spazio. E anzi: lo spazio è spesso in scritto, alla lettera, nelle varie definizioni della *Morfologia* [...] *Topografia* sarebbe un titolo altrettanto appropriato». <sup>12</sup> Bachtin, d'altra parte, ricordiamolo, sosteneva che «il cronotopo determina l'unità artistica dell'opera letteraria nel suo rapporto con la realtà. Nell'arte e nella letteratura tutte le determinazioni spazio-temporali sono inseparabili l'una dall'altra e hanno sempre una coloritura valutativo-emozionale». <sup>13</sup>

Gabriele Pedullà, recentemente, assieme a Sergio Luzzato, ha sperimentato la costruzione di una vasta ricognizione dell'universo letterario attraverso prospettive e parametri spaziali-geografici, muovendo dalla consapevolezza di una condizione policentrica dell'Italia: condizione via via affrontata con prospettive che, attraverso l'episteme geografica, hanno ribadito la necessità di far tesoro della pluralità e della diversificazione dei centri. L'esigenza di un'opera come l'*Atlante della letteratura italiana* non a caso nasce, nota Pedullà, a sud delle Alpi, vale a dire in una realtà che, storicamente, si è formata attraverso questo policentrismo. Sono due gli autori di riferimento per Pedullà, in questo percorso: Girolamo Tiraboschi e Carlo Dionisotti. In mezzo l'esempio di una storiografia tutta ideologica e a tesi, il racconto, con la rigidità della costruzione teleologica, di una costruzione del presente: la *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis. <sup>14</sup>

Il primo, tra il 1772 e il 1782 (e in un ampliamento dell'opera, del 1794), redige una *Storia della letteratura italiana* in cui a fornire il tessuto connettivo delle esperienze diverse e non omologabili sono le istituzioni culturali e gli uomini che a quelle istituzioni si sono legati, i Mecenati che hanno contribuito, col loro impegno ad orientare gusti e circolazione di opere. Tutt'altro genere – espressione appassionata delle istanze risorgimentali – la *Storia* di De Sanctis, con il racconto unificante le vicende della penisola nell'omologante epopea risorgimentale: modello duraturo per le prospetti-

11 *Ibid.*

12 *Ivi*, pp. 74-76.

13 M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 232.

14 Cfr. G. Pedullà, *Geografia e letteratura: la via italiana*, in F. Fiorentino e C. Solivetti (a cura di), *Letteratura e Geografia: atlanti, modelli, letture*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

ve di interpretazione soprattutto storiografica. Quindi Carlo Dionisotti, con il topico scritto del '42, *Geografia e storia della letteratura italiana*: nessi spaziali e rapporti culturali legati alla contiguità o alla dialettica tra i territori, in una prospettiva che appare efficace in modo ineguale, secondo i periodi a cui essa viene applicata. Nell'età moderna poi il risultato è modesto e la possibilità di esaurire il panorama è decisamente limitata. È che occorre svincolare la prospettiva geografica da un'interpretazione sostanzialmente esterna, ma occorre ripensarla, in modo organico, all'interno dell'organismo e della pratica letteraria.

Franco Fiorentino, a partire dagli studi eruditi del geografo Franco Fari-nelli, scrive:

Lo spazio che consideriamo reale si produce sempre da questa tensione, da questa dialettica tra l'esperienza dei luoghi del mondo e le loro rappresentazioni [...] Si tratta di comprendere in quali modi i luoghi di un cultura si manifestano nel linguaggio letterario, ma anche in che modo la letteratura partecipa alla costruzione – o alla decostruzione – di spazi, semantiche, geopolitiche e geoculturali [...] Lo studio delle topografie letterarie è in buona parte studio di questo scambio incessante tra la scrittura letteraria e lo spazio geografico che agisce sui testi e dentro i testi.<sup>15</sup>

Vanno ricordati Deleuze e Guattari di *Millepiani*, secondo i quali “produrre spazio” vuol dire “legare insieme” ambienti e ritmi diversi, in un “atto che modifica ambienti e ritmi”. Fiorentino:

se dunque lo spazio risulta dalla combinazione di elementi eterogenei – eterogenei, ovviamente, dal punto di vista delle classificazioni, dei discorsi, dei racconti correnti – allora anche la storiografia letteraria, anche il racconto dell'accadere della letteratura nel mondo dovrà lavorare ad annodare insieme ciò che altrimenti appare slegato, dovrà cucire spazi diversi con le loro temporalità disomogenee, dovrà lavorare continuamente e vanamente alla ricomposizione di una immagine globale della letteratura che ininterrottamente si decompone sotto la lente delle nostre rappresentazioni discorsive, ideologiche, narrative.<sup>16</sup>

Il nome di “Atlante” risulta particolarmente congeniale a questa prospettiva: è Atlante che porta sulle spalle la volta celeste per scontare la propria ribellione agli dei. Non a caso vi ricorre il più geniale studioso di im-

15 F. Fiorentino, *Verso una geostoria della letteratura*, in *Letteratura e Geografia*, cit., pp. 14-16.

16 *Ivi*, p. 35

magini del Novecento, Aby Warburg, quando appronta la propria riflessione sull'universo iconico, da cui scaturisce *Mnemosyne, l'Atlante delle immagini*, opera a cui Warburg lavora tra il 1924 e il '29. È un'opera pionieristica, una tassonomia, geniale e insieme folle, di rapporti tra immagini simboliche ed allegoriche ricreati con modalità inedite, connessioni mai esperite. Warburg produce non soltanto sapere, ma coordinate spaziali che inquadrano «come esperienza produttiva lo spaesamento delle sistemazioni tradizionali della materia artistica e letteraria». <sup>17</sup> Ha scritto Claudia Cieri Via: «Warburg voleva visualizzare proprio il problema della polarità. Al simbolo si riconduce in definitiva quello spazio del pensiero nel quale, attraverso la memoria, gli stimoli e le immagini dei fenomeni primitivi, si possono comporre in quella forma ottimale intermedia di equilibrio tra *pathos* ed *ethos*». <sup>18</sup> L'operazione di Warburg testimonia la scelta di privilegiare, nella ricostruzione di una storia dei simboli e della fruizione degli apparati linguistici in cui appaiono inseriti, le modalità spaziali più che le temporali – i grandi pannelli che accoglievano le immagini, collegate da nessi di senso o di suggestione emozionale – la “galleria” che annullava ogni dimensione temporale primaria, per enfatizzare la logica della contiguità, asse sintagmatico su cui si fondava il significato più profondo dell'insieme. In questa prospettiva, l'Atlante è una sfida vertiginosa a ripensare radicalmente le relazioni tra le fasi delle arti. È un esempio di come una dimensione pensata, uno spazio pensato sia alla base della creazione di uno spazio fisico, come vuole Franco Farinelli: <sup>19</sup> tanti episodi della storia dell'arte o della letteratura, intrecciati alla riflessione sulla cartografia e sulla geografia, ribadiscono questo paradosso, per cui le forme dello spazio percepito elaborano una complessa omologia tra sé, le forme dello spazio pensato e quello dello spazio misurato. E se non è più ora l'epoca per cui sull'ordine terrestre si proietta, in funzione tassonomica e normativa l'ordine celeste, è tuttavia costantemente riproposta la funzione costruttiva – proprio di costruzione della realtà, quella esperita quotidianamente, che ci chiede credenza e fiducia, insomma credulità – dello spazio ridisegnato dalle menti creative, dalle riflessioni che alzano lo sguardo dalla terra al cielo, al mondo delle idee.

Da quel geografo bizzarro, colto e imprevedibile che è, Farinelli, ripercorrendo le fasi dell'affermazione della costruzione prospettica della realtà, in fase umanistica, ricorda, a ridosso di questo fondamentale passag-

17 *Ivi*, p. 21.

18 C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Laterza, Roma-Bari 2013, p. 97.

19 F. Farinelli, *Critica della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2012, p. 34.

gio, l'importanza di una visione del mondo riformulata a partire da criteri della percezione dell'oggettività. Percezione che non può non essere soggettiva ed autoritaria. Cifra emblematica di questo approccio complesso e violento all'individuo è una novella spicciolata, detta "del Grasso legnaiuolo", attribuita ad Antonio di Tuccio Manetti, sodale e biografo di Filippo Brunelleschi. E proprio l'artista fiorentino (a cui, da non dimenticare, si attribuisce la prima realizzazione geometrica della prospettiva), sarebbe stato l'ideatore di questa beffa che, nel 1409, avrebbe punito lo scortese Grasso per non essersi voluto mescolare con i gaudenti pittori dell'entourage brunelleschiano. La punizione, secondo una lettura "in situazione" proposta da vari critici<sup>20</sup> e ripresa da Farinelli, sarebbe un'*analogon* della gestione dello spazio come momento fondativo della realtà delle cose e degli uomini. È la percezione del mondo – e delle esistenze – che diviene l'atto creativo di identità e di rapporti. La follia – quella dell'apologia erasmiana – come matrice dell'ordine delle cose, miscela delle passioni e delle volontà, comprensione del mondo attraverso l'accesso a saperi più complessi. Erasmo guida – la follia – verso valori decisamente dissonanti rispetto a quelli di una specifica tradizione classicista (non la sua tradizione, ma quella, diciamo, per rimanere in termini geografici, romana e fiorentina): si va (è sempre Farinelli a descrivere la procedura)<sup>21</sup> dai saperi particolari a quelli generali, dai fenomeni ai casi astratti, dai saperi temporali a quelli atemporali. È in questa atemporalità che si gioca la sorte di Grasso: i luoghi della quotidianità stravolti nella beffa, senza più il tempo della propria storia, ma con lo spazio dove si trova a percepire il mondo sconvolto. Il povero artigiano deve abbandonare Firenze, appunto "mondo alla rovescia", e riparare nella lontana Ungheria, dove potersi rifare la vita. La distanza fisica tra i due luoghi garantisce la possibilità di ridefinire gli universi esperiti. Lo spazio si ridisegna secondo una geografia della percezione e della identità: la verità, di nuovo, non è *filia temporis*, ma *filia loci*.

Così la lingua di questi impervi – perché contraddittori – mondi rinascimentali cessa presto di essere la misura dell'equilibrio e della proporzione. Se apparentemente, dominano gli scenari arredati da corti e accademie, in cui si assesta un potere teso alla celebrazione di sé e della propria tradizio-

20 Cfr., tra le altre, l'importante lettura che ne dà N. Borsellino, *L'architetto e il legnaiuolo. La prospettiva incrociata nella "Novella del Grasso"*, in Id., *La tradizione del comico, Letteratura e teatro da Dante a Belli*, Garzanti, Milano 1989, pp. 69-82.

21 F. Farinelli, *op. cit.*, p. 87.

ne, c'è pure uno spazio non immediatamente riconducibile all'ordine istituzionale, che ospita le vicende di personaggi, imprevedibili, di cui sembra che difficilmente si potrebbe ricostruire esattamente la storia, loro e del mondo da cui provengono. Il mondo allucinato, gonfiato, di Berni, la campagna tra Padova e Venezia devastata dalla guerra del Ruzante, l'universo di una Bassa impregnata degli odori violenti della cultura materiale che lì alloggia, per il Folengo, per non parlare dei paesi di Utopia – per illustrarli occorrerebbe ben altro spazio, ma è indispensabile, nella presente prospettiva, riflettere su di essi, patria e destino di intellettuali votati all'improbabile geografia del desiderio e della mitizzazione.

In una geografia povera, all'interno di distanze brevi che tuttavia ospitano molteplici mondi diversi, in conflitto perenne, il *Baldus* di Folengo enfatizza la materialità di passaggi naturali, in cui precipitano umori e voci della tradizione e della sfrenata invenzione picaresca.<sup>22</sup> Qui, in un percorso in cui la condotta *border-line* di alcuni personaggi – lo zingaro Cingar, in primo luogo – consente di ribadire la denuncia dei violenti e dei corrotti, per lo più nelle istituzioni, mentre è invece nella terra dei villani, “ladronis” e “zaltrones”, che incontriamo le espressioni più autentiche di una vita libera e sana, sia pure a volte non immune da una quasi innata violenza. Dove le contumelie e le descrizioni colorite ineriscono ad un modo di guardare, negli spazi del gioco e del contrasto, la diversità di paesani che si ritrovano comunque nella espressività di un linguaggio inventato nel registro binario dell'insulto e della bonomia. E il dinamismo di un linguaggio che trova il proprio territorio nella duplicità di accenti, nello schema ritmico del latino e nella creatività epica e, insieme, buffonesca dei dialetti. È, questa del Folengo, una retorica che quanto più sembra radicata nel suolo della sua storia e della tradizione colta, tanto più emerge in un'amplificazione degli spazi, mentre il tempo sembra fermo nella ripetitività delle azioni di guerra (le guerre tra poveri del territorio, pastori contro pescatori, picari contro malfattori) o nel rito senza tempo (perché, appunto, senza storia) del mondo magico in cui si condannano i mentitori, i poeti *in primis*. D'altronde, «per voce di Cingar [...] il Folengo può così illustrare quanto intercorre fra il celeste e il terreno con il senso di una realtà innervata di quei ricordi letterari e figurativi».<sup>23</sup>

22 T. Folengo, *Baldus*, Einaudi, Torino 1989; cfr. la ricca – anche di spunti utili al nostro discorso – introduzione di E. Faccioli, *Su Cingar*, in particolare cfr. le pp. XVII e sgg.

23 E. Faccioli. *Introduzione*, cit., p. XXII,

La geografia del testo è geografia dei luoghi testuali e delle voci testuali. È geografia dei linguaggi, della dislocazione delle voci e dei personaggi. È topografia dei livelli diversi e reciprocamente in dialettica del testo. E se Bertrand Westphal, apre la sua riflessione su una idea di “geocritica”, ricordando come non vi sia nulla di ovvio nella percezione e nella “rappresentazione dello spazio”,<sup>24</sup> Lotman aveva scritto: «la geografia è diventata una specie di etica. Ogni movimento dello spazio geografico è dotato di un significato tanto religioso quanto morale».<sup>25</sup>

Nella seconda metà del XX secolo, ci si deve arrendere all’esaurimento del modello: fine della concezione forte del tempo, “ontologia debole”, “pensiero debole” come “declinazione della differenza”. Indebolimento dell’episteme storica, a beneficio di una modellizzazione che riduce scala e durata degli elementi: come scrive George Perec, «gli spazi si sono moltiplicati, frantumati, diversificati [...] Vivere è passare da uno spazio all’altro cercando il più possibile di non scontrarsi».<sup>26</sup> Michel Maffesoli, nel suo noto saggio sul nomadismo – che ovviamente concerne molto da vicino la riflessione sullo spazio – ricorda come i confini abbiano senso per essere trasgrediti: «si è di un luogo, si creano legami a partire da quel luogo, ma perché questi e quelli acquistino tutto il loro significato, devono essere negati, oltrepassati, trasgrediti, realmente o fantasmaticamente». E Westphal chiosa: «la trasgressione è digressiva, perché riguarda i sentieri alternativi [...] il movimento è nel *gredi*, le modalità del movimento *altro* e dell’incompletezza nel *trans* e nel *di(s)*, prefissi dell’infinità».<sup>27</sup> L’etimo di “trasgredire” si riferisce al superamento del confine: e la ricerca del luogo *oltre* è, sempre, anche la ricerca della lingua *oltre*.

Come sapeva bene Gadda, che, nel finale di *L’incendio di via Keplero*, nella corsa senza senso di un’autoambulanza, mette in scena la memorabile quanto esilarante ricerca di un oltre, quasi metafisico: «l’avevano fatta voltare indietro di volata verso l’obitorio della clinica universitaria, là in fondo alla città degli studi di dietro del nuovo Politecnico, macché in via Botticelli! Più in là, più in là! In via Giuseppe Trotti, sì bravi, ma passato

24 B. Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Armando, Roma 2009, p. 7. Ma cfr., nel volume, sulla dialettica spazio-tempo e sulla discussione del canonico rapporto narrazione-temporalità, il cap. I, *Spazio-temporalità*, pp. 17-55.

25 J. Lotman, *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo delle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia 1985, p. 90.

26 G. Perec, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 14.

27 B. Westphal, *op. cit.*, p. 70; M. Maffesoli, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Livre de Poche, Paris 1977, p. 73.

anche via Celoria, però, passato via Mangiagalli, e poi via Polli, via Giacinto Gallina, al di là di Pier Gaetano Ceradini, di Pier Paolo Motta, a casa del diavolo».<sup>28</sup>

---

28 C.E. Gadda, *L'incendio di via Keplero*, in P. Italia e G. Pinotti (a cura di), *Accoppiamenti giudiziosi*, Adelphi, Milano 2013, p. 149.





STEFANO PETRUCCIANI

## ADORNO E LA CRITICA DELLA CULTURA

Il più approfondito confronto tra Adorno e grandi critici della civiltà di massa è sviluppato come è noto nella raccolta *Prismi* (il cui sottotitolo è appunto *Kulturkritik und Gesellschaft*) e in particolare nei saggi che il filosofo francofortese dedica a Spengler, Veblen e Huxley. I saggi sono datati, rispettivamente, 1938, 1941 e 1942, e i temi sono molto vicini a quelli che, tra il 1942 e il 1944, confluiranno nell'opera scritta insieme con Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*. I saggi su Spengler e Veblen, furono accolti dalla rivista di Horkheimer, dove comparvero, in inglese, nel secondo e nel terzo fascicolo della nona e ultima annata, edita a New York dall'Istituto nel 1941. La peculiarità di questo gruppo di riflessioni, che le accomuna indubbiamente alla coeva *Dialettica dell'illuminismo*, sta soprattutto in una circostanza: Adorno rappresenta il caso abbastanza unico di un intellettuale di impostazione marxista e dialettica che però prende molto sul serio la critica conservatrice, e anche reazionaria, della moderna società di massa; e che tenta di raccogliere senza pregiudizi tutte le indicazioni che da essa possono venire per una comprensione di aspetti della società contemporanea che invece le teorizzazioni marxiste o progressiste avevano lasciato decisamente in ombra. Ciò non significa ovviamente che Adorno, e Horkheimer con lui, siano in sostanza ascrivibili, come sosteneva un critico "antipatizzante" come Galvano della Volpe, a «quella schiera di critici spiritualisti della "crisi" della "civiltà" (borghese) che comprende gli Hui-zinga e Ortega y Gasset e Jaspers, per nominare i maggiori». Né vuol dire che la posizione di Adorno sia riconducibile, come osservava ancora Della Volpe, a «una certa aristocratica insofferenza non solo della tecnica ma anche (naturalmente) delle masse [...] e della loro cultura 'barbarica' che urge dietro la tecnica dei mass-media».<sup>1</sup> La verità è piuttosto che, dal punto di vista di Adorno, con questa critica della civiltà è necessario misurarsi

---

1 Cfr. G. della Volpe, *Critica dell'ideologia contemporanea*, Editori Riuniti, Roma 1967, p. 64.



seriamente, per farne emergere i limiti ma anche il valore di indicatore storico.

Tra i critici reazionari della civiltà che Adorno prende in esame il più radicale e discutibile è certamente l'autore del *Tramonto dell'Occidente*, Oswald Spengler, con cui il pensatore francofortese si confronta non solo nel saggio raccolto in *Prismi*, ma anche, a testimonianza di un interesse non peregrino, in una conferenza radiofonica che venne pubblicata nel 1955 sui "Frankfurter Hefte".<sup>2</sup> Il testo confluito in *Prismi* si intitola, provocatoriamente, *Spengler dopo il tramonto*, quasi a significare che la realtà abbia ampiamente superato le previsioni catastrofiche che Spengler aveva delineato nel suo famoso e ponderoso libro, uscito subito dopo la prima guerra mondiale (il primo tomo nel 1918, il secondo nel '22). Accolto da un notevole successo di pubblico, ma presto stroncato dai dotti, che lo accusarono di superficialità e ciarlataneria, Spengler fu relegato abbastanza rapidamente in secondo piano; ma coloro che lo liquidarono come un diletantesco e immaginifico filosofo popolare<sup>3</sup> (con la sua tesi sulle civiltà che nascono e muoiono quasi fossero organismi viventi) gli erano certamente superiori quanto a rigore accademico, ma non altrettanto nella capacità di decifrare le tendenze inquietanti di un'epoca che si stava avviando verso la catastrofe. Se la realtà del Novecento ha superato anche le sue più nere profezie, allora bisogna riconoscere che, tra lui e i suoi critici accademici, forse era proprio il ciarlatano Spengler ad avere la vista più lunga. Analizzando i destini della civiltà nell'epoca del cesarismo egli ha colto infatti secondo Adorno, con una lucidità dalla quale era ben lontano il pensiero progressista, le potenzialità totalitarie della moderna società di massa anche nelle sue figure "democratiche": «Spengler appartiene a quei teorici dell'estrema reazione la cui critica del liberalismo in molti punti si è rivelata superiore a quella progressista». <sup>4</sup> Ciò che avvicina la sua analisi a quella dei critici francofortesi è infatti, innanzitutto, la diagnosi relativa alla crisi o al tramonto dell'individuo, la cui personalità e perfino interiorità viene, nella società industriale e tecnologica di massa, plasmata e colonizzata in una misura che dà luogo e un vero e proprio salto di qualità storico. Gli atomizzati abitanti della metropoli moderna, che Spengler si rappresenta come dei nuovi "nomadi", perché non sono a casa in nessun luogo e smarriscono

2 Cfr. Th.W. Adorno, *Wird Spengler rechtbehalten?*, in «Frankfurter Hefte», 10, 1955, pp. 841-846.

3 Delle dispute dette conto a suo tempo il libro di M. Schroeter, *Der Streit um Spengler*, Beck, München 1922.

4 Cfr. Th.W. Adorno, *Prismi*, Einaudi, Torino 1972, p. 54.

persino la continuità temporale di se stessi, vivono nella continua ricerca di “distrazioni” che vengono loro offerte massicciamente (dallo sport all’erotismo, dall’intrattenimento all’arte di massa) da un’industria della cultura la cui potenza non ha ancora cessato di incrementarsi. Ne risulta ciò con cui ancora oggi la teoria sociale si trova a misurarsi: la «espropriazione della coscienza degli uomini per mezzo degli strumenti centralizzati della comunicazione pubblica».<sup>5</sup> Spengler è così profetico da vedere già nella stampa, annota Adorno, quegli aspetti che solo con la radio (e poi, più ancora, con la televisione) sono divenuti evidenti.

*Nella vita spirituale delle masse del popolo – scrive l’autore del Tramonto dell’Occidente – la democrazia ha completamente soppiantato il libro per mezzo del giornale. I libri, con la varietà dei loro punti di vista che costringe la mente del lettore ad una scelta e ad una critica, sono ormai cosa di cerchie ristrette. Il popolo legge un solo giornale, il ‘suo’ giornale, che penetra in milioni di copie in tutte le case, suggestionando gli spiriti fin dal mattino.*<sup>6</sup>

E attraverso il giornale, la sua potenza di plasmare le menti e, ancor più, l’identificazione dei lettori con esso, si prepara il dominio di quelli che Spengler chiama i “futuri Cesari”, cioè coloro che potranno disporre dei mezzi con i quali si forma l’opinione mondiale: «Chi ha imparato a leggere cadrà sotto il loro potere e la tarda democrazia, dopo aver sognato un diritto di autodeterminazione del popolo, condurrà ad una *determinazione* dei popoli da parte delle potenze che controllano la parola stampata».<sup>7</sup> Nell’epoca del giornalismo moderno, le cui schiere marciano compatte come eserciti di cui i giornalisti sono gli ufficiali e i lettori la truppa, «il lettore non sa nulla di ciò che si vuol fare di lui, e non deve conoscere la parte che egli ha. Non si potrebbe immaginare una satira più sinistra di quella della libertà di pensiero. Una volta non si aveva il diritto di pensare liberamente; adesso lo si ha, ma non se ne può fare più uso. Si pensa soltanto ciò che altri vuole che si pensi e proprio questo viene sentito come libertà».<sup>8</sup> Perciò, Spengler può derivarne coerentemente la conseguenza che i democratici dovrebbero rivendicare non tanto la libertà di stampa, quanto la libertà dalla stampa.

5 Ivi, p. 43.

6 O. Spengler, *Il tramonto dell’Occidente*, Longanesi, Milano 1978, vol. II, p. 1337, corsivo dell’autore; citato da Th.W. Adorno in *Prismi*, cit., pp. 43-44.

7 O. Spengler, *op. cit.*, p. 1339; cit. in Th.W. Adorno in *Prismi*, cit., p. 44.

8 O. Spengler, *op. cit.*, pp. 1339-1340; cit. in Th.W. Adorno in *Prismi*, cit., p. 45.

Destino non migliore di quello che tocca alla libertà di stampa colpisce un altro cardine della moderna società democratica, la partecipazione politica del cittadino. Assai breve infatti è il passaggio dalla fase sorgiva di un movimento o di una rivoluzione, quando i cittadini agiscono in prima persona e poi si danno anche una organizzazione per promuovere le loro idee e le loro lotte, al momento in cui l'organizzazione si trasforma in un fine in sé di cui i membri non sono più che strumenti. Memore della diagnosi di Robert Michels circa il carattere oligarchico dei partiti moderni, Spengler traccia con lucidità quella parabola che le derive evidenti della democrazia contemporanea ci fanno rivivere ogni giorno sotto i nostri occhi.

Al principio il complesso direttivo e organizzativo si giustifica con un programma; poi esso viene difeso da coloro cui fa capo solo in vista della potenza e della preda, come oggi accade dappertutto, in tutti i paesi migliaia di uomini vivendo del partito e delle cariche e delle prebende da esso distribuite. Per ultimo ci si dimentica del programma e l'organizzazione lavora solo per se stessa.<sup>9</sup>

Sarà certamente vero che dietro riflessioni come quelle di Spengler c'è una visione antropologica che, con Nietzsche, vede ovunque volontà di potenza e, con Machiavelli, aderisce alla tesi di una «immutabilità dell'umana natura, che basta conoscere una volta per tutte, nella sua bassezza cioè, per poter una volta per tutte disporre nell'attesa del sempre uguale».<sup>10</sup> E sarà senz'altro giusto, come Adorno da buon marxista non manca di rilevare, che a Spengler non interessano più di tanto le trasformazioni economiche, a cominciare dalla concentrazione dei capitali, che stanno dietro le forme contemporanee di concentrazione e centralizzazione del potere sociale. Ma il fatto è che questi rilievi nulla possono togliere, secondo Adorno, alla antivedente lucidità dell'analisi spengleriana delle forme di manipolazione che caratterizzano la contemporanea società di massa. Di limiti teorici in Spengler se ne possono vedere fin troppi, senza correre il rischio di essere esageratamente severi, e Adorno infatti non manca di criticare quella «metafisica dell'anima collettiva» che sorregge le destinali visioni spengleriane della storia del mondo. Ma tutto ciò non deve far dimenticare la questione di fondo, e cioè che egli appartiene alla schiera di quei critici reazionari della civiltà che, proprio in forza del radicalismo antiprogressista che li contraddistingue, riescono a scrutare meglio di altri gli elementi di regressione che la moderna civiltà progressiva partorisce dal suo grembo.

9 O. Spengler, *op. cit.*, pp. 1324; cit. in Th.W. Adorno in *Prismi*, cit., p. 48.

10 Th.W. Adorno, *Prismi*, cit., p. 49.

Gli stessi nodi sono al centro del saggio che Adorno dedica ad un volume che aveva conosciuto vasta fortuna, il romanzo *Brave New World* di Aldous Huxley, pubblicato a Londra nel 1932 e subito tradotto anche in Italia col titolo *Il mondo nuovo*.<sup>11</sup> Rispetto ad altri romanzi “distopici”, come *1984* di George Orwell, scritto nel 1948 (il titolo inverte le ultime due cifre) e pubblicato nel '49, quello di Huxley, suscitato anch'esso dall'incubo totalitario, ha però una caratteristica peculiare: non rappresenta una tirannide terribile e occhiuta (come il *Big Brother* orwelliano) ma una società perfettamente pacificata e felice, dai meccanismi assolutamente levigati: le emozioni forti e dolorose sono bandite, i disagi della vecchiaia sono un pallido ricordo, la morte è gestita in modo assolutamente sereno (grazie al fatto che i bambini vengono precocemente condizionati in questo senso), e appena se ne ha voglia si può ingerire una pillola di *soma*, una droga che ti fa vivere esperienze meravigliose. Il “mondo nuovo” è insomma quello della perfetta integrazione, perché omologati e prodotti in massa non sono più soltanto gli oggetti di consumo, ma ormai anche gli uomini stessi. Abolito il concepimento naturale, retaggio di un tempo barbarico che i nuovi cittadini ricordano con orrore, gli individui vengono generati in provetta e già lì differenziati nelle diverse classi a cui apparterranno, in modo tale che ognuno sia perfettamente adatto alla sua posizione (chi deve eseguire semplici lavori manuali, ad esempio, sarà dotato di un'intelligenza più limitata) e completamente soddisfatto di essa. Si raggiunge così, commenta Adorno, lo stadio della «completa preformazione dell'uomo a opera dell'intervento sociale»;<sup>12</sup> ma le “greggi brulicanti di gemelli” che vengono nutriti nelle provette, gli infiniti sosia che ne nasceranno, non rappresentano soltanto, per Adorno, un incubo futuribile che nel 1932, quando Huxley scriveva, poteva apparire molto più lontano di quanto non sia oggi. Essi incarnano piuttosto l'ideale del mondo presente che, “sulla falsariga imposta dalla *communication industry*”, propina a tutti i medesimi canoni, fino ad arrivare – lo vediamo oggi – alla fabbricazione in serie dei lineamenti del viso delle *starlette* televisive da parte del chirurgo estetico. Il commento di Adorno è sconsolato: «L'esperienza della singolarità, dell'*hic et nunc* dell'esperienza spontanea, già insidiata da un pezzo, viene esauto-

11 Il *Mondo nuovo* fu oggetto tra l'altro, nel 1941, di un seminario che i membri dell'Istituto francofortese tennero in California (dove risiedevano) e al quale parteciparono anche Bertolt Brecht e il musicista Hanns Eisler; lo ricordano, non senza qualche presa in giro, B. Brecht, *Diario di lavoro*, Einaudi, Torino 1976, vol. II, p. 588, e H. Eisler, *Con Brecht*, intervista di H. Bunge, Editori Riuniti, Roma 1978, pp. 208-209.

12 Th.W. Adorno, *Prismi*, cit., p. 92.

rata del tutto: gli uomini non sono più soltanto consumatori dei prodotti di serie sfornati dai trust, ma paiono essi stessi prodotti dallo strapotere di questi e privi di individuazione». <sup>13</sup>

Dunque, sebbene Adorno non nutra troppa simpatia per Huxley come intellettuale, e meno che mai come pensatore, riconosce però che la sua provocazione ha colpito perfettamente nel segno: «Huxley è esente da quell'assenatezza folle che riesce a ricavare perfino dal peggio il solito "non è poi così male"». <sup>14</sup> Egli fotografa perfettamente i tratti del nuovo mondo che si sta delineando, non in un futuro lontano ma qui ed ora. Il culto onnipervasivo dei beni di consumo riempie di sé una società che ha sostituito a Nostro Signore (Lord) il nuovo dio Ford, e dove al posto della croce si porta al collo una T, la lettera che aveva dato il nome alla prima autovettura prodotta su larga scala negli stabilimenti di Henry Ford. Anche l'amore, il sesso e il piacere sono totalmente riplasmati da questo orizzonte consumista; un consumismo che, si badi bene (anche qui la potenza demistificante di Huxley è notevole), non ha nulla di individualistico (come ancora oggi i cantori della "libertà di scelta" vorrebbero far credere) ma è profondamente comunitario e conformistico, nemico della individualità autonoma e delle sue tentazioni eterodosse. Non per caso, al posto dei principi dell'89, il *Brave New World* pone la trinità di *Community*, *Identity* e *Stability*. L'insostituibilità propria dell'amore è assolutamente bandita, e le congiunzioni carnali diventano una doverosa promiscuità sessuale, divertente, sana e non impegnativa, che guarda già alla società post-repressiva che si verrà rapidamente affermando nei paesi più ricchi dell'Occidente. A questo tema huxleyano, però, Adorno reagisce in modo duplice. Per un verso lo apprezza molto: «Huxley ha centrato la contraddizione per cui in una società dove i tabù sessuali hanno perduto la loro forza interiore [...], lo stesso piacere decade a povero *fun*, a occasione per il soddisfacimento narcisistico di aver 'avuto' questa o quella. Il sesso diventa indifferente in grazia dell'istituzione della promiscuità [...]». <sup>15</sup> Quel che però ad Adorno non va giù è la conseguenza che Huxley ne ricava, e cioè che senza tabù e repressione la stessa felicità erotica potrebbe perdere gran parte della sua attrattiva. Qui il freudiano di sinistra Adorno e l'antifreudiano Huxley prendono strade decisamente diverse, perché il primo non può rinunciare a vedere anche positivamente lo scioglimento dei tabù, mentre la posizione dell'altro è riflessa nel comporta-

13 *Ivi*, p. 90.

14 *Ivi*, p. 91.

15 *Ivi*, p. 96.

mento dell'eroe del romanzo, il Selvaggio, che si ritrae sdegnosamente quando la protagonista Lenina gli offre in modo spontaneo e diretto il suo corpo. In ultima istanza dunque, secondo Adorno, Huxley si rende colpevole di spiritualismo e condivide il peccato in cui cadono molti critici della cultura, e cioè quello di prendersela con i beni di consumo, la decadenza dei costumi, l'eccesso di materialismo e la tecnica, anziché con i poteri che se ne servono per confermare e rafforzare la millenaria sottomissione delle masse.

Vale la pena di sottolineare questo punto anche perché, diversamente da quanto hanno scritto molti critici antipatizzanti di Adorno, la tesi del filosofo francofortese è proprio che il problema non è la tecnica, ma sono (marxisticamente) i rapporti sociali all'interno dei quali essa si sviluppa. Huxley viene dunque criticato proprio perché «incolpa la tecnica di ciò che non dipende dalla natura della tecnica stessa (come egli ritiene, dando credito ai filistei romantici) ovvero dall'eliminazione del lavoro, ma dalla sua stretta dipendenza dai rapporti sociali di produzione».<sup>16</sup> Per carità, l'invito brechtiano a parlare dei rapporti di produzione ha sempre una sua sensatezza; ma, leggendo i saggi che Adorno dedica agli acuti critici della civiltà come Huxley, si ha qualche volta l'impressione che sia più interessante seguire il filosofo francofortese quando raccoglie e valorizza le indicazioni corrosive di questi intellettuali anticonformisti piuttosto che quando oppone ad essi la sua paradossale ortodossia marxista; paradossale perché il nostro, mentre innova profondamente i precedenti paradigmi di teoria critica della società, mantiene fermi alcuni cardini irrinunciabili della sua impostazione marxista che avrebbero meritato anch'essi una ridiscussione aperta a trecentosessanta gradi.

Non c'è dubbio, comunque, che nel confronto con Spengler e Huxley emergano alcune delle linee caratterizzanti della critica adorniana della società di massa. Come abbiamo visto il pensatore francofortese, commentando le tesi di questi intellettuali, ci pone di fronte a uno scenario inquietante: la sua tesi, in sostanza, è che a un'economia sempre più concentrata e dispiegantesi nella produzione di massa fa riscontro una sorta di regressione dell'individuo, che non ha sufficiente forza di resistenza per sottrarsi a quello che Huxley chiamava il *conditioning*, cioè a processi di manipolazione e omologazione che hanno acquisito una inedita e pervasiva potenza grazie, da un lato, ai nuovi strumenti di comunicazione sviluppati nel Novecento e, dall'altro, (ma i due aspetti sono strettamente connessi) alla di-

---

16 *Ivi*, p. 109.

sponibilità di differenziati e gratificanti beni di consumo (in una misura che non si era mai vista nella storia precedente).

Alla critica adorniana della società di massa molti hanno obiettato che essa costituisce, in fondo, la reazione inorridita di un borghese vetero-europeo di fronte alla molto più spiccia e anticulturale, ma anche molto più democratica (ripensiamo a Tocqueville) società americana. Si è sostenuto altresì che la visione adorniana non coglie adeguatamente la pluralità multiversa, conflittuale e innovativa che anche le forme della cultura popolare e di consumo hanno saputo generare nel Novecento. E si potrebbe anche sostenere, forse con buone ragioni, che la società di massa che traumatizza Adorno è quella dell'America anni Quaranta, che già inclina al maccartismo; la società delle villette suburbane tutte uguali dove le brave casalinghe, regine delle loro cucine moderne arredate tutte con lo stesso mobilio, si commuovono guardando la loro *soap opera* preferita. Una società americana da cui gli intellettuali europei emigrati non potevano non essere scioccati, e le cui forme di cultura popolare (cinema hollywoodiano, radio e televisione, *magazine* illustrati) erano segnate da un conformismo che in altre fasi e ad altre latitudini sarebbe stato molto meno compatto, come stanno lì a dimostrare, per esempio, le grandi esperienze del cinema europeo dopo la seconda guerra mondiale. Si potrebbe dunque rilevare che, quantomeno, Adorno esagera (questo lo ammetterebbe lui stesso) ovvero generalizza, trasladole quasi sul piano di una filosofia della storia, esperienze che in realtà hanno un significato molto più specifico, contingente e determinato. Non è detto, però, che le cose stiano proprio così.

Bisogna infatti anche riconoscere che la riflessione sociale di Adorno non si esaurisce affatto nella rappresentazione di un mondo ormai totalmente manipolato, dove non resterebbe più alcuno spazio per la critica, il conflitto, o semplicemente l'autonomia di pensiero individuale. In alcuni testi o in alcuni strati del suo pensiero Adorno inclina affettivamente verso una visione di questo genere: l'Adorno più catastrofico, per esempio, è quello che, sempre nello snodo degli anni Quaranta, ragiona sul tema della fine dell'individuo, quasi che i soggetti omologati della moderna società di massa avessero perso addirittura il proprio ego.<sup>17</sup> Ma vi sono anche tempi e luoghi dove il discorso si fa più articolato e più sfaccettato, e le visioni un po' troppo totalizzanti e semplificatorie vengono lasciate cadere. Si vedano per esempio, tanto per citare un testo appartenente a una fase più tarda, le

17 Cfr. Th.W. Adorno, *La crisi dell'individuo*, a cura di I. Testa, Diabasis, Reggio Emilia 2010.



considerazioni con le quali si chiude la conferenza del 1969 sul *Tempo libero*, dove Adorno sostiene che ogni manipolazione incontra comunque dei limiti: ciò che «l'industria culturale offre agli uomini nel loro tempo libero [...] viene sì consumato e accettato, ma con una specie di riserva [...]. I reali interessi dei singoli individui sono sempre ancora abbastanza forti da resistere, al limite, alla penetrazione totale».<sup>18</sup>

Non si può dire dunque che la critica adorniana della società di massa, considerata nel suo complesso, metta capo alla visione di un mondo completamente chiuso e anestetizzato, che non lasci spazio alcuno per la critica o per la resistenza. Non si può dire così, in primo luogo, perché una simile visione apocalittica della società sarebbe smentita dal fatto stesso che vi è un teorico critico che la formula: se nella società esistente lo spazio della critica resta aperto (per quanto questo varco sia piccolo o abitato da minoranze) ciò vuol dire che l'incubo di un mondo totalmente manipolato non è, a rigore, neppure ipotizzabile.

In secondo luogo (e coerentemente) Adorno, anche nei suoi testi della maturità, ha sempre tenuto fermo un ben preciso punto di vista: anche la potenza dei moderni meccanismi di integrazione e manipolazione di massa non può in alcun modo sopprimere il carattere antagonistico e conflittuale della società moderna. È vero però che ci si imbatte sempre più spesso in antagonismi e conflitti che rimangono allo stato di latenza, che si traducono in perturbazioni e nevrosi della vita quotidiana, oppure che si manifestano nei luoghi sbagliati contro soggetti incolpevoli, capri espiatori o altri bersagli sapientemente suggeriti da coloro il cui potere il conflitto sociale dovrebbe appunto mettere in discussione.

Al di là di tutte le necessarie precisazioni o correzioni, resta però, della riflessione di Adorno, un punto che ci colpisce ancora in modo inquietante: il filosofo francofortese pensava, negli anni Quaranta, la compattezza di una società che egli vedeva sempre più priva di alternative, quasi del tutto impermeabile alla critica e al mutamento. Se rileggiamo oggi le sue pagine, è difficile sottrarsi alla tentazione di constatare che, dal tempo in cui egli scriveva, i processi da lui denunciati sono andati così avanti che le sue previsioni si sono avverate in modo pressoché totale. In un mondo che resta attraversato da contraddizioni e tensioni drammatiche, sembra essersi ridotta fin quasi a scomparire la tensione tra il reale e il possibile. Proprio quando sarebbe assolutamente necessario, il lavoro della teoria critica diventa disperatamente difficile, ed essa si trova stretta tra la necessità di pensare un'alternativa globale, che appare del tutto improbabile, e la valo-

18 Th.W. Adorno, *Tempo libero*, in *Parole chiave*, SugarCo, Milano 1974, p. 91.

rizzazione “habermasiana” di quelle modeste possibilità di azione democratica e di partecipazione critica che comunque permangono. Sarà compito delle nuove generazioni della teoria critica saper affrontare queste sfide in modo creativo.



ANDREA PINOTTI

## SGUARDO. NOTE PER UNA MAPPATURA

In un quadro qualcosa si rappresenta e si vede, ma qualche altra cosa si presenta, richiede il nostro sguardo e ci guarda. In questo modo la visione si divide, si lacera, tra vedere e guardare, tra occhio e sguardo, e l'immagine si offre nello stesso tempo come rappresentazione e come presentazione.<sup>1</sup>

Ma che cos'è propriamente uno sguardo, e come si correla all'occhio e all'immagine al tempo stesso distinguendosi?

La nozione di sguardo ha conosciuto nel corso del Novecento un complesso sviluppo, tanto nell'ambito delle svariate teorie dell'esperienza, quanto nel contesto delle multiformi teorie dell'intersoggettività, quanto nel campo delle variegate ricerche intorno all'oggetto immagine, del quale lo sguardo si presenta come correlativo soggettivo.

### 1. *Lo sguardo sulle cose*

Tale correlativo, lungi dall'essere appannaggio esclusivo delle scienze umane, è stato indagato anche dalle scienze cosiddette dure. Pensiamo, per la fisica, al principio di indeterminazione di Heisenberg,<sup>2</sup> secondo il quale al livello della scala atomica l'impiego dello strumento di misura influisce inaggirabilmente sul fenomeno stesso da osservare, modificandolo: non è possibile rilevare oggettivamente e nel medesimo istante la posizione e il momento di una particella. Rivolgendo il proprio sguardo mediato dal microscopio alla realtà subatomica, «l'uomo ha di fronte solo se stesso».<sup>3</sup>

- 
- 1 G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, in «Aesthetica Preprint», 55, Palermo 1999, p. 18.
  - 2 Cfr. W. Heisenberg, *Sul contenuto intuitivo della cinematica e della meccanica quantoteoretiche* (1927), in *Indeterminazione e realtà*, Guida, Napoli 1991, pp. 47-78.
  - 3 W. Heisenberg, *Natura e fisica moderna* (1955), Garzanti, Milano 1985, p. 35.



Quanto alla biologia, intorno agli stessi anni Uexküll si impegna in una riformulazione del trascendentalismo kantiano, estendendo alla varietà delle specie animali la riflessione intorno alle condizioni di possibilità dell'esperienza sensibile. A seconda dei vincoli imposti dal proprio piano strutturale, ogni organismo è dotato di recettori che operano una selezione degli infiniti stimoli provenienti dall'ambiente, accogliendo solo quelli significativi per la propria vita. «Vedere» la natura è dunque non la ricezione passiva di un contenuto neutro e universale, bensì un'attività selettiva che va declinata a seconda dell'organizzazione specifica:<sup>4</sup> è quel ritaglio o inquadratura del mondo sensibile che già Bergson aveva definito «visione canalizzata».<sup>5</sup>

Il secolo del resto si apriva con la morte di Nietzsche, che aveva lasciato in eredità alla convinzione che «la “cosa in sé” è un controsenso»; «prospettivismo», «biologia dell'impulso conoscitivo»<sup>6</sup> erano i titoli sotto i quali andava pensato il nostro rapporto vitale e utilitaristico con il reale. Occorreva attendere la seconda metà secondo Novecento perché all'interno stesso della biologia il criterio dell'utile biologico, invocato seppur a diverso titolo da Darwin e da Nietzsche, fosse messo alla prova: a che pro – si chiede Portmann – certi animali degli abissi, a profondità tali che nessuno sguardo può penetrare, si dotano di coloratissime livree? Al fine di una pura «autopresentazione», di un gratuito display di «apparenze senza destinatario»,<sup>7</sup> di un paradossale spettacolo senza spettatore, che sfida i fondamenti della stessa correlazione fenomenologica vedente-visto.

Nel medesimo anno in cui Heisenberg formula il principio di indeterminazione esce *Essere e tempo*: nel contesto di una riflessione sul commercio umano con cose e mezzi, Heidegger connette i concetti di utilizzabilità e manipolazione a una determinata modalità dello sguardo, che è la «visione ambientale preveggennte». Nel caso, ad esempio, di una freccia di segnalazione che ci fa segno dall'automobile che ci precede, «il segno è indirizzato alla visione ambientale preveggennte del commercio prendente cura, in modo tale che lo sguardo che lo segue possa gettare un “colpo d'occhio” preciso sull'ambiente nella sua completezza» che mira a un efficace «orien-

4 J. von Uexküll, *Come vediamo la natura e come la natura vede se stessa?* (1922), in A. Pinotti, S. Tedesco (a cura di), *Estetica e scienze della vita*, Cortina, Milano 2013, pp. 39-81.

5 H. Bergson, *L'evoluzione creatrice* (1907), Cortina, Milano 2002, p. 32.

6 F. Nietzsche, *La volontà di potenza* (1906), Bompiani, Milano 2001, pp. 308 e 276-281.

7 A. Portmann, *La forma degli animali* (1960<sup>2</sup>), Cortina, Milano 2013, p. 231.



tamento nel mondo-ambiente».<sup>8</sup> Heidegger sarebbe tornato a più riprese sulle implicazioni filosofiche dello sguardo, ad esempio affrontando nel corso su Parmenide il privilegiamento dell'occhio nella teoria della verità come disvelamento elaborata dai Greci, «uomini tutto occhi»: una teoria della verità che ancora sopravvive nella dottrina fenomenologica della visione di essenze elaborata dal suo maestro Husserl.<sup>10</sup>

## 2. Lo sguardo e l'Altro

Il ruolo giocato dallo scambio reciproco degli sguardi per la fondazione della relazione intersoggettiva è stato sottolineato da molti autori sotto varie angolazioni. Fin dal Novecento, nel suo approccio insieme psicologico e sociologico, Simmel va esplorando sentimenti che modulano la dialettica di vicinanza/lontananza all'altro – pudore, vergogna, intimità, discrezione, tatto –,<sup>11</sup> per i quali lo sguardo (concesso o negato) svolge una funzione costitutiva. Vedere l'altro e vedersi visti dall'altro rappresenta un momento esemplare di quell'azione reciproca (*Wechselwirkung*) che mette fuori gioco il determinismo di causa-effetto e l'opposizione di soggetto-oggetto: «Con il medesimo atto con cui il soggetto cerca di conoscere il suo oggetto, egli si offre qui all'oggetto. Non si può prendere con l'occhio senza dare contemporaneamente: l'occhio svela all'altro l'anima che cerca di svelarlo».<sup>12</sup> Simmel rilancia così alla modernità una linea di riflessione che, passando per Scheler,<sup>13</sup> Straus,<sup>14</sup> Sartre,<sup>15</sup> Lévinas,<sup>16</sup> Heller,<sup>17</sup> arriva oggi fino a Derrida (che si interroga sulla possibilità della vergogna nel momento in cui un gatto guarda il mio corpo nudo)<sup>18</sup> e a Nussbaum.<sup>19</sup>

8 M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), Longanesi, Milano 1995, pp. 95 e 107.

9 M. Heidegger, *Parmenide* (1942-43), Adelphi, Milano 2005, pp. 258-264.

10 E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, vol. I (1913), Einaudi, Torino 2002, p. 49.

11 G. Simmel, *Sull'intimità*, Armando, Roma 2004.

12 G. Simmel, *Excursus sulla sociologia dei sensi*, in *Sociologia* (1908), Edizioni di Comunità, Milano 1998, pp. 550-562, qui p. 551.

13 M. Scheler, *Pudore e sentimento del pudore* (1913), Mimesis, Milano 2012.

14 E. Straus, *Die Scham als historiologisches Problem* (1933), in *Psychologie der menschlichen Welt*, Springer, Berlin 1960, pp. 179-186.

15 J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla* (1943), Il Saggiatore, Milano 2014, pp. 362-363.

16 E. Lévinas, *Totalità e infinito* (1961), Jaca Book, Milano 2010, pp. 71-73.

17 Á. Heller, *Il potere della vergogna* (1985), Editori Riuniti, Roma 1985.

18 J. Derrida, *L'animale che dunque sono* (2006), Jaca Book, Milano 2006.

19 M. Nussbaum, *Nascondere l'umanità* (2004), Carocci, Roma 2005.



Anche la psicologia evolutiva ha attribuito una cruciale importanza allo sguardo, individuando nello scambio visivo fra madre e neonato un fattore fondamentale tanto per la relazione intersoggettiva quanto per la costituzione del sé. La capacità del neonato di imitare le espressioni facciali dell'adulto guardando il suo volto è stata progressivamente anticipata dagli 8-12 mesi secondo Piaget e Werner e Kaplan ai 12-21 giorni di Meltzoff e Moore.<sup>20</sup>

Rivolto non alla madre, ma al proprio corpo visto allo specchio (al sé come altro), lo sguardo infantile è stato esplorato da Wallon<sup>21</sup> e Lacan<sup>22</sup> come condizione di possibilità dell'autoriconoscimento e dell'individuazione, connessa alla consapevolezza della visibilità del proprio corpo per altri. I meccanismi di *mirroring* attivi nell'osservazione del comportamento altrui sono risultati cruciali per la fondazione biologica dell'intersoggettività a partire dagli anni Novanta, con la scoperta dei neuroni-specchio: lo sguardo rivolto all'altro attiva in me la stessa popolazione di neuroni che si attiverebbe se a compiere l'azione fossi io in prima persona, e non lui.<sup>23</sup>

### 3. Lo sguardo delle cose

La centralità dell'immagine speculare per un'estesiologia e un'ontologia dello sguardo è sottolineata da Merleau-Ponty, che fa della specularità il modello di una teoria generale dell'esperienza sensibile. Gli enti, riguardandosi, sono reciprocamente spettatori e spettacoli gli uni degli altri: «La parte posteriore della lampada non è se non la faccia che essa “mostra” al camino».<sup>24</sup> È quel che Merleau-Ponty avrebbe successivamente caratterizzato come il «narcisismo fondamentale di ogni visione»: «La visione che il vedente esercita, il vedente stesso la subisce altresì da parte delle cose».<sup>25</sup>

20 J. Piaget, *La formazione del simbolo nel bambino* (1945), La nuova Italia, Firenze 2000; H. Werner, B. Kaplan, *La formazione del simbolo* (1963), 2 voll., Fabbri, Milano 2014; A. N. Meltzoff, M. K. Moore, *Imitation of Facial and Manual Gestures by Human Neonates*, in «Science», 198, 1977, pp. 75-78.

21 H. Wallon, *Les origines du caractère chez l'enfant* (1933), PUF, Paris 1949, pp. 129-135.

22 J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1949), in *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, vol. I, pp. 87-94.

23 G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai*, Cortina, Milano 2006.

24 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), Bompiani, Milano 2012, p. 115.

25 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* (postumo, 1964), Bompiani, Milano 2007, p. 155.

divenendo così parte di quello sguardo anonimo che il mondo indirizza a stesso nell'inaggrabile chiasma di attività e passività.

Già Sartre aveva sottolineato come la relazione intersoggettiva propria dello sguardo possa intrattenersi persino tra esseri umani e cose inanimate: «Durante un assalto, gli uomini che strisciano nei cespugli, sentono come sguardo da evitare non due occhi, ma un'intera fattoria che si staglia bianca contro il cielo, in cima alla collina».<sup>26</sup>

La meditazione sartriana sullo sguardo non nasce dal nulla. Ha alle spalle le esplorazioni surrealiste intorno alla visione e all'apparato oculare, la sequenza dell'occhio lacerato dalla lama nello *Chien andalou* di Buñuel e Dalì (1929), i lavori basso-materialistici di Bataille sull'occhio nei suoi rapporti di interscambio con parti molto meno prestigiose del corpo (l'alluce, l'ano),<sup>27</sup> le meditazioni di Caillois sul rapporto fra occhi e ocelli animali:<sup>28</sup> lavori diversamente impostati, ma ugualmente impegnati in una critica dell'oculocentrismo e del tradizionale paradigma epistemologico fondato sulla pietra angolare del soggetto umano che domina gnoseologicamente il mondo per mezzo del nobile senso della vista (in un movimento complessivo che Jay ha definito «denigration of vision»)<sup>29</sup>.

Quel che sembra accomunare questi lavori è lo sforzo di disaccoppiare lo sguardo dal suo legame apparentemente strutturale con l'occhio. È quanto Barthes ha descritto nei termini di una «migrazione dell'Occhio verso altri oggetti (e di conseguenza verso altri usi che non quello del “vedere”)<sup>30</sup>. Ed è quel che Lacan ha teorizzato come «schisi» fra occhio e sguardo, esemplata sulla scatoletta di sardine: «Luccicava al sole. E Giovannino mi disse – *La vedi quella scatoletta? La vedi? Ebbene, lei non ti vede!*».<sup>31</sup> La scatoletta di sardine non lo vede, ma lo guarda. La scopofilia e la pulsione scopica, teorizzate da Freud all'inizio del secolo e risultate tra l'altro decisive per la genesi della perversione feticistica,<sup>32</sup> vengono così estese al mondo nel suo complesso.

26 J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., pp. 310-311.

27 G. Bataille, *Critica dell'occhio*, Guaraldi, Rimini 1972.

28 R. Caillois, *Mimetismo e psicastenia leggendaria* (1935) in *Il mito e l'uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 48-68.

29 M. Jay, *Downcast Eyes*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1994.

30 R. Barthes, *La metafora dell'occhio* (1963), in *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1976, p. 334.

31 J. Lacan, *Il seminario. Libro XI* (1964), Einaudi, Torino 2003, p. 94.

32 S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), in *Opere*, vol. 4, Boringhieri, Torino 1982, spec. pp. 470, 500-501.

#### 4. Sguardi e dispositivi

Il rapporto apparentemente naturale e organico fra sguardo e occhio (umano e animale), come si è visto variamente decostruito nel corso del Novecento, è stato anche messo potentemente in discussione dai rapidi sviluppi della tecnologia nel campo dei dispositivi ottici,<sup>33</sup> che dalle prime fotografie (in cui era ancora decisivo l'intervento del soggetto umano), si sono progressivamente emancipati e autonomizzati, fino a raggiungere gli esiti contemporanei dei droni<sup>34</sup> e dei sensori di sorveglianza.<sup>35</sup>

Vertov<sup>36</sup> può essere considerato il cantore per antonomasia dell'occhio meccanico – la cinepresa come *kinoglaz* (cineocchio) –, ormai svincolato dalle limitazioni della visione umana, e capace di dischiudere grazie alla sua ottica «disembodied» inediti ambiti del reale: il film *L'uomo con la macchina da presa* (1929) ne costituisce la più icastica messa in scena. Di lì a qualche anno Benjamin, ispirato dalle tesi di Moholy-Nagy sugli ampliamenti protesici dei media ottici,<sup>37</sup> avrebbe suggerito un parallelismo fra l'inconscio pulsionale, reso accessibile dalla psicoanalisi, e l'inconscio ottico portato alla luce dai nuovi apparati visivi.<sup>38</sup> Nella prospettiva benjaminiana, le tecnologie ottiche non sono da intendersi come contrapposte all'occhio organico, quanto piuttosto – marxianamente – come «innervazioni» che, integrandosi al corpo proprio individuale e collettivo, ne trasformano profondamente il sensorio. Se si guarda ai recenti sviluppi delle tecnologie digitali e delle biotecnologie (sempre più «embodied» anche grazie alla riduzione alla nanoscala), non è difficile tracciare una linea che conduce da queste riflessioni pionieristiche fino alla realtà aumentata accessibile via Google glasses.

Crary<sup>39</sup> ha mostrato come la ricostruzione della storia dei dispositivi ottici non possa andare disgiunta da una storia della visione e delle forme di soggettivazione che a tali dispositivi si correlano, nell'intreccio di pratiche discorsive, modelli di sapere, organizzazione dei corpi individuali e del

33 G. P. Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta*, Marsilio, Venezia 1997; F. Kittler, *Optische Medien*, Merve, Berlin 1999.

34 G. Chamayou, *Teoria del drone* (2013), DeriveApprodi, Roma 2014.

35 J. K. Petersen, *Understanding Surveillance Technologies*, CRC Press, Boca Raton 2001.

36 D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, Mazzotta, Milano 1975.

37 L. Moholy-Nagy, *Pittura fotografia film* (1925, 1927<sup>2</sup>), Einaudi, Torino 2010.

38 W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (1931), in *Aura e choc*, Einaudi, Torino 2012, pp. 225-244, qui p. 230.

39 J. Crary, *Le tecniche dell'osservatore* (1990), Einaudi, Torino 2013.



corpo sociale. Il soggetto dello sguardo è «osservatore» piuttosto che «spettatore», nella misura in cui il termine, derivando dal latino *observare*, rimanda non solo a un atto visivo, ma anche all'osservanza di regole, codici, convenzioni, istituzioni. Tali sistemi, veri e propri campi di forze eterogenee (epistemiche, socioeconomiche, tecniche) variano storicamente, e non v'è un soggetto vedente neutro e atemporale che pre-esista ad essi. La discontinuità storica presa in esame, vista nello specchio della storia degli apparecchi ottici, è il passaggio dal paradigma visuale proprio dei secoli XVII e XVIII, rappresentato dalla visione de-soggettivizzata propria della camera oscura, al modello ottocentesco di visione soggettiva, che si concretizza in strumenti quali lo stereoscopio o il fenachistoscopio.

In questa analisi, oltre alle indagini benjaminiane sulle trasformazioni del sensorio umano provocate dalla metabolizzazione delle tecnologie fotografiche e cinematografiche, è evidente il magistero di Foucault, che in molti luoghi della sua opera ha esplorato l'intreccio di pratiche della visione, dispositivi ottici, statuti epistemici e regimi istituzionali: lo sguardo psichiatrico e clinico,<sup>40</sup> lo sguardo carcerario e di sorveglianza.<sup>41</sup>

## 5. Sguardo e immagine

Le ricerche foucaultiane hanno inaugurato campi disciplinari diventati poi autonomi: si pensi all'iconografia psichiatrica,<sup>42</sup> al *medical imaging*,<sup>43</sup> ai *surveillance studies*.<sup>44</sup> Ma Foucault ha altresì indagato il modo in cui lo sguardo si costituisce in immagine artistica. Pensiamo ai testi dedicati a Velázquez, Manet e Magritte,<sup>45</sup> altrettante incarnazioni di tre regimi storici dell'*episteme*: rispettivamente, la rappresentazione classica, la negazio-

40 M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica* (1961), Rizzoli, Milano 2008; *Nascita della clinica* (1963), Einaudi, Torino 1998.

41 M. Foucault, *Sorvegliare e punire* (1975), Einaudi, Torino 2011.

42 G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria* (1982), Marietti 1820, Genova-Milano 2008; C. Coleborne, D. MacKinnon (a cura di), *Exhibiting Madness in Museums*, Routledge, New York 2011.

43 L. Cartwright, *Screening the Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995; B.H. Kevles, *Naked to the Bone*, Rutgers University Press, New Brunswick 1997.

44 T.Y. Levin et al. (a cura di), *Ctrl [Space]*, ZKM-MIT Press, Karlsruhe-Cambridge-London 2002; S.S. Phillips (a cura di), *Exposed*, Tate, London 2010.

45 M. Foucault, *Le parole e le cose* (1966), Rizzoli, Milano 2009 (cap. I); *La pittura di Manet* (1971), La città del sole, Napoli 1996; *Questo non è una pipa* (1973), SE, Milano 1988.

ne della rappresentazione, il simulacro. In modo particolare *Las Meninas*, con la sua complessa sinfonia di volti – che sembrano ora rivolgersi gli uni agli altri, ora guardare in direzione dell'osservatore (interno o esterno allo spazio iconico) – si presenta come un'epitome della pratica stessa dello sguardo.

È una dialettica che Fried ha definito di *assorbimento vs teatralità*<sup>46</sup> (immagini che fanno come se lo spettatore non fosse presente, di contro a immagini che lo interpellano coinvolgendolo). Giocando sul duplice significato del verbo francese *regarder* (guardare, ma anche riguardare, concernere), Didi-Huberman ha esplicitato le implicazioni non solo estetiche, ma anche etiche dello sguardo alla/dalla immagine.<sup>47</sup>

Tanto Fried quanto Didi-Huberman hanno di mira innanzitutto l'arte del minimalismo. Tuttavia, non che confinarsi alle opere pittoriche e scultoree, la questione abbraccia l'intera iconosfera: pensiamo all'«interpellazione» dello spettatore cinematografico innescata dallo sguardo in macchina dell'attore,<sup>48</sup> che può spingersi fino alla fuoriuscita del personaggio dallo schermo o all'ingresso dello spettatore nello spazio filmico.

Diversi sono gli approcci metodologici alle relazioni che si istituiscono fra lo sguardo dello spettatore e lo sguardo dell'opera: ricordiamo quelli ispirati alla teoria della ricezione,<sup>49</sup> alla semiotica,<sup>50</sup> all'iconologia.<sup>51</sup> I *visual studies* hanno insistito sulla capacità delle immagini di restituirci lo sguardo,<sup>52</sup> nel quadro di uno statuto quasi-soggettivo dell'iconico, articolato ora come «potere»,<sup>53</sup> ora come «agency»,<sup>54</sup> ora come «desiderio»<sup>55</sup> dell'immagine. Del resto, il *topos* già romantico dello sguardo che ci rivolgono le cose era stato rilanciato nella modernità proprio da quegli artisti che, come Cézanne («Il paesaggio si riflette, si umanizza, si pensa in

46 M. Fried, *Art and Objecthood* (1967), in *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1998, pp. 148-172.

47 G. Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze* (1992), Fazi, Roma 2008.

48 F. Casetti, *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano 1986, cap. II.

49 W. Kemp (a cura di), *Der Betrachter ist im Bild*, Reimer, Berlin 1992.

50 R. Eugeni, *Analisi semiotica dell'immagine*, I.S.U. Università Cattolica, Milano 2004 (al cap. IV).

51 H. Belting, *Der Blick im Bild*, in B. Hüppauf, Ch. Wulf (a cura di), *Bild und Einbildungskraft*, Fink, München 2006, pp. 121-144.

52 J. Elkins, *The Object Stares Back*, Simon & Schuster, New York 1996.

53 D. Freedberg, *Il potere delle immagini* (1989), Einaudi, Torino 2009.

54 A. Gell, *Art and Agency*, Clarendon Press, Oxford 1998.

55 W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?*, The University of Chicago Press, Chicago 2005.

me»),<sup>56</sup> concepiscono l'immagine come un medium che mette in relazione lo sguardo dell'uomo al mondo e del mondo all'uomo.

Comprensibilmente, un'attenzione tutta particolare è stata riservata allo sguardo che ci proviene dai volti ritratti e autoritratti,<sup>57</sup> che con l'esplorazione dello sguardo cieco si spinge in Derrida fino all'ennesimo disaccoppiamento di sguardo e visione.<sup>58</sup>

## 6. Regimi scopici

L'idea di cercare nell'immagine una traccia iconica dello sguardo vigente in una determinata epoca non nasce certamente con Foucault. A cavallo fra Otto e Novecento la *Kunstwissenschaft* ha teorizzato la correlazione fra la storia degli stili figurativi e le modulazioni dello sguardo, che ha visto polarizzate nella coppia «visione ravvicinata» (tattile o aptica) vs «visione a distanza» (propriamente ottica). Nel primo caso (l'egizio per Riegl, il rinascimentale per Wölfflin), l'immagine invita lo sguardo dell'osservatore ad approssimarsi il più possibile, a cogliere con un occhio-dito i contorni della figura; nel secondo caso (il tardoromano per Riegl, il barocco per Wölfflin), l'immagine esige invece che lo spettatore prenda la giusta distanza, per apprezzare i giochi cromatici e chiaroscurali.<sup>59</sup>

Oscillando ambigualmente fra storia della rappresentazione e storia della visione, Wölfflin lascia in eredità una questione aperta. Panofsky respinge l'ipotesi della storicità della percezione: gli uomini hanno visto sempre e ovunque il mondo allo stesso modo, sono stati i loro artisti a raffigurarlo diversamente.<sup>60</sup> Benjamin assume una posizione antipodale: l'epoca delle invasioni barbariche «possedeva non soltanto un'arte diversa da quella antica, ma anche un'altra percezione».<sup>61</sup>

56 Cit. in M. Doran, *Cézanne* (1975), Donzelli, Roma 1995, p. 119.

57 J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo* (1999), Cortina, Milano 2002; H. Belting, *Facce* (2013), Carocci, Roma 2014.

58 J. Derrida, *Memorie di cieco* (1990), Abscondita, Milano 2003. Per una fenomenologia dello sguardo cieco cfr. J. Saramago, *Cecità* (1995), Einaudi, Torino 1996.

59 A. Riegl, *Industria artistica tardoromana* (1901), Sansoni, Firenze 1953; H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), Neri Pozza, Milano 1999.

60 E. Panofsky, *Il problema dello stile nelle arti figurative* (1915), in *La prospettiva come "forma simbolica" e altri saggi*, Feltrinelli, Milano 1988, pp. 141-152.

61 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36), in *Aura e choc*, cit., p. 21.

Il problema attraversa tutto il Novecento, per fare ingresso nel nuovo secolo con il dibattito sulla storicità dell'occhio che ha coinvolto Danto, Carroll, Rollins e Davis:<sup>62</sup> una discussione che trascende i confini della teoria dell'immagine, per investire l'ambito più ampio della plasticità della percezione e della modularità della mente.

Rimanendo nel contesto degli studi visuali, è alla nozione di *scopic regime* che dobbiamo rivolgerci per cogliere uno strumento di categorizzazione dello sguardo tanto fortunato quanto problematico. Riprendendo l'espressione da Metz, Jay la declina come una «differentiation of visual subcultures» – il soggettivismo razionalistico cartesiano alleato con la teoria della prospettiva, la cultura visuale olandese congiunta all'empirismo baconiano, il regime ottico barocco che si prolunga fino al postmoderno – volta a denaturalizzare la visione al fine di mostrarne lo statuto inaggrabilmente culturalizzato.<sup>63</sup>

Ulteriori articolazioni dei regimi scopici si sono andate sviluppando soprattutto in direzione dei *gender studies* – a partire dall'articolo di Laura Mulvey<sup>64</sup> – (con le specificazioni del *female*, *male*, *gay*, *queer gaze*), e dei *postcolonial studies*, ad esempio in Bhaba.<sup>65</sup> Significativi tentativi comparativi nell'ambito dei *visual studies* sono stati condotti da Bryson per la cultura giapponese,<sup>66</sup> da Jullien per quella cinese,<sup>67</sup> e da Belting per quella islamica.<sup>68</sup> In chiave di psicologia storica del mondo greco antico resta fondamentale il lavoro di Vernant.<sup>69</sup>

62 A. Danto et al., *La storicità dell'occhio* (2001), Armando, Roma 2007; W. Davis, *Quando le immagini sono presenti* (2001): [www.sensibilia.it/Archivio/Davis.%20Quando%20le%20immagini.pdf](http://www.sensibilia.it/Archivio/Davis.%20Quando%20le%20immagini.pdf).

63 M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in H. Foster (a cura di), *Vision and Visuality*, The New Press, New York 1988, pp. 3-23.

64 L. Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo* (1975), in *Cinema e piacere visivo*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 29-42. Cfr. G. Pollock, *Vision and Difference*, Routledge, London 1988.

65 H. Bhabha, *I luoghi della cultura* (1994), Meltemi, Roma, 2001. Cfr. D. Robin, I. Jaffe (a cura di), *Redirecting the Gaze*, The SUNY Press, Albany 1999.

66 N. Bryson, *The Gaze in the Expanded Field* (1988), in H. Foster (a cura di), *Vision and Visuality*, cit., pp. 87-113.

67 F. Jullien, *La grande immagine non ha forma* (2003), Colla, Costabissara 2004 (al cap. XI).

68 H. Belting, *I canoni dello sguardo* (2008), Bollati Boringhieri, Torino 2010.

69 J.-P. Vernant, *La morte negli occhi* (1985), il Mulino, Bologna 2013.



GIUSEPPE PUCCI

## LE IDI DI MARZO NON SONO ANCORA PASSATE

- The ides of March are come.  
- Ay, Caesar, but not gone.  
Shakespeare, *Julius Caesar*, III,1

1. Fra i (tanti) terreni su cui ormai da diversi anni le strade di Giose (Giuseppe) Di Giacomo e le mie si incrociano con reciproco piacere ci sono la letteratura, il teatro e il cinema. Per contribuire a questa raccolta di scritti in suo onore, ho voluto intervenire su un tema che li accomunasse tutti, scegliendo un autore a lui molto caro, Shakespeare, e un'opera, il *Julius Caesar*, che è stata più volte portata sugli schermi (e che ovviamente, per un antichista come me, presenta specifici motivi di interesse).<sup>1</sup>

Limito il mio esame a due pellicole: *Me and Orson Welles*, di Richard Linklater (2009) e *Cesare deve morire*, di Paolo e Vittorio Taviani (2012), perché sono le più recenti riproposizioni cinematografiche di questo celebre testo teatrale, ma soprattutto perché – in forme fra loro diverse – testimoniano dell'attualità di esso (e a ciò trasparentemente allude il titolo di questo saggio). Entrambi i film, poi, si offrono a considerazioni di natura estetologica.

2. *Me and Orson Welles* arriva al dramma shakespeariano per una via obliqua. Il film<sup>2</sup> – che segue fedelmente l'omonimo *Bildungsroman* dello

---

1 Sulle fonti antiche di Shakespeare e sulla ricezione moderna del *Julius Caesar* ho tenuto nel giugno 2014 un seminario presso la Scuola Superiore di Studi Storici dell'Università di San Marino, su invito di Luciano Canfora e Paulo Butti de Lima (che ringrazio una volta di più). Qui sono sviluppati alcuni punti trattati in quella sede.

2 Regia: Richard Linklater; sceneggiatura: Holly Gent Palmo e Vincent Palmo Jr; interpreti principali: Zac Efron (Richard Samuels = Lucius), Christian McKay (Orson Welles = Brutus), Claire Danes (Sonja Jones = Portia), Ben Chaplin (George Coulouris = Antony), Simon Nehan (Joe Holland = Caesar), Aidan



scrittore statunitense Robert Kaplow (2003) – narra una settimana della vita del diciassettenne Richard Samuels, uno studente del New Jersey con velleità artistiche che riesce a farsi reclutare da Orson Welles per il ruolo di Lucius nel *Julius Caesar* che il ventiduenne regista-attore sta allestendo al Mercury Theatre di New York.<sup>3</sup> Vivendo quell'esperienza, Richard passa dall'esaltazione alla disillusione, e alla fine decide di abbandonare per sempre le tavole del palcoscenico e di tornare agli studi. Intanto, però, attraverso il suo occhio innocente assistiamo alle prove e ai momenti salienti della trionfale prima, avvenuta la sera dell'11 novembre 1937.

Linklater ha trovato nel racconto di Kaplow lo spunto per una amorevole quanto filologica ricostruzione di quella mitica messa in scena. L'edizione del *Julius Caesar* del Mercury Theatre è rimasta infatti nella storia del teatro<sup>4</sup> per varie ragioni, a cominciare dal fatto che i personaggi indossavano abiti moderni e che Cesare veniva equiparato a un dittatore dell'Europa di quegli anni. Non esistendo filmati di quelle recite, Linklater si è servito di materiale d'archivio (foto di scena, articoli sui giornali d'epoca, comunicati stampa, materiale promozionale ecc.), nonché delle memorie di alcuni dei protagonisti e della registrazione radiofonica che Welles realizzò dallo stesso Mercury Theatre.<sup>5</sup>

L'idea di fare indossare agli attori abiti che ricordavano divise fasciste o naziste<sup>6</sup> non era, per la verità, una novità assoluta. Solo qualche mese prima un *Julius Caesar* in costumi che richiamavano l'Italia mus-

---

McArdle (Martin Gabel = Cassius), Leo Bill (Norman Lloyd = Cinna the Poet); produzione: Fuzzy Bunny Films; durata: 114'. Il film non è mai stato distribuito in Italia.

- 3 Il nome era lo stesso della compagnia fondata da Welles e dal suo socio John Houseman, e riprendeva quello di una rivista (*The American Mercury*) di tendenze libertarie (cfr. C. Berg, *Julius Caesar*, in C. Berg, T. Erskine (eds.), *The Encyclopedia of Orson Welles*, Facts on File, New York 2003, pp. 183-185). La sala, che era sita al 110 della 41ma Strada, fu smantellata nel 1942. In occasione dell'uscita del film di Linklater, è stata affissa sul posto una targa commemorativa.
- 4 K. Parsons, P. Mason, *Shakespeare in Performance*, Salamander Books, London 1995, p. 100.
- 5 Il *Julius Caesar* di Welles fu la prima opera teatrale a essere incisa integralmente su disco. L'edizione commercializzata dalla Columbia Records nel 1939 riproduceva la versione radiofonica andata in onda l'11 settembre 1938.
- 6 Le divise erano state in precedenza usate in un allestimento di *What Price Glory?* di Maxwell Anderson. Il colore non corrispondeva perciò esattamente né al nero delle divise fasciste né al bruno di quelle naziste, e tuttavia l'allusione alle dittature europee fu colta immediatamente dal pubblico (D. F. Yezbick, *Free Will: Orson Welles and the Remediation of American Shakespeare 1930-48* (Ph. D. Thesis), Urbana, Illinois 2004, p. 281).

soliniana era stato allestito dal Delaware Federal Theatre<sup>7</sup> ma non è certo se Welles ne fosse venuto a conoscenza.<sup>8</sup> Di grande impatto nell'allestimento wellesiano era anche la scenografia: una combinazione quasi astratta di gradini e piattaforme e sul fondo la nuda cortina in mattoni del muro del palcoscenico, lasciato a vista con tutte le sue tubature, ma dipinto per l'occasione di un rosso intenso.<sup>9</sup> Allo spettatore non era dato nulla più che un suggerimento,<sup>10</sup> l'arredo minimalista doveva favorire la lettura della vicenda alla luce della storia contemporanea. Ad ottenere questo risultato concorrevano anche le luci di scena, che evocavano le "cattedrali luminose" ideate da Albert Speer per i raduni hitleriani di Norimberga.

Il significato politico emerge con chiarezza dai comunicati stampa di Henry Senber, responsabile della pubblicità del Mercury Theatre. In uno di essi si sostiene che nell'attuale momento storico, in cui in certe parti del mondo la democrazia è soppressa o in pericolo, non desterebbe meraviglia un tirannicidio,<sup>11</sup> e che Orson Welles avrebbe inteso ammonire che quello che accadde a Roma «può accadere anche qui».<sup>12</sup> Qualcosa di simile vi era del resto già accaduto: John Wilkes Booth, l'assassino di Abramo Lincoln, considerava quest'ultimo un tiranno e se stesso un nuovo Bruto.<sup>13</sup>

7 M. Anderegg, *Orson Welles and after. Julius Caesar and twentieth century totalitarianism*, in H. Zander (ed.), *Julius Caesar. New Critical Essays*, Routledge, New York-London 2005, p. 298.

8 In una lettera del 9 febbraio 1937, però, il drammaturgo Sidney Howard aveva suggerito ad Houseman, il socio di Welles, di fare del *Julius Caesar* un dramma moderno sul fascismo (*Ivi*, p. 288).

9 Neppure questa era una novità: William Poel e Gordon Craig, fra gli altri, avevano già allestito opere di Shakespeare con scenografie ridotte all'essenziale (D. F. Yezbick, *op. cit.*, p. 285), come del resto avveniva in età elisabettiana ('bare stage').

10 Allo scenografo Sam Leve disse: «Give them just a suggestion and you get them working with you. That's what gives the theater meaning: when it becomes a social act» (C. Berg, *op. cit.*, p. 184).

11 D. F. Yezbick, *op. cit.*, p. 254.

12 D. F. Yezbick, *op. cit.*, p. 153.

13 Cfr. MW. Kauffman, *American Brutus. John Wilkes Booth and the Lincoln Conspiracy*, Random House, New York 2004. Lo stesso Lincoln aveva in precedenza sostenuto che l'assassinio di un leader è giustificato quando un popolo oppresso ha esaurito tutti i mezzi pacifici per estrometterlo: una teoria già formulata nell'antichità e ripresa nel medioevo e oltre (cfr. l'esauriente trattazione di Brincat, S. K. Brincat, "Death to Tyrants": *the political philosophy of tyrannicide*, in «Journal of International Political Theory», 4 (2), pp. 212-240 e 5 (1), 2008-2009, pp. 75-93).

Aggiungendo al titolo shakespeariano il sottotitolo *Death of a Dictator*, Welles si proponeva di evidenziare l'attualità di quel testo.<sup>14</sup> La pubblicità – specialmente quella rivolta alle scuole – puntava perciò non solo sul valore letterario ma anche, appunto, sul messaggio “civile”. Politica ed estetica erano intimamente connesse nell'impostazione registica di Welles,<sup>15</sup> che anche per questo è stato spesso definito il Brecht americano.<sup>16</sup> Ma mentre lo scrittore tedesco tende a mettere in secondo piano i contenuti emotivi attraverso il ben noto *Verfremdungseffekt*, tutti gli spettacoli di Orson Welles puntano al contrario al coinvolgimento totale dello spettatore (si pensi alla famosa trasmissione radiofonica del 30 ottobre 1938, che terrorizzò gli Americani facendo loro credere che i Marziani stavano invadendo la terra). Inoltre, mentre Brecht aderisce a un'ideologia precisa, Welles è piuttosto «a subversive P.T. Bamum or Anti-Disney; a showman whose media circus includes a penetrating but fairly unspecific socialist edge».<sup>17</sup>

Uno dei momenti *clou* del suo *Julius Caesar* è il linciaggio del poeta Gaio Elvio Cinna. La scena – che molto spesso è tagliata a teatro<sup>18</sup> – è costruita da Shakespeare su un passo di Plutarco<sup>19</sup> in cui si riporta che Cinna fu ucciso perché scambiato col Cinna congiurato. Il testo è però aperto a più interpretazioni. Quando la folla si rende conto dell'equivoco, un plebeo urla: «It is no matter, his name's Cinna. Pluck but his name out of his heart, and turn him going»,<sup>20</sup> il che lascerebbe intendere che dopo essere stato un po' strapazza-

14 L'importanza del *Julius Caesar* (e delle altre sue tragedie romane) sta nel fatto che «it is there, and there alone, that something like an urban, public space emerges», quasi anticipando «the more chaotic developments of early twentieth-century politics» (R. Halpern, *Shakespeare among the Moderns*, Cornell University Press, Ithaca 1977, p. 52).

15 Anche se, al momento della fondazione del Mercury Theatre, pubblicò sul New York Times una dichiarazione di principi secondo cui l'estetica veniva comunque prima della politica (cfr. <http://www.orsonwelles.org/2012/08/orson-welles-julius-caesar.html>).

16 Cfr. il capitolo *Welles as performer: from Shakespeare to Brecht* in M. Anderegg, *Orson Welles, Shakespeare, and popular culture*, Columbia University Press, New York 1999.

17 D. F. Yezbick, *op. cit.*, p. 278.

18 Ma Welles, che pure ridusse il testo a soli 90 minuti, la conservò proprio perché funzionale alla propria lettura dell'opera.

19 *Brutus*, XX. Le *Vite* plutarchee di Cesare, Bruto e Antonio (nella traduzione di Sir James North, 1579) sono la fonte principale, e pressoché unica, utilizzata da Shakespeare: cfr. V. Gentili, *Sul "Julius Caesar". Plutarco, Appiano e i contesti culturali*, in G. Melchiori (a cura di), *Le forme del teatro*, III, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 95-158. Suetonio (*Iul.*, 85,1) aggiunge che la testa di Cinna fu portata in giro su una picca.

20 III, 3, vv. 33-34.



to il malcapitato è lasciato andare. Ma subito dopo un altro plebeo urla: «Tear him, tear him!», dopodiché di Cinna non sappiamo più nulla.

Welles non ha dubbi sulla sorte del poeta. Il poveretto viene circondato da tipacci vestiti come gangsters, con doppiopetto e borsalino, che con fare sempre più minaccioso gli si fanno addosso fino a sommergerlo. Poi tutto si fa buio e un organo elettrico manda a tutto volume delle note angoscianti, per un tempo che sembra interminabile (45 secondi).<sup>21</sup> Quando torna la luce di lui non c'è più traccia.

La scena – che allude alla manipolazione di masse ignoranti e all'annientamento della libertà di espressione – è politicamente pregnante, ma non meno rilevante è la sua valenza estetica. In quel blackout Welles faceva sadicamente sperimentare agli stessi spettatori la violenza di cui era vittima il personaggio, mandando di colpo in frantumi l'idea del teatro come *entertainment*. Un critico ha scritto che l'impatto di quella scena «non è mai stato superato nel teatro americano».<sup>22</sup>

Avendo fatto di Cesare la figura centrale della tragedia, Welles ridusse Antonio a un ipocrita opportunista e ridimensionò anche il personaggio di Cassio a tutto vantaggio di quello di Bruto (interpretato da lui stesso). Il film di Linklater riesce a rendere benissimo tanto la grandezza quanto l'e-gocentrismo del Welles regista e attore.

3. Sebbene quello Welles sia ricordato come il *Julius Caesar* fascista per antonomasia, va detto che un allestimento fascista, in senso proprio, fu realizzato dallo Staatstheater di Berlino in 1941. Regista ne fu Jürgen Fehling, e protagonista quel Werner Krauss che nello stesso anno era apparso nel famigerato film antisemita *Jud Süß (Süß l'Ebreo)*. Nell'ottica di Fehling, diametralmente opposta a quella di Welles, la scomparsa di Cesare era presentata come una catastrofe storica, Bruto come un individualista da Repubblica di Weimar<sup>23</sup> e Antonio come il vero eroe positivo.<sup>24</sup>

21 R. France, *The Theatre of Orson Welles*, Associated University Press, Cranbury (NJ) 1977, p. 106.

22 M. Anderegg, *Orson Welles and after*, cit., p. 296.

23 T. Hoenselaars, 'A tongue in every wound of Caesar': *Performing Julius Caesar behind Barbed Wire during the Second World War*, in C. Dente, S. Soncini (eds.), *Shakespeare and Conflict: A European Perspective*, Palgrave MacMillan, London-New York 2013, pp. 222-236 (ringrazio l'autore per avermi comunicato questo suo testo); Hoenselaars riporta la voce secondo cui il colonnello Claus von Stauffenberg, il protagonista del fallito attentato a Hitler aveva sulla sua scrivania c'era una copia del *Julius Caesar* con i discorsi di Bruto sottolineati.

24 Cfr. W. Hortmann, *Shakespeare and the German Stage: The Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 143-144 e W. Habicht,

In Italia sotto il fascismo la tragedia shakespeariana fu rappresentata una sola volta, nel 1935. Al regista Nando Tamberlani fu concesso lo spazio della Basilica di Massenzio; alle suggestive rovine, evocatrici di un passato glorioso, spettò il compito di attenuare l'impatto dell'eliminazione cruenta di un dittatore<sup>25</sup> con il quale lo stesso Mussolini tendeva a identificarsi. Anche se, a partire dal bimillenario augusteo del 1937, il capo del fascismo preferì essere assimilato ad Augusto, fondatore dell'impero e restauratore dello stato dopo le guerre civili (nonché – dettaglio non trascurabile – morto di vecchiaia nel suo letto), le sue simpatie continuarono a essere indirizzate a Cesare.<sup>26</sup> Ancora nel 1939 scrisse in collaborazione con Giovacchino Forzano un dramma in tre atti su Giulio Cesare,<sup>27</sup> nel quale però l'assassinio non avveniva sotto gli occhi del pubblico ma era riferito da un messaggero, alla maniera delle tragedie greche.

4. Comunque, la problematicità della figura di Cesare va ben al di là delle interpretazioni e/o manipolazioni di fascisti e antifascisti. Gli antichi stessi discutevano se e fino a che punto egli fosse stato un tiranno. Cicerone, che pure gli riconosce molti meriti, afferma che «da molti anni puntava al regno, e [...] facendo leva un po' sulla paura e un po' sulla rassegnazione aveva introdotto in un libero stato l'abitudine a servire».<sup>28</sup> Invece dal medioevo Cesare è lo strumento della volontà divina di un Impero universale, e per Dante, come si sa, il tradimento di Bruto è secondo solo a quello di Giuda. Quanto a Shakespeare, il suo Cesare ha luci e ombre<sup>29</sup>. Alcuni tratti sono dichiaratamente tirannici: paventa complotti, si considera superiore agli «ordinary men»<sup>30</sup>. A Decio che gli chiede cosa deve dire al Senato per spiegare perché Cesare non andrà risponde con arroganza: «The cau-

---

*Shakespeare and Theatre Politics in the Third Reich*, in H. Scolnicov, P. Holland (eds.), *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 110-120.

25 M. Tempera, *Politica Caesar. Julius Caesar on the Italian stage*, in H. Zander, *op. cit.*, pp. 335 e ssg.

26 In uno dei famosi colloqui con Emil Ludwig il Duce definì Cesare «il più grande dopo Cristo fra quanti siano mai vissuti» (cfr. L. Canfora, *Caesar for Communists and Fascists*, in M. Griffin (ed.), *A Companion to Julius Caesar*, Blackwell, Oxford 2009, p. 435).

27 Pubblicato in G. Forzano, *Mussolini autore drammatico*, Barbera, Firenze 1954.

28 *Philippica secunda*, 45, 116.

29 R. S. Miola, *Caesar and the tyrannicide debate*, in «Renaissance Quarterly», 38, 2, 1985, pp. 272 e ssg.

30 III, 1, v. 37.

se is in my will, I will not come: / That is enough to satisfy the Senate». <sup>31</sup> E dopo che i tribuni della plebe fanno togliere gli addobbi dalle sue statue, essi sono per suo ordine «put to silence». <sup>32</sup> D'altro canto, vediamo che Cesare pospone i suoi interessi privati a quelli pubblici: ad Artemidoro che vuole fargli leggere la denuncia della congiura dice: «What touches us ourself shall be last serv'd». Egli non mostra la violenza dei congiurati, né la *crudelitas* di cui danno prova i triumviri nella scena delle proscrizioni. Gli sono anche estranee l'ipocrisia e la meschinità esibite da Cassio e Bruto nella scena della tenda. <sup>33</sup>

5. Eppure Cesare deve morire. L'omonimo film dei fratelli Taviani <sup>34</sup> è appunto una intensa riflessione su questo tema. L'opera, che ha riscosso unanime apprezzamento tanto in Italia che all'estero (ha vinto l'*Orso d'Oro* al Festival di Berlino del 2012), racconta, come è noto, l'allestimento del *Julius Caesar* da parte di detenuti del carcere romano di Rebibbia. <sup>35</sup>

Almeno due allestimenti della tragedia shakespeariana furono realizzati da prigionieri di guerra nell'ultimo conflitto mondiale <sup>36</sup> (curiosamente, uno da rifugiati ebrei concentrati precauzionalmente dagli Inglesi nell'isola di Man, <sup>37</sup> l'altro da ufficiali tedeschi che, dopo la resa della Germania, erano detenuti in Francia, a Hyères). Non si trattava però in questi casi di criminali comuni. L'idea di fare un film su un allestimento shakespeariano da parte di veri galeotti venne al regista americano Hank Rogerson. In *Shakespeare Behind Bars* (2005), egli documentò la messa in scena di *The Tem-*

31 II, 2, vv. 71-72. Mentre Plutarco dice che essi furono esautorati dalla loro carica, l'ambigua espressione di Shakespeare può fare immaginare una sorte ben peggiore.

32 I, 2, vv. 282-283.

33 IV, 3.

34 Regia: Paolo e Vittorio Taviani; sceneggiatura: Paolo e Vittorio Taviani con Fabio Cavalli; interpreti principali: Cosimo Rega (Cassio), Salvatore Striano (Bruto), Giovanni Arcuri (Cesare), Antonio Frasca (Marcantonio), Juan Dario Bonetti (Decio); produzione: Kaos Cinematografica e RAI Cinema; durata: 76'.

35 Tra i saggi critici di cui abbiamo qui tenuto conto, segnaliamo D. Lupi, F. Laurenti, *Shakespeare torna sul set: Cesare non deve morire*, in «Il Lettore di Provincia», 43, 139, 2012, pp. 87-96; F. Borrione, *Tra le sbarre: arte, catarsi e libertà in Cesare deve morire dei fratelli Taviani*, in «EspressivAmente», 1, 6, 2014, pp. 6-14; M. Calbi, «*In States Unborn and Accents Yet Unknown*»: *Spectral Shakespeare in Paolo and Vittorio Taviani's Cesare deve morire (Caesar Must Die)*, in «Shakespeare Bulletin», 32, 2, 2014, pp. 235-253.

36 Cfr. T. Hoenselaars, *op. cit.*

37 Nel Gaiety Theatre, lo stesso dove Linklater ha girato nel 2009 *Me and Orson Welles*.

*pest* in una prigione del Kentucky. Lo seguì il nord irlandese Tom Magill con il suo *Mickey B* (2007), incentrato sul *Macbeth* recitato da detenuti di una prigione di Belfast. I Taviani sono stati i primi ad ambientare in un carcere il *Julius Caesar*.

Già nei due film citati stranieri sopra citati documentario e performance teatrale a tratti si confondevano, ma il confine tra i generi si fa nei Taviani ancora più suggestivo: il loro non è interamente metacinema, né interamente metateatro. La fabula teatrale, nel farsi cinema, si sostanzia della vita dei protagonisti,<sup>38</sup> dei quali ci vengono detti i reati e gli anni di condanna (alle parole “fine pena, mai” è difficile non provare un senso di sgomento).<sup>39</sup> Lo spettatore deve seguire per tutta la durata del film due registri narrativi, che ora si alternano ora si mescolano, in un gioco (*play*, è il caso di dire) continuo fra a testo e contesto. E il contesto ha una tale forza di suggestione che a tratti prevale emozionalmente sul testo, facendo sentire lo spettatore un impudico voyeur di quel mondo “a parte” che è il carcere, serbatoio magmatico di rabbia e rassegnazione, frustrazione e anelito di riscatto (anche se alcune scene – come quella della lite che scoppia fra Giovanni Arcuri/Cesare) e Juan Dario Bonetti/Decio – risultano chiaramente progettate in fase di sceneggiatura).

Quanto al testo, il particolare materiale umano a disposizione ne ha suggerito una riscrittura in cui sono stati coinvolti gli stessi interpreti. I dialoghi sono stati infatti tradotti nei vari dialetti dei detenuti (napoletano, romanesco, siciliano), che così hanno meglio aderito ai loro personaggi (del resto, le tematiche dell’opera – tradimento, ambizione, omicidio, vendetta – erano fin troppo familiari a uomini con quel passato<sup>40</sup>). Così il celebre attacco del soliloquio di Bruto (quello da cui deriva il titolo del film): «It must be by his death...»<sup>41</sup> diventa: «Addà murì! Ca se resta vivo troppo assai, chillo Cesare ce fotte a tutti quanti...». La valenza estetica del dialetto risalta pienamente nel discorso di Bruto successivo all’uccisione di Cesa-

38 Il rapporto arte-vita è un tema caro a Giose Di Giacomo: nell’anno accademico 2013-2014 è stato il coordinatore di una ricerca interdisciplinare (alla quale anch’io ho preso parte), di cui ha curato poi la pubblicazione (cfr. G. Di Giacomo (a cura di), *Tra arte e vita. Percorsi fra testi, immagini, suoni*, Mimesis, Milano 2015).

39 All’epoca del film Striano era in realtà già un uomo libero (aveva beneficiato dell’indulto del 2006). Dunque nel film se stesso che da detenuto interpreta Bruto.

40 Durante le prove Cosimo Rega, a un compagno che sottolinea la difficoltà del testo, dice : «Difficile? Ma pecché? Di Cesari prepotenti a casa nostra nun n’avimmo mai canusciuti? E i tradimenti? E le uccisioni?» .

41 II, 1, 10 ss..

re. Striano inizia in dialetto, stabilendo subito un canale comunicativo coll'uditorio: «Stateme a senti, fino a la fine, e giudicateme dint' a saggezza vostra». Poi passa all'italiano, un italiano "alto", seppure pronunciato con inflessione dialettale: «Mi amò Cesare, e per questo lo piango. Gli arise fortuna, e ne sono lieto. Fu coraggioso, e io l'onore». Quindi, con un passaggio di registro repentino sottolineato da una accentuata intensità espressiva, urla: «Ma fu ambizioso, e pe' chisto l'agg' acciso!». Allo stesso modo Frasca inizia il discorso di Marcantonio in italiano, ma poi passa al dialetto per dire che Bruto «'o sapimmo, no?, è 'n ommo d'onore». Ed è ovvio il valore allusivo di questa espressione in bocca a un ex esponente della criminalità organizzata che si rivolge ad altri malavitosi.

Tutte le parole del dramma diventano straordinariamente pregnanti nella misura in cui ciascun attore ne rinnova il senso scavando nel proprio vissuto. C'è una scena in cui Striano, studiando la sua parte, si rende conto di non suonare abbastanza convincente perché non in totale empatia col suo personaggio: «No, no...chillo che vo' dicere Shecchispir i' l'aggio capito, ma cumme ce l'aggi'a fa' capi' agli spettatori? Ricomincio». In quel "ricomincio" c'è tutta la determinazione a voler trovare Shakespeare in se stesso e allo stesso tempo se stesso in Shakespeare.

Attraverso i personaggi che incarnano, i detenuti affrontano un doloroso processo di autocoscienza. La funzione catartica che Aristotele riconosceva al teatro qui si esercita, ancor prima che sugli spettatori, sugli attori. È proprio perché il processo è efficace, particolarmente amaro è il ritorno alla realtà. La frase che Cosimo Rega (condannato all'ergastolo) pronuncia rientrando in cella dopo la applauditissima performance («Da quando ho incontrato l'arte, questa cella è diventata una prigione») è stata ritenuta da qualche critico pleonastica rispetto alle immagini già molto eloquenti (e anche un tantino retorica); nondimeno, essa esprime perfettamente il fatto che l'arte può essere cura ma anche veleno.<sup>42</sup>

Dal punto di vista della messa in scena, i Taviani hanno opportunamente prosciugato il testo, riducendolo a una scabra essenzialità intonata all'ambiente. Esteticamente efficace si rivela la scelta del bianco e nero per tutte le scene delle prove (che si svolgono nelle celle, nei corridoi e nel cortile di Rebibbia) e del colore per la recita finale (che si tiene nel teatrino dello stesso edificio): quasi a suggerire che alla quotidianità del carcere è negata anche la pienezza della luce e che lo spettro completo coincide con la libertà, anche se solo interiore.

42 Sull'ambivalenza del *phármakon* vedi l'analisi decostruttivista di Derrida: cfr. J. Derrida, *La pharmacie de Platon*, Éditions du Seuil, Paris 1979.

Il film, insomma, invero una volta di più la profezia shakespeariana secondo cui l'assassinio di Cesare sarebbe stato raccontato incessantemente nei tempi a venire «in states unborn and accents yet unknown».<sup>43</sup>

### Bibliografia

- Anderegg M., *Orson Welles, Shakespeare, and popular culture*, Columbia University Press, New York 1999.
- Id., *Orson Welles and after. Julius Caesar and twentieth century totalitarianism*, in H. Zander (ed.), *Julius Caesar. New Critical Essays*, Routledge, New York-London 2005, pp. 295-305.
- Berg C., *Julius Caesar*, in C. Berg – T. Erskine (eds.), *The Encyclopedia of Orson Welles, Facts on File*, New York 2003, pp. 183-185.
- Borrione F., *Tra le sbarre: arte, catarsi e libertà in Cesare deve morire dei fratelli Taviani*, in «EspressivAmente», 1, 6, 2014, pp. 6-14.
- Brincat S. K., “Death to Tyrants”: *the political philosophy of tyrannicide*, in «Journal of International Political Theory», 2008-2009, 4 (2), pp. 212-240 e 5 (1), pp. 75-93.
- Calbi M., “In States Unborn and Accents Yet Unknown”: *Spectral Shakespeare in Paolo and Vittorio Taviani's Cesare deve morire (Caesar Must Die)*, in «Shakespeare Bulletin», 32, 2, 2014, pp. 235-253.
- Canfora L., *Caesar for Communists and Fascists*, in M. Griffin (ed.), *A Companion to Julius Caesar*, Blackwell, Oxford 2009, pp. 431-440.
- Derrida J., *La pharmacie de Platon*, Éditions du Seuil, Paris 1979.
- Di Giacomo G. (a cura di), *Tra arte e vita. Percorsi fra testi, immagini, suoni*, Mimesis, Milano 2015.
- Forzano G., *Mussolini autore drammatico*, Barbera, Firenze 1954.
- France R., *The Theatre of Orson Welles*, Associated University Press, Cranbury, New Jersey 1977.
- Gentili V., *Sul “Julius Caesar”*. *Plutarco, Appiano e i contesti culturali*, in G. Melchiori (a cura di), *Le forme del teatro*, III, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1984, pp. 95-158.
- Habicht W., *Shakespeare and Theatre Politics in the Third Reich*, in H. Scolnicov, P. Holland (eds.), *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Halpern R., *Shakespeare among the Moderns*, Cornell University Press, Ithaca 1977.
- Hoenselaars T., ‘A tongue in every wound of Caesar’: *Performing Julius Caesar behind Barbed Wire during the Second World War*, in C. Dente – S. Soncini (eds.), *Shakespeare and Conflict: A European Perspective*, Palgrave MacMillan, London-New York 2013, pp. 222-236.

43 III, 1, 113.

- Hortmann W., *Shakespeare and the German Stage: The Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Kauffman M. W., *American Brutus. John Wilkes Booth and the Lincoln Conspiracy*, Random House, New York 2004.
- Lupi D., Laurenti F., *Shakespeare torna sul set: Cesare non deve morire*, in «Il Lettore di Provincia», 43, 139, 2012, pp. 87-96.
- Miola R. S., *Caesar and the tyrannicide debate*, in «Renaissance Quarterly», 38, 2, 1985, pp. 271-289.
- Parsons K., Mason P., *Shakespeare in Performance*, Salamander Books, London 1995.
- Tempera M., *Politica Caesar. Julius Caesar on the Italian stage*, in H. Zander (ed.), *Julius Caesar. New Critical Essays*, Routledge, New York-London 2005, pp.333-343.
- Yezbick D. F., *Free Will: Orson Welles and the Remediation of American Shakespeare 1930-48* (Ph. D. Thesis), Urbana, Illinois 2004.
- Zander H. (ed.), *Julius Caesar. New Critical Essays*, Routledge, New York-London 2005.







ETTORE ROCCA

## ARTI FIGURATIVE E ARCHITETTURA. DIRE LA SOFFERENZA

### 1. *Di Giacomo interprete di Adorno*

Il pensiero estetico di Giuseppe Di Giacomo, quanto meno nell'ultimo decennio, si è nutrito di un dialogo costante con il pensiero di Adorno. Ne sono testimonianza esemplare gli ultimi due suoi libri, *Malevič* (2014) e *Fuori dagli schemi* (2015). Nel saggio su Malevič Di Giacomo utilizza la teoria estetica di Adorno per disegnare le coordinate teoriche dell'intero percorso. Adorno costituisce così il punto di partenza per riflettere non solo su Malevič, ma più in generale su «alcuni momenti cruciali del rapporto tra pittura e filosofia lungo il Novecento».<sup>1</sup> Ciò diventa ancor più esplicito in *Fuori dagli schemi*, nel grande e coraggioso affresco che Di Giacomo offre delle arti figurative del Novecento. Scrive Di Giacomo nella Prefazione al volume: «il referente teorico esemplare è stato Theodor W. Adorno; il presente libro vuole infatti anche dimostrare l'estrema attualità del pensiero critico adorniano, troppo spesso ritenuto obsoleto e superato».<sup>2</sup>

Riprendiamo in breve la lettura che Di Giacomo fa di Adorno. Sulla scia del filosofo tedesco, egli distingue tra un'arte tradizionale, un'arte d'avanguardia e un'arte moderna. La prima, che a grandi linee va dal Trecento alla metà dell'Ottocento, vuole rispecchiare la realtà, darne l'illusione, quasi mettersi da parte per far posto alla realtà. Al tempo stesso è però consapevole di essere arte e non vita, di essere «distinta e separata dalla realtà».<sup>3</sup>

Alcune delle avanguardie del Novecento, così come le loro successive riprese, hanno invece tentato di cancellare il confine tra arte e vita, volendo fare dell'intera vita un'opera d'arte. Una prospettiva, aggiungiamo noi, che

---

1 G. Di Giacomo, *Malevič*, Carocci, Roma 2014, p. 23.

2 Id., *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. VIII.

3 Id., *Postfazione*, in G. Di Giacomo, C. Zambianchi (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 203.



già troviamo teorizzata da Hegel, quando nelle *Lezioni di estetica* (pubblicate postume nel 1835-8) sostiene che l'ironia romantica ha come fine «il vivere da artista e dare forma *artistica* alla propria vita». <sup>4</sup> Prospettiva ripresa poco dopo dal giovane Kierkegaard nella tesi di dottorato *Sul concetto di ironia* (1841), in cui analizza il «poetare se stessi», il costruire se stessi e la propria vita in modo poetico. <sup>5</sup> Di questa costruzione poetica del sé Kierkegaard mostrerà successivamente, a partire da *Aut-aut*, la radice demoniaca e disperata. E Adorno stesso la commenterà in modo magistrale nel suo volume su Kierkegaard, riconducendola all'interiorità borghese, che dissolve l'intera realtà in un punto senza spazio. <sup>6</sup> Cancellare il confine tra arte e vita comporta non solo la dissoluzione dell'arte, bensì la dissoluzione della stessa vita. Di Giacomo ha buon gioco nel palesare la linea che dalle avanguardie del Novecento conduce alle neoavanguardie e infine ai *reality show* e ai tentativi di un Jeff Koons «di fare della sua vita un'opera d'arte». <sup>7</sup>

La terza via, quella dell'arte moderna, «denuncia – nelle parole di Di Giacomo interprete di Adorno – la falsità di una riconciliazione tra l'arte e la vita». <sup>8</sup> E lo fa in maniera paradossale. Deve *salvare la forma* e l'autonomia del fatto artistico, se non vuole appiattirsi sulla vita. Ma deve nel contempo *negare la forma*, perché altrimenti rischierebbe la fuga nel formalismo. Scrive Di Giacomo: «Questo significa che proprio l'arte, per continuare a essere tale, deve disdire quanto non può non dire per poterlo appunto disdire». <sup>9</sup> Solo rifiutando la conciliazione con la vita, pur senza distaccarsi dalla vita, l'arte può testimoniare la sofferenza dell'umanità offesa. Testimoniare la sofferenza significa anche non potersi esimere dal promettere qualcosa che non c'è, uno stato di fine della sofferenza. D'altro canto l'arte sa di essere menzogna, perché «niente garantisce che essa mantenga la propria promessa obiettiva». <sup>10</sup> Preservare la forma per farla al

4 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik. I*, in Id., *Werke*, vol. 13, Suhrkamp, Francoforte sul M. 1986, p. 84, tr.it. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997, p. 77.

5 S. Kierkegaard, *Skifter*, vol. 1, Søren Kierkegaard Forskningscenteret-Gad, Copenaghen 1997, p. 318, tr. it. di D. Borso, *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, Rizzoli, Milano 1995, p. 286.

6 Th. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Suhrkamp, Francoforte sul M. 1979, pp. 61-70, tr. it. di A. Burger Cori, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, Longanesi, Milano 1983, pp. 113-125.

7 G. Di Giacomo, *Malevič*, cit., p. 225.

8 *Ivi*, p. 22.

9 *Ibid.*

10 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Francoforte sul M. 1973, p. 129, tr. it. di F. Desideri e G. Matteucci, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, p. 113.

tempo stesso disgregare; testimoniare la sofferenza accumulata nella storia dell'essere umano; essere una promessa di liberazione dalla sofferenza ben sapendo di non poter mantenere la promessa: questo chiede Adorno all'arte.

La pittura e la letteratura – riguardo alla quale ricordiamo almeno i due volumi *Estetica e letteratura* (1999) e *Narrazione e testimonianza* (2012)<sup>11</sup> – sono i campi su cui Di Giacomo più ha esercitato la sua fine e coinvolgente capacità di analisi. Che succede se proviamo ad applicare la tesi di Di Giacomo sull'arte moderna a un'altra arte, l'architettura? Può l'architettura «disdire quanto non può non dire per poterlo appunto disdire»? Può farlo al modo delle arti figurative o della letteratura? Se non può farlo, dove risiede la differenza?

## 2. *Arti figurative e architettura: forma, contenuto e scopo*

L'architettura è un'arte difficile e sempre di confine nei sistemi delle arti dal Settecento a oggi. Per fare solo un noto esempio, Batteux non la include tra le belle arti, il cui fine è il solo piacere estetico, bensì tra le arti intermedie, volte sia alla bellezza sia al soddisfacimento dei bisogni. L'architettura può sì elevarsi alla bellezza, «tuttavia senza allontanarsi troppo dal [suo] fine originario, che è il bisogno e l'uso. Ad [essa] si chiede la bellezza [...], ma una bellezza che sia d'una utilità reale».<sup>12</sup> Questa difficoltà può essere seguita lungo tutto l'arco della riflessione estetica moderna sull'architettura.

Adorno consacra all'architettura solo uno scritto d'occasione, la conferenza *Funktionalismus heute* tenuta nel 1965 e pubblicata due anni dopo in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*.<sup>13</sup> È noto che per Adorno il carattere dell'arte è ancipite, da un lato risponde a un'autonoma legge estetica,

11 G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2010<sup>4</sup> (1<sup>a</sup> ed. 1999); Id., *Narrazione e testimonianza. Quattro scrittori italiani del Novecento*, Mimesis, Milano 2012.

12 Ch. Batteux, *Les beaux Arts réduits à un même Principe*, Durand, Parigi 1746, p. 46; tr. it. di E. Migliorini, *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio*, Aesthetica, Palermo 1990<sup>2</sup>, p. 48.

13 Th. W. Adorno, *Funktionalismus heute*, in Id., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Francoforte sul M. 1967, pp. 104-127, tr. it. di E. Franchetti, *Funzionalità oggi*, in *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Mimesis, Milano 2011, pp. 147-163. Il saggio è riprodotto anche, con qualche omissione, in E. Rocca (a cura di), *Estetica e architettura*, il Mulino, Bologna 2008, pp. 157-171 (da cui si cita).

dall'altro è un fatto sociale; da un lato ha una forma estetica, dall'altro un contenuto storico. Il carattere ancipite permane anche nell'analisi di Adorno dell'architettura. C'è però un piccolo spostamento, che viene alla luce se consideriamo la distinzione tra forma e contenuto. Il contenuto delle opere d'arte è la «storia», leggiamo nella *Teoria estetica*: «Analizzare opere d'arte significa la stessa cosa che rendersi conto della storia immanente accumulata al loro interno».<sup>14</sup> Tuttavia la forma, il luogo dell'autonomia artistica, non è a sé stante, bensì è la sedimentazione del contenuto,<sup>15</sup> e proprio in quanto contenuto sedimentato la forma può essere critica e negazione determinata dei contenuti sociali di cui pure si nutre. Nel caso dell'architettura, come di tutte le arti che hanno uno scopo, il *contenuto* dell'opera deve essere inteso come lo *scopo* per cui l'opera serve: «È lo scopo ad assumere il ruolo di contenuto, di contro alle componenti formali che l'architetto attinge dallo spazio; è grazie allo scopo che la tensione tra forma e contenuto, senza la quale non si dà nessun prodotto artistico, si comunica all'arte legata a uno scopo».<sup>16</sup> Lo scopo è «la funzione per il soggetto».<sup>17</sup> Quello che per le altre arti è il contenuto, per l'architettura è lo scopo, la funzione. Similmente, in quegli stessi anni Sessanta, anche la semiologia dell'architettura interpretava la funzione come il significato del segno architettonico. La tensione nell'opera di architettura non è dunque tra forma e contenuto, ma tra forma (che Adorno chiama *Raumgefühl*, «senso dello spazio») e scopi.

In architettura si parla, come è d'altronde legittimo, di senso dello spazio; ma il senso dello spazio non è un in sé astratto [...]. Il senso dello spazio si sviluppa nell'intreccio con gli scopi; e proprio allora è *immanente* agli scopi, quando *trascende* la conformità a scopi. Se la sintesi riesce, ci troviamo di fronte alla grande architettura. La quale si domanda come un determinato scopo possa diventare spazio, in quali forme e con quale materiale; tutti gli elementi essendo reciprocamente collegati. La fantasia architettonica è allora la capacità di articolare lo spazio attraverso gli scopi, di farli diventare spazio; di erigere forme secondo scopi. Inversamente, lo spazio e il senso dello spazio possono essere *qualcosa di più* che mera conformità a scopi, solo quando la fantasia *sprofonda* nella conformità a sco-

14 Id., *Ästhetische Theorie*, cit., p. 132, tr. it. cit., p. 115.

15 Cfr. *ivi*, pp. 15, 210, 217, tr. it. cit., pp. 8, 187, 194. Cfr. anche Id., *Ästhetik (1958/59)*, Suhrkamp, Francoforte sul M. 2009, p. 386.

16 Id., *Funktionalismus heute*, cit., p. 120, tr. it. cit., p. 165, tr. modificata.

17 *Ibid.*

pi. La fantasia *fa esplodere* [*sprengt*] l'immanente relazione a scopi di cui è tributaria.<sup>18</sup>

Da un lato la forma, in quanto senso dello spazio, sprofonda, scompare, si annulla negli scopi; dall'altro la forma fa esplodere gli scopi. Solo se la forma scompare negli scopi (così che all'apparenza tutto è scopo, tutto è funzione), può trascendere gli scopi, può farli esplodere. Che cosa significa che la forma architettonica fa saltare in aria gli scopi?

L'esplosione degli scopi nell'opera di architettura trova il suo pendant nella *Teoria estetica* nel paragrafo sull'«esplosione della manifestazione» nell'opera d'arte. Certo l'opera d'arte non può esistere senza manifestarsi, senza diventare immagine. Tuttavia l'opera, se vuole avere ancora un senso oggi, deve essere in grado di negare se stessa e la sua natura di immagine. L'interno delle opere d'arte diventa esterno, percepibile, ma «l'attimo in cui diventano immagini [...] fa saltare l'involucro con cui l'esterno avvolge l'interno; la loro *apparition*, che le rende immagine, distrugge sempre al tempo stesso anche la loro natura di immagine».<sup>19</sup> Riprendendo Benjamin, Adorno afferma che è un paradosso che l'opera d'arte si manifesti.<sup>20</sup> Distruggere la propria immagine significa distruggere la possibilità che l'arte porti conciliazione, pacificazione, *happy end*. Deve darci l'eco del brivido originario di fronte alla natura che incomprendibilmente ci trascende, piuttosto che il sentimento della conciliazione armonica con essa. Quest'arte, negandosi di continuo, disdicendosi di continuo, non può che sfiorare il silenzio. Tra gli altri esempi, Adorno ricorda la poesia di Paul Celan: «Questa lirica è compenetrata dalla vergogna dell'arte al cospetto della sofferenza che si sottrae tanto all'esperienza quanto alla sublimazione. Le poesie di Celan vogliono dire, tacendo, l'orrore estremo. Il loro stesso contenuto di verità diventa qualcosa di negativo».<sup>21</sup> La sofferenza di cui per esempio la celeberrima *Todesfuge*, Fuga della morte, parla, è ritratta con la vergogna di farlo, ben sapendo che quella sofferenza non può essere empaticamente vissuta dal lettore, né sublimata in un senso superiore che la giustifichi. L'arte non può che affermare la propria impotenza di espressione, il proprio scacco di fronte a quella sofferenza che pure *deve* dire. Così, nelle parole di Di Giacomo, l'arte disdice quello che non può non dire.

18 *Ivi*, pp. 118-119, tr. it. cit., p. 164, tr. modificata, corsivi miei.

19 *Id.*, *Ästhetische Theorie*, cit., pp. 131-132, tr. it. cit., pp. 114-115.

20 *Ivi*, p. 414, tr. it. cit., p. 376.

21 *Ivi*, p. 477, tr. it. cit., p. 437.

Ritorniamo all'architettura, può un'opera di architettura essere manifestazione distruggendosi come manifestazione? Può disdire quello che *deve* dire? Sulle prime potrebbe sembrare che questa sia una domanda solo formale. Come se il trionfo di forme singolari, liquide, eccentriche, sbalorditive sia proprio quel dire che disdice, quell'immagine che nega se stessa. La scorciatoia verso una architettura presunta poetica può essere esiziale. La via di Adorno è un'altra. Adorno parla anzitutto di una forma che scompare negli scopi. Che significa ciò? Parlare di scopi significa parlare di funzioni per «gli uomini socialmente concreti», e parlare di funzioni vuol dire parlare di esigenze, vale a dire di bisogni socialmente riconosciuti nei concreti esseri umani.<sup>22</sup> La forma deve dunque anzitutto sprofondare nei bisogni degli esseri umani socialmente concreti, dunque riconoscere come si articolano i bisogni in un determinato punto della storia, per una determinata comunità. Ma a che fine? Per soddisfarli, rispondendo sempre a un bisogno con una funzione? Sarebbe troppo facile. «L'idea delle opere d'arte vuole interrompere l'eterno alternarsi di bisogno e soddisfacimento»,<sup>23</sup> scrive Adorno con una frase che avremmo potuto leggere in Schopenhauer. E poi questi bisogni sono stabiliti da chi? Dal committente? Dalle norme e leggi vigenti? Dalla prassi comune? Dal sociologo? Dal filosofo?

La forma architettonica deve sprofondare nei bisogni per farli esplodere. Che vuol dire far esplodere i bisogni? «Un'architettura degna dell'uomo ha degli uomini un'opinione migliore rispetto a come essi sono; li pensa come potrebbero essere secondo lo stato delle forze produttive loro proprie, incarnate nella tecnica. L'architettura contraddice il bisogno qui e ora non appena serve il bisogno senza perpetuare l'ideologia».<sup>24</sup> Far esplodere i bisogni vuol dire dunque mettere in questione i bisogni così come sono concepiti in un determinato momento e luogo. L'architettura deve immaginare come i concreti esseri umani potrebbero essere nel momento in cui il loro «potenziale» non fosse «soffocato»; nel momento in cui le forze produttive degli esseri umani non fossero incatenate da quei rapporti di produzione esistenti che li mantengono «nell'impotenza».<sup>25</sup>

Il progetto di architettura deve immaginare sempre forme di vita *possibili*, e progettandole le promette. Se non lo facesse ripeterebbe l'irraziona-

22 Per l'identificazione tra esigenze e bisogni socio-politici si veda Á. Heller, *A Theory of Needs Revisited*, in «Thesis Eleven», n. 35, 1993, pp. 18-35, tr. it. di B. Biagiotti, *Una teoria dei bisogni riesaminata*, in B. Biagiotti (a cura di), *La bellezza della persona buona*, Diabasis, Reggio Emilia 2009, pp. 27-63.

23 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 362, tr. it. cit., p. 327.

24 Id., *Funktionalismus heute*, cit., p. 120, tr. it. cit., pp. 165-166, tr. modificata.

25 *Ibid.*

lità dell'esistente nel quale si muove. Se si «bandisce il momento utopico [si] cade immediatamente in balia dell'esistente».<sup>26</sup> Progettare una casa è immaginare una forma di famiglia e di vita quotidiana; progettare una chiesa è immaginare un modo di vivere il sacro; progettare una scuola è immaginare un modo di imparare e di insegnare; progettare una città e un paesaggio è pensare un modo di utilizzare le risorse di un suolo e immaginare un modo di convivenza sociale, dando forma spaziale ai bisogni immaginati. Questo significa far esplodere i bisogni.

Qui si cela però anche il rischio. Il rischio è che questa immaginazione critica dei bisogni diventi un programma politico e sociale, sostituendo agli esseri umani esistenti dei «modelli umani». Il rischio è quello di stabilire un «bisogno vero, oggettivo» che «passi sopra senza riguardo al bisogno soggettivo», ribaltandosi così in «oppressione brutale». L'architettura, ricorda Adorno, «non può semplicemente negare gli uomini come sono, anche se, in quanto autonoma, deve farlo. [...] gli uomini viventi, anche i più arretrati e schiavi delle convenzioni, hanno diritto al soddisfacimento dei pur loro falsi bisogni».<sup>27</sup> Il rischio del progetto, se non parte dalla comprensione delle forme di vita esistenti, è quello di voler imporre forme di vita che, una volta che il progetto sarà realizzato, non saranno capite, così che l'edificio o il quartiere diventerà qualcosa di completamente diverso da quanto immaginato nel progetto. Inoltre il rischio è di promettere che un edificio o un quartiere daranno la felicità o il successo, così come felicità e successo promettono tanti prodotti pubblicizzati. Questa architettura si iscrive a buon diritto in quella che Adorno chiama l'industria culturale, che pianifica e sfrutta un bisogno pure «sostanziale» per l'essere umano, il bisogno di felicità (*Glückbedürfnis*).<sup>28</sup>

In un breve testo del 1942, *Tesi sul bisogno*, Adorno aveva sottolineato che il bisogno è una categoria sociale, e così pure la distinzione tra bisogni superficiali e profondi è sociale. Pertanto è impossibile per una teoria fare «una distinzione a priori tra bisogno buono e cattivo, autentico e fittizio, giusto e falso».<sup>29</sup>

Tuttavia ciò non impedisce che, in linea con Marx, nella *Teoria estetica* Adorno parli di bisogni che «sono stati integrati e resi falsi dalla società falsa».<sup>30</sup> Pur non potendo appoggiarsi su una teoria sovrastorica dei biso-

26 *Ivi*, p. 123, tr. it. cit., p. 167.

27 *Ivi*, p. 121, tr. it. cit., p. 166.

28 *Id.*, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 461, tr. it. cit., p. 423.

29 *Id.*, *Thesen über Bedürfnis*, in *Id.*, *Gesammelte Schriften*, vol. 8 (*Soziologische Schriften I*), Suhrkamp, Francoforte sul M. 1972, pp. 392-396.

30 *Id.*, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 35, tr. it. cit., pp. 26-27.

gni, l'architettura non può però abdicare al suo compito di criticare il modo in cui i bisogni della persona sono considerati in un determinato momento storico, pena il suo appiattirsi sull'esistente e il suo essere funzionale all'ingiustizia che l'esistente contiene. Per questo, nonostante l'impossibilità di una distinzione a priori tra bisogni veri e falsi, nella *Teoria estetica* si parla un «bisogno obiettivo, l'indigenza [*Bedürftigkeit*] del mondo», vale a dire lo stato di bisogno del mondo: «A quel bisogno obiettivo può allacciarsi l'arte»<sup>31</sup>. E, aggiungiamo noi, a quel bisogno obiettivo può e deve allacciarsi l'architettura. Ma prima deve essere in grado di riconoscerlo, deve riconoscere dove risieda l'indigenza. Il compito dell'arte – e dell'architettura – è di mantenere viva la capacità di sentire questo bisogno obiettivo, di sentire questo «bisogno non acquietato», senza «far violenza al bisogno non acquietato con soddisfacenti surrogati».<sup>32</sup> L'architettura non può fare a meno di promettere la fine dello stato di indigenza, eppure deve anche essere cosciente di non poter mantenere la promessa, altrimenti diventerà essa stessa oppressione, mistificazione.

### 3. *Arti figurative e architettura: testimonianza e dare spazio alla testimonianza*

Fin qui abbiamo disegnato un parallelismo tra architettura e altre arti, grazie alla sostituzione del contenuto con lo scopo. C'è però un luogo dove mi pare si delinei la differenza, ed è riguardo alla testimonianza e alla memoria della sofferenza. In *Fuori dagli schemi* Di Giacomo si limita a tre esempi di opere di architetti. Il primo è il progetto di Daniel Libeskind per il World Trade Center a New York, visto giustamente come un modo di monumentalizzare e spettacolarizzare il trauma dell'11 settembre 2001.<sup>33</sup> Gli altri due sono il Museo ebraico, ancora di Libeskind, e il Memoriale per gli ebrei europei assassinati, di Peter Eisenman, entrambi a Berlino. Queste due opere sono invece interpretate da Di Giacomo come esempi di una architettura che si fa testimonianza della sofferenza.<sup>34</sup> Il Memoriale è però un'opera in cui architettura e scultura si confondono, è un complesso di sculture più che un'architettura abitabile. Di essa si potrebbe ripetere quanto Hegel scrive sull'architettura simbolica o autonoma, in cui architettura e

31 *Ivi*, p. 50, tr. it. cit., p. 41.

32 *Ivi*, p. 362, tr. it. cit., p. 327.

33 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, cit., p. 33.

34 *Ivi*, pp. 207-208.



scultura sono tutt'uno. Quanto al Museo ebraico, mi chiedo come sarebbe la nostra percezione di quell'edificio se ne mutassimo la destinazione d'uso, dunque se lo staccassimo dal suo contenuto, la storia degli ebrei tedeschi fino alla Shoah. Resterebbe forse solo una rilettura contemporanea del tema del labirinto, dell'architettura ctonia e dello spazio claustrofobico e inospitale, in particolare nella Holocaust-Turm.

È sul tema della testimonianza e della memoria della sofferenza che si rivela la differenza tra architettura e arti figurative. Un'opera di architettura che serva da luogo di dimora, di lavoro, di apprendimento, di culto, di svago, di cultura non può essere di per sé testimone della sofferenza al modo delle arti figurative, della musica, della letteratura. Può però custodire la memoria della sofferenza e prendersene cura, facendole spazio. Qui è la potenzialità del rapporto tra architettura e altre arti. Potrebbe sembrare un risultato povero, penalizzante per l'architettura. Tutt'altro. Se, tra le altre, l'arte figurativa dà forma al bisogno di testimonianza, l'opera di architettura può *fare spazio* all'espressione di questo bisogno, può dare forma spaziale affinché questo bisogno possa esprimersi. Il bisogno di memoria e di testimonianza trova forma nell'opera di arte figurativa, ma diventa a sua volta il contenuto, lo scopo cui l'architettura dà forma spaziale, in un processo alla seconda potenza. L'opera riuscita di architettura sarà capace di scomparire in questo scopo, ritraendosi, restando sullo sfondo, così da permettere che la testimonianza della sofferenza abbia luogo.

Vorrei illustrare con un esempio il dialogo e la differenza tra arti figurative e architettura: la chiesa di Vejleå nei dintorni di Copenaghen.<sup>35</sup> Inaugurata nel 1997 nasce dalla collaborazione tra gli architetti Vilhelm Wohlert (1920-2007)<sup>36</sup> e Claus Wohlert (nato nel 1951) e l'artista Peter Brandes, uno dei maggiori artisti danesi viventi (nato nel 1944).<sup>37</sup> La struttura della chiesa è molto semplice: due cubi formano la navata centrale, che termina con un'abside semicircolare. Ciascun cubo è sormontato dall'incrocio di

35 Sulla chiesa si veda P. Brandes, D. Macmillan, E. Rocca, P. Skogemann, *Works of Light. Vejleå Church*, Aarhus University Press, Aarhus 2013.

36 Sull'opera di Vilhelm Wohlert, la cui opera più conosciuta è il Museo Louisiana a nord di Copenaghen, si veda J. Pardey, *Louisiana and Beyond. The Work of Vilhelm Wohlert*, Bløndal, Hellerup 2007.

37 Sull'opera di Peter Brandes si veda tra l'altro N.J. Cappelørn, J. Riis, E. Rocca (a cura di), *Kulturvandrer. Festskrift til Peter Brandes i anledning af halvfjerdsårsdagen*, Gyldendal, Copenaghen 2014; in italiano E. Rocca, *Vedere Abramo. Timore e tremore di Peter Brandes*, in E. Antonelli, A. Martinengo (a cura di), *Confini dell'estetica. Studi in onore di Roberto Salizzoni*, Aracne, Ariccia 2014, pp. 173-188.

due tetti a spiovente, mentre il tetto dell'abside è piano. La spazialità interna è più complessa. Possiamo descriverne così la genesi: si seziona la faccia superiore di ciascun cubo lungo le diagonali, e si innalzano verticalmente i quattro triangoli così ottenuti. Si unisce poi il vertice di ciascun triangolo con il centro della diagonale della faccia superiore del cubo. Ciascun cubo genera in tal modo quattro tetraedri non regolari. Sei delle otto facce verticali dei tetraedri saranno dei timpani rivolti verso l'esterno: è qui che Brandes ha realizzato sei grandi vetrate, ciascuna dominata da un colore primario o secondario. In forme neoespressioniste, le sei vetrate raffigurano tre racconti del Vecchio Testamento (l'uccisione di Abele, il sacrificio di Isacco, la protesta di Giobbe, privato di tutto, contro Dio) e tre del Nuovo (la morte e resurrezione di Lazzaro, la sofferenza di Cristo sul Monte degli Ulivi, infine la crocefissione e la pietà).

Tutte sono raffigurazioni di sofferenza. La luce tuttavia trasfigura questa sofferenza in una sinfonia di colori che inondano la navata: la sofferenza pare conciliata. Ciò nonostante, su una parete bianca della navata pende solitaria una testa mozzata e sanguinante in ceramica. Quella testa si pone in contrasto stridente con l'ebbrezza dei colori proveniente dalle vetrate. È di nuovo un'immagine di sofferenza, questa volta non trasfigurabile dalla luce. L'immagine della sofferenza sublimata dalla luce trova il suo limite in un'immagine di sofferenza che resiste alla sublimazione della luce. La promessa luminosa della redenzione dalla sofferenza cozza con una sofferenza che appare irredenta. Questo è il disdire dicendo che l'arte figurativa può esprimere.

Il disegno architettonico della chiesa diventa il teatro di questo conflitto, ed è tanto più riuscito quanto più permette che il conflitto tra sofferenza redenta e irredenta abbia luogo. Lo fa sfondando la semplicità del cubo; creando grazie ai tetraedri quasi delle camere di luce che raccolgono i colori delle vetrate e li riversano nella navata; isolando l'abside con la rarefatta luce bianca zenitale che entra dal bordo dalla semisfera superiore. Questa architettura non dice disdicendo, non testimonia il conflitto tra sofferenza redenta e irredenta, ma gli dà spazio, permette a questo conflitto di aver luogo.

IGNASI ROVIRÓ ALEMANY

GIUSEPPE DI GIACOMO Y CATALUÑA

La relación del profesor Di Giacomo con Cataluña, y especialmente con Barcelona, se iniciaron a partir de la década de los años sesenta del siglo XX. En aquellas fechas entró en contacto con la intelectualidad más destacada de la Barcelona convulsa que luchaba contra el final del franquismo y los primeros años de la transición política. Se relacionó con destacados artistas y políticos, como por ejemplo el cantautor Raimon y el político Rafael Ribó, actual defensor del pueblo del gobierno autónomo catalán.

Para la relación académica habrá que esperar hasta el 2004, cuando a mediados de marzo iniciamos nuestra colaboración. En concreto hasta el viernes 19 de marzo. En aquellos años mi universidad me había encargado dirigir las relaciones internacionales, en especial con Italia. Habíamos iniciado un master de gestión del patrimonio cultural con varias universidades europeas. El Profesor Roberto Papini, director del Instituto Jacques Maritain y encargado de las relaciones internacionales de la LUMSA propició nuestro encuentro. Fue a partir de aquellos momentos que empezamos colaborar y a establecer una relación tanto profesional como personal que ha llegado hasta el momento presente.

A partir de esta fecunda colaboración, los ámbitos académicos en los que el prof. Di Giacomo ha participado en este último decenio han sido los siguientes.

*Formación de alumnos y tesis doctorales*

A finales del 2005 hizo un informe para la evaluación de la tesis presentada por el doctorando Albert Moya, con el título *Hegel i l'Art: Lectura de les vorlesingen über die Asthetik i les sevesconseqüències*. Poco después, el 26 de febrero del 2003 fue vocal del tribunal de la Universitat Ramon Llull que juzgaba la defensa y las aportaciones de dicha tesi.

Cuatro años más tarde, en el 2009, emitió un informe evaluativo de calidad de la tesis de doctorado que presentó en la Facultat de Filosofia de la

Universitat Ramon Llull el doctorando Marc Pepiol Martí, con el título “Cap a una estètica del formalisme musical: poètiques de la forma, poètiques del temps”.

Ya en el 2013, concretamente el 24 de abril, participó como miembro del tribunal que juzgó la tesis de doctorado del alumno Jordi Carcasó, con el título “Francesc Mirabent i l'estètica francesa”.

Los alumnos indicados, así como otros tantos, que o bien están en proceso de escritura de sus memorias doctorales o que no han llegado a ello han sido recibidos por intercambio académico en la cátedra y en los cursos impartido por el profesor en Roma.

### *Participación en los debates “Col·loquis de Vic” y publicaciones*

Los “Col·loquis de Vic” son un seminario científico anual de profesores universitarios y de enseñanza media especializados en los estudios e investigaciones humanísticas que se realiza a primeros de octubre en la sala parlamentaria del “Consell Comarcal d'Osona”: el organismo supramunicipal de organización política que coordina varias iniciativas transmunicipales. En dichos debates se reúnen, además, varios grupos de investigación de las siguientes universidades: Universitat de Barcelona, de la Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Ramon Llull, Universitat de València y de la Universitat de les Illes Balears.

La asistencia y participación anual del profesor Di Giacomo a estos seminarios se inicia en 2008. En aquella ocasión, su conferencia sobre “Art e modernità” abrió el segundo ámbito del debate. En la sesión del 2009 asistió en la obertura sobre “Arte e bellezza”. El 2010 pronunció la conferencia “La idea d'Europa entre la consciència de l'ocàs i l'obertura a l'altra”. El 2011 habló de “Le immagini contemporanea”. En los debates de aquella sesión conoció personalmente al catedrático de estética de la Universitat de València, Romà de la Calle. El trabajo conjunto entre Di Giacomo, De la Calle y Roviró propiciará, poco más adelante, la traducción de su libro “Estética e letteratura” al español (2014) y de un volumen del Dr. De la Calle al italiano que, en estos momentos, está en vías de publicación. El 2013, pronuncia la conferencia inaugural de los “Col·loquis de Vic” con la lección “L'estat i les arts” y ya en 2014 pronuncia “La guerra i les arts”, conferencia con la que se inicia el primer ámbito de estudio y de debate.

Todas estas intervenciones están recogidas y publicadas en las actas que anualmente entregan los editores y responsables de dicho evento. Más allá

de dichas publicaciones, el Dr. Di Giacomo es miembro del Comité Científico de “Comprendre. Revista Catalana de Filosofia”, que le ha publicado algunos artículos sobre Wittgenstein y otros temas de su especialidad (así, como ejemplo, en el 2012 publicó “Il paradosso dell’apparenza nel teatro di Jean Genet”), así como reseñas de sus obras.

Los “Col·loquis de Vic” están organizados por la Societat Catalana de Filosofia, la Societat de Filosofia del País Valencià, l’Associació Filosòfica de les Illes Balears, el Ajuntamiento de Vic, el Consell Comarcal d’Osona y el Institut of Law and Technology (UAB).

### *Proyectos Nacionales de Investigación*

La calidad científica del Prof. Di Giacomo ha sido reconocida por el Ministerio de Educación y Ciencia y por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España al aceptarle la incorporación como investigador titular de dos proyectos competitivos.

En el primer caso se trataba del proyecto de la Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de i+D+i, propuesto y desarrollado por la Facultad de Filosofía de la Universidad Ramon Llull, “La escuela estética catalana y sus aportaciones a la estética española (1800-1936), que se desarrolló entre el 2009 y el 2012.

El segundo proyecto, desarrollado por la misma entidad, ha sido recientemente adjudicado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación, con el título “La estética española: Las ideas y los hombres (1850-1950)», en el Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma Estatal de Generación del Conocimiento, en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013-2016. El proyecto en curso se inició en el 2014 y terminará en 2016.

En ambos casos, el Prof. Di Giacomo forma parte de un equipo internacional de investigadores, dirigidos por quien firma estas líneas, que tiene por objetivo estudiar las vicisitudes de la historia de la estética española en sus relaciones con la estética europea. Un fruto del trabajo en este equipo es su aportación “La relació entre imatge i temporalitat en la reflexió de Warburg, Benjamin i Adorno” al volumen colectivo “Estètica catalana, estètica europea. Estudis d’estètica: entre la tradició i l’actualitat”, Barcelona, 2011, pp. 9-27.

*Conferencias y seminarios*

La presencia del Prof. Di Giacomo en Cataluña ha sido aprovechada por varias instituciones académicas para invitarlo a participar en seminarios, conferencias, debates... En el 2009 la Societat Catalana de Filosofia le invitó a dirigir un seminario sobre el arte y la estética en Jean-Paul Sartre.

En el 2010 participó como conferenciante invitado en el Seminario de la Universidad de Barcelona y en el pleno de la Societas Philosophorum Viuentium para hablar de “Es pot parlar d'àurea en l'art contemporani?”.

Un año más tarde, en el 2011, habló del impacto de los atentados del 11-S en la estética contemporánea. La invitación la cursó el Ateneu Barcelonès y se registró en Video. Puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=oVYMWN5sVwc>, con una afluencia, en los momentos de redactar estas líneas de 1.206 visitas on-line.

El éxito de tal convocatoria hizo que el año siguiente, el 2012, el mismo Ateneu Barcelonès le invitara a pronunciar la conferencia sobre el pintor catalán “Antoni Tàpies, artista de la matèria.”

El 2013 la Universidad Ramon Llull le propuso que interviniera para profesores y alumnos en un seminario sobre “El poder de la representación artística”.

El 2014, en el Colegio Mayor de la Universidad de Valencia, el Dr. Di Giacomo fue invitado por dicha Universidad y por el servicio de sus Publicaciones a presentar su última traducción al español. En dicho acto intervinieron los profesores Romà De la Calle, Antonio Lastra, Ignasi Roviró y el mismo Giuseppe Di Giacomo, que pronunció una conferencia sobre las relaciones entre arte y literatura. En este mismo año, en octubre, participó en el debate “La novela como forma filosófica”, con los profesores Antoni Bosch Veciana y Ramon Alcoberro. Este último acto fue organizado por el Ateneu Barcelonès y puede consultarse on-line en <https://www.youtube.com/watch?v=ey0vHCHAfFM>.

*Comités científicos*

El reconocimiento científico del Dr. Di Giacomo viene también reconocido por la invitación a formar parte de varios comités científicos. A falta de concretar algunas nuevas incorporaciones, en estos momentos y desde el 2008 forma parte del Comité Científico de la revista *Comprendre* y de los “Col·loquis de Vic”. Su labor estriba en la valoración, indicación y sugerencias respecto a la dirección científica tanto de los debates como de las

líneas estratégicas de ambas entidades. Recientemente ha formado parte del comité científico del III Congrés Català de Filosofia, celebrado en Palma de Mallorca el pasado 21-23 de enero de 2015. A tenor de ello y en dicho Congreso pronunció la conferencia inaugural de la sección de estética y participó en el acto de clausura.

Esta relación sucinta de la actividad académica del Prof. Di Giacomo en Cataluña y en España va a prolongarse en el presente 2015 y en los años sucesivos. La actividad más inmediata será atender dentro de pocas semanas la invitación de la Real Sociedad Menéndez Pelayo y de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de participar, conjuntamente con su equipo de investigación español, en un seminario organizado expresamente sobre el estudio de la estética en España. Este seminario se realizará en Santander (Cantabria), con estancias de investigación en Bilbao y Madrid.

Es un reto y un estímulo para mi colaborar tan estrechamente con el Profesor Giuseppe Di Giacomo en sus variadas aportaciones científicas, a la par que es un honor poder contar con su inestimable amistad.







GIANFRANCO RUBINO

## FRA ETICA ED ESTETICA: GIDE, PROUST, MALRAUX E LA RICERCA DEL SENSO

Che il romanzo moderno veicoli una ricerca del senso della vita, è un dato asserito da illustri teorici e mostrato operativamente da grandi autori e da opere esemplari. Certo, questo non significa che l'interrogativo venga di necessità posto esplicitamente; anzi, il più delle volte esso si manifesta in filigrana. Né, beninteso, ogni testo inquadrabile nel genere romanzesco, specie fra quelli che appaiono ai nostri giorni, può rapportarsi in modo automatico a una simile istanza, o per carenza d'intenzioni o per insufficienza di esiti. Rimane però l'evidenza di un orientamento di massima che ha prodotto risultati di fascino duraturo nella storia della letteratura. In quest'ottica spiccano per quanto riguarda la prima metà del Novecento, e in particolare il periodo fra inizio secolo e la seconda guerra mondiale, svariati romanzi francesi che sviluppano apertamente il quesito del senso attraverso contesti anche molto differenti.

La natura dell'interrogativo si declina variamente: può riguardare il significato metafisico o ontologico dell'esistenza in generale, o/e la prospettiva di una vita individuale, magari sulla scia della domanda posta in termini generali. In altre parole, dalla presenza o più spesso dalla carenza di un principio esplicativo riguardante la condizione umana scaturisce la ricerca del singolo, che si pone il dilemma squisitamente etico: come vivere, che fare? Nel contesto di una letteratura memore del messaggio nietzschiano e dei tormenti di Ivan Karamazov, l'individuo si trova a dover scegliere la sua strada, contro verità imposte o in assenza di esse. Come ha ben messo in rilievo il critico Dominique Rabaté, il senso *della* vita si sollecita e si sperimenta anche attraverso quello *di una* vita.<sup>1</sup> Ne deriva la frequente presenza nei romanzi di personaggi problematici, per dirla con Lukács, che si fanno carico della messa in questione del loro destino.

Per esemplificare un orientamento del genere diversi autori si presterebbero egregiamente. Al fine di adottare un criterio di selezione, si possono

---

1 Cfr. D. Rabaté, *Le Roman et le sens de la vie*, José Corti, coll. «les essais», Paris 2010.



in via preliminare individuare i terreni principali di questa ricerca, quello etico e quello estetico. Su tali basi, appare legittimo chiamare in causa rispettivamente André Gide e Marcel Proust. L'ambito etico è quello più frequentato fra le due guerre, e in questa direzione è pertinente menzionare soprattutto André Malraux, per giungere a Céline, con la sua carica provocatoria. Ma fra i due tipi di interrogativo e di risposta possono verificarsi interazioni, contaminazioni e alternanze.

### *La ricerca etica*

Nessuna inquietudine metafisica sembra tormentare i personaggi di Gide e più in generale pervadere la sua opera. L'educazione protestante si è tradotta principalmente in un'impronta repressiva, responsabile di una prolungata insofferenza reattiva. Il distacco progressivo dalla religione non equivale a un abbandono esplicito della fede, mai ripudiata perché mai intensamente vissuta come tensione verso il mistero. Si tratta piuttosto di mettere in questione l'imperativo di una norma impositiva valida indifferentemente per tutti i singoli. L'interdetto inibisce il desiderio, e a maggior ragione le sue componenti eterodosse. Ma più in generale si oppone al libero dispiegamento della sensazione, precluso anche da un rapporto evanescente con il mondo come quello tipico della temperie simbolista, di cui era impregnato il primo Gide. Per assaporare materialmente l'intensità della vita reale, occorre rompere con la routine dell'esistenza corrente e dell'appartenenza. Se si rifiuta ogni soggezione obbligata e imitativa a una regola estrinseca o alle consuetudini del vivere sociale, bisogna trovare una propria strada, non somigliante a quella di chiunque altro. E questa strada coincide con la specificità dell'identità individuale. È l'esortazione che chiude nel 1897 *Les Nourritures terrestres*, il manuale che Gide chiamò di liberazione e di evasione:

Ce qu'un autre aurait aussi bien fait que toi, ne le fais pas. Ce qu'un autre aurait aussi bien dit que toi, ne le dis pas, aussi bien écrit que toi, ne l'écris pas. – Ne t'attache en toi qu'à ce que tu sens qu'est nulle part ailleurs qu'en toi-même, et crée de toi, impatientement ou patiemment, ah! le plus irremplaçable des êtres.<sup>2</sup>

2 A. Gide, *Romans. Récits et soties. Œuvres lyriques*, introduction par M. Nadeau, notices et bibliographie par Y. Davet et J.J. Thierry, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1958, p. 249.

Vero è che nella edizione del 1927 Gide ridimensionava la radicalità individualista di tale messaggio, sottolineando come nell'*avant-propos* egli avesse invitato l'ipotetico discepolo a interessarsi a se stesso più che al libro, poi a tutto il resto più che a se stesso. La liberazione dal conformismo sociale e culturale nonché la scelta di un itinerario individuale non erano in questa prospettiva propriamente dei fini in sé, quanto piuttosto delle precondizioni per raggiungere uno stadio di "dénouement", di "indigenza", cioè di disponibilità e di apertura indispensabili a propiziare l'incontro con il mondo sensibile. Ma nell'*Immoraliste*, del 1902, l'istanza individualista spiccava. Appare esemplare la vicenda del protagonista Michel, un ricco e brillante filologo e storico, felicemente sposato, che progressivamente si abbandona a un'inquietudine che lo porterà a cambiare completamente vita, ad abdicare ai principi morali del suo ambiente e a sfociare in una esistenza passiva dedita ai sensi in una sperduta località africana. Per consumare una rottura che lo porta a una sorta di autospoliazione, Michel deve avere il coraggio di valorizzare la propria differenza individuale di contro al comportamento imitativo cui soggiacciono gli amici appartenenti alla sua casta. È quanto gli insegna il personaggio di Ménélaque:

Lois de l'imitation; je les appelle: lois de la peur. On a peur de se trouver seul; et l'on ne se trouve pas du tout. Cette agoraphobie morale m'est odieuse; c'est la pire des lâchetés. Pourtant c'est toujours seul qu'on invente. Mais qui cherche ici d'inventer? Ce que l'on sent en soi de différent, c'est précisément ce que l'on possède de rare, ce qui fait à chacun sa valeur – et c'est là ce qu'on cherche de supprimer.<sup>3</sup>

In quest'ottica, il valore, ovvero ciò che occorre perseguire, coincide quindi con quanto c'è di singolare o comunque d'insolito nell'individualità. E questo valore conferisce senso autentico alla vita, altrimenti ipotecata dalla superficialità delle apparenze e dall'ossequio a principi impersonali. In realtà l'esito dell'itinerario di Michel non sembra coincidere con una condizione esaltante: e altrettanto può dirsi per gli altri protagonisti dei cosiddetti "récits" gidiani, i quali finiscono per misconoscere i rischi di una vita costruita univocamente sull'ubbidienza al proprio desiderio e sull'oltrepassamento del limite, quale che esso sia. L'autonomia individuale sembra caratterizzare ancor più il personaggio di Lafcadio delle *Caves du Vatican* (1914), che si ritiene talmente libero da non essere obbligato neppure a un imperativo di coerenza soggettiva, tanto da vantarsi della propria qua-

3 *Ivi*, pp. 431-432.

lità di “être d'inconséquence”. E il compimento dell'atto gratuito sta a esaltare l'affrancamento dell'individuo da ogni sottomissione al sistema delle motivazioni e dei moventi, da ogni subordinazione al proprio stesso passato. Tuttavia la concatenazione degli eventi nel romanzo mostrerà come quell'ipotesi di libertà possa farsi imbrigliare dai condizionamenti sociali. Resta che nell'assenza del divino, simboleggiata nel romanzo dalla truffa del falso papa, la ricerca etica non può che far leva sull'uomo, e in particolare sul singolo.

È questo il filo conduttore anche dei *Faux-Monnayeurs* (1926), dove la tensione verso la qualità individuale passa attraverso l'istanza dell'autenticità, sola salvaguardia contro l'attitudine alla menzogna e alla contraffazione che caratterizza l'ordine “falsario” della società borghese. Una simile esigenza rappresenta però un requisito astratto, soltanto preliminare, se non si applica concretamente alle direzioni e ai contenuti dell'agire. Permane allora nei giovani protagonisti del romanzo la domanda su come e dove indirizzare il vivere, soprattutto nel personaggio di Bernard, che se la pone intensamente, e che si chiede e chiede al più anziano amico Édouard:

A quoi faire servir cette force que je sens en moi? Comment tirer le meilleur parti de moi-même? est-ce en me dirigeant vers un but? Mais ce but, comment le choisir? Comment le connaître, aussi longtemps qu'il n'est pas atteint? [...] je me suis demandé comment établir une règle, puisque je n'acceptais pas de vivre sans règle, et que cette règle je ne l'acceptais pas d'autrui.<sup>4</sup>

La risposta di Édouard è che occorre trovare la regola di vita in se stessi, proporsi come obiettivo lo sviluppo di sé. A questa asserzione Bernard replica che se fosse certo di preferire la parte migliore di sé, le darebbe senz'altro la precedenza sul resto, ma che non riesce neppure a conoscere ciò che di meglio ha in sé. Di qui la richiesta di un consiglio, cui segue uno scambio di repliche che lasciano il problema aperto:

- Je n'ai pas à vous en donner. Vous ne pouvez trouver ce conseil qu'en vous-même, ni apprendre comment vous devez vivre, qu'en vivant.
- Et si je vis mal, en attendant d'avoir décidé comment vivre?
- Ceci même vous instruira. Il est bon de suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant.
- Plaisantez-vous?... Non; je crois que je vous comprends, et j'accepte cette formule.<sup>5</sup>

4 *Ivi*, pp. 1214-1215.

5 *Ivi*, p. 1215.

Sarebbe riduttivo identificare totalmente in questo dialogo la parola decisiva del messaggio etico di Gide. Ma certo rappresenta un modello emblematico di costruzione del senso nell'ambito dell'immanenza. L'istanza morale interviene necessariamente come esigenza di ricerca là dove la metafisica tace e la trascendenza non offre risposte, che comunque sarebbero costrittive. D'altra parte i codici sociali sono fonti di conformismo.

Il senso *della* vita si esplica come senso di *una* vita, anzi di ciascuna vita nel proprio specifico. Solo che tale significato non è svelato a priori, e può scaturire da un'identificazione del valore individuale, forse innato forse edificato e comunque percepibile e realizzabile non solo tramite l'introspezione ma soprattutto attraverso il concreto sviluppo dell'esperienza vissuta. «Diventa ciò che sei», è la formula nietzschiana che il personaggio gidiano potrebbe assumere, se si ammette un nucleo originario ma potenziale della personalità. Non tutti però sanno perseguire questo fine, e spesso si perdono, come mostrano le sorti di molti degli esseri che popolano questi romanzi. Tra l'altro, la soggettività appare volentieri fluttuante e mal definita nei suoi contorni, come mostra nei *Faux-Monnayeurs* la figura dello scrittore Édouard. Tanto più problematica appare la valorizzazione dell'identità.

### *La ricerca estetica*

Nessuno spiraglio di trascendenza nella *Recherche* proustiana (1913-1927), dove sembra mancare ogni problematica religiosa. Fa eccezione un passo della *Prisonnière* (1923), nel quale affiora una riflessione problematica sulla transitorietà dell'esistenza umana. È l'episodio della morte di Bergotte, trascinatosi malgrado le precarie condizioni di salute di fronte al quadro di Vermeer. Morto per sempre? si chiede il narratore, che così ragiona: i comportamenti corretti, la delicatezza, la gentilezza di tanti esseri, l'impegno profuso dall'artista ateo nel perfezionamento instancabile di opere cui non sopravvivrà, tutte le azioni virtuose apparentemente prive di remunerazione su questa terra, sembrano avvalorare l'ipotesi che venendo al mondo portiamo con noi l'eredità presumibile di leggi anteriori, appartenenti a un universo al quale siamo forse destinati a ritornare. Si tratta di una congettura, parzialmente consolatoria ma comunque non insistita, che solleva un problema per il resto privo di sviluppo nel resto del ciclo narrativo.

Questa incertezza sul senso e sul destino dell'esistenza umana non genera alcun quesito sulle conseguenze morali da trarne: manca nel mondo

proustiano una problematica dell'agire, salvo una casistica limitata alle relazioni intersoggettive e sociali. Gli interrogativi più intensi riguardano invece, come si sa, i segni che l'esperienza del mondo sensibile trasmette.<sup>6</sup> Si tratta di impressioni che sembrano implicare due piani di realtà, uno dell'apparenza e uno della sostanza, uno della superficie e uno della profondità, uno del significante e uno del significato. L'ossessione del protagonista è allora quella di oltrepassare il primo livello per accedere al significato nascosto. Di qui uno sforzo ermeneutico che a volte fallisce, come nel caso della prolungata e vana contemplazione dei biancospini o in quello dei tre alberi di Hudimesnil, mentre in altre occasioni consegue un risultato parziale, esaltante anche se non chiarificatore, ed è il caso della visione dei campanili di Martinville. Resta che quanto più si sottraggono, queste sensazioni implicano la necessità di non rassegnarsi a farsene sfuggire il senso una volta per tutte. Donde una mobilitazione dell'intelligenza, peraltro giudicata insufficiente, per andare a fondo dell'enigma. Ne scaturisce un embrione di gerarchia assiologica dei comportamenti. La ricerca della verità diventa l'implicito e in qualche modo l'unico imperativo morale del protagonista, anche se intermittente e per lo più disatteso per via delle distrazioni amorose e mondane. Ma la chiarificazione finale della sequenza di impressioni aperta dalla Madeleine si produce solo grazie a una serie di circostanze aleatorie che avrebbero potuto non intervenire mai in una vita:

Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver; on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir, et elle s'ouvre.<sup>7</sup>

Acuità della sensibilità e vocazione letteraria sembrano implicarsi reciprocamente. A seguito della scoperta di una dimensione extra-temporale sottratta al divenire, Marcel si predispone infatti a tradurne le implicazioni in un progetto di opera letteraria che per di più integrerà anche l'estensione diacronica del tempo passato. L'obiettivo fondamentale diventa allora quello di compiere l'opera prima che intervenga la morte, peraltro già sdrammatizzata dal protagonista e temuta soltanto in quanto possibile impedimento a tale disegno. Si tratti di approfondire la portata delle sensazio-

6 Cfr. G. Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, Presses universitaires de France, Paris 1964.

7 M. Proust, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu III*, texte établi et présenté par P. Clarac et A. Ferré, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1954, p. 866.

ni rivelatrici o di procedere alla realizzazione dell'opera, l'intento fondamentale appare di stampo estetico, ed esso soltanto può dare senso all'esistenza. In quest'ottica, la sfera estetica assorbe quella etica, perché assume a dovere e compito dello scrittore, e in particolar modo del narratore, cui incombe di portare alla luce il libro vero che esiste virtualmente in ciascuno di noi, di tradurlo, di attuarlo. L'unico imperativo etico dello scrittore sta nell'impiego della sua competenza artistica, nel suo impegno letterario che gli permette di esplicitare ciò che tutti gli altri uomini, per distrazione, o per pigrizia, o altro, non riescono a percepire ed esprimere:

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir.<sup>8</sup>

Resta comunque che nell'universo della *Recherche* questo versante morale dell'istanza estetica, questa sorta di dover fare non si traducono mai in condotta volontaria, in scelta deliberata. L'opzione consapevole e decisiva sopraggiunge alla fine e per illuminazione inattesa, quando Marcel nella biblioteca del principe di Guermantes si accorge della continuità che lo lega agli anni lontani dell'infanzia e si rende conto di portare in sé un passato da riversare nell'opera che potrà restituirgli il tempo perduto. L'approdo estetico si produce sotto il segno della contingenza.

### *Il primato dell'etica*

Si tende a dimenticare, quando si parla della risonanza dell'opera proustiana, che nel periodo fra le due guerre essa non disponeva della stessa incondizionata adesione tributata al giorno d'oggi. L'atmosfera progressivamente sempre più drammatica di quel ventennio, particolarmente acuitasi negli anni Trenta, si confaceva in effetti assai più alle istanze di quella generazione di scrittori che fu chiamata significativamente "etica". Fra costoro, spicca per la tensione dell'interrogazione la personalità di André Malraux, che non a caso intitola nel 1933 il suo capolavoro *La Condition humaine*. Nel contesto post-nietzschiano della visione del mondo espressa da Malraux tra l'altro in *La Tentation de l'Occident* (1926), alla morte di Dio proclamata dal filosofo tedesco corrisponde anche la morte

---

8 *Ivi*, p. 895.

dell'uomo come entità generica e categoria omogenea, in quanto è l'eredità cristiana che «avec les vestiges de l'âme [...] nous impose l'idée de l'unité de l'homme, de sa permanence, de sa responsabilité».<sup>9</sup> In questa carenza di un orizzonte di fondo, l'individuo non trova un *ubi consistam* nel proprio io, suscettibile di perdersi in un caleidoscopio di riflessi ed equivoci perché sprovvisto di fondamenti ontologici. Donde una reazione che spinge il singolo non a una valorizzazione egotistica di sé ma a un'esaltazione capace di colmare il vuoto metafisico. Non condizionato da ciò che l'uomo è, il singolo mostra ciò che l'uomo può essere.

Gli eroi di Malraux romanziere sono impegnati in un parossismo dell'agire che conferisce loro una consistenza sia pur transitoria. L'assenza stessa di finalità a priori date alla vita diventa condizione ispiratrice dell'azione. Azione che può dispiegarsi in termini puramente individuali, come sfogo di una volontà di potenza in un quadro ambientale virtualmente propizio, ed è il caso dei protagonisti di *Les Conquérants* (1928) e di *La Voie royale* (1930). Il Garine dei *Conquérants*, avventuriero europeo che combatte per la causa della rivoluzione cinese, non ama né il popolo né i poveri. Il Perken della *Voie royale*, epigono del Kurtz di Conrad, cerca di ritagliarsi un regno personale ai margini del Laos, non per governare bensì per conquistare, per lasciare una cicatrice sulla carta geografica. Ma non è per questo meno cosciente della precarietà del suo tentativo e della sua propria mortalità, che toglie senso alla sua esistenza.

Ribelli, anarchici più che rivoluzionari, alcuni dei personaggi più giovani dei romanzi asiatici, insofferenti di mediazioni, cercano sfogo diretto e violento alle loro inquietudini, si tratti di una rabbia reattiva per l'ingiustizia regnante, come per il Hong dei *Conquérants*, o dell'esaltazione della morte, non temuta ma ricercata come compimento incondizionato, ed è il caso di Tchen nella *Condition humaine*: «Il n'aspire à aucune gloire, à aucun bonheur. Capable de vaincre mais non de vivre dans sa victoire, que peut-il appeler, sinon la mort? Sans doute veut-il lui donner le sens que d'autres donnent à la vie. Mourir le plus haut possible».<sup>10</sup> Tchen fa del terrorismo il senso della propria vita, cercandovi il possesso completo di se stesso.

Un'ottica diversa, caratterizzata da un afflato di fraternità con i compagni rivoluzionari, rende meno tormentato, pur se ugualmente tragico, il

9 A. Malraux, *D'une jeunesse européenne*, in *Écrits* par A. Chamson, A. Malraux, J. Grenier, H. Petit suivis de trois poèmes par P.J. Jouve, Grasset, Paris 1927, p. 135.

10 A. Malraux, *La Condition humaine*, in *Œuvres complètes I*, sous la direction de Pierre Brunel, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1989, p. 553.



percorso del comunista Kyo nella *Condition humaine*. Anche per lui è la morte a decidere del senso della sua vita, ma una morte affrontata deliberatamente insieme a coloro con i quali avrebbe voluto vivere. Perisce per una causa che lo oltrepassa, per «ce qui, de son temps, aurait été chargé du sens le plus fort et du plus grand espoir [...] Qu'eût valu une vie pour laquelle il n'eût pas accepté de mourir? Il est facile de mourir quand on ne meurt pas seul».<sup>11</sup>

Analoga traiettoria è quella del personaggio di Katow. Lo iato fra il senso *della* vita e il senso di *una* vita tende in questa prospettiva a colmarsi, benché un fondo irredimibile di solitudine ontologica resti a contrassegnare l'esistenza del singolo. Anche nell'*Espoir* (1937), dedicato alla guerra di Spagna, si delinea attraverso la dicotomia essere/fare il confronto fra quei combattenti che mirano a un'affermazione immediata della loro dignità nell'intensità liberatoria della lotta e coloro che sostengono il peso di una prassi collettiva dilazionata nella durata, per costruire una società nuova. In entrambi i casi un senso concepito e perseguito volontaristicamente orienta, motiva e autorizza l'azione esorcizzandone parzialmente la gratuità. In modi diversi, essere e fare ispirano dei comportamenti concreti, nei quali il gesto etico si afferma come risposta alla finitezza. E l'uomo, non più solo l'individuo, afferma una possibilità di uomo. La polifonia, se non la corallità, dell'*Espoir* sfiora la dimensione epica, di cui Malraux fa filtrare una sottile nostalgia.

### *Fra etica ed estetica*

Negli esempi fin qui menzionati, la ricerca del senso si risolve nell'ambito sperimentale dell'etica, e sono i casi di Gide e Malraux, nonché in quello dell'estetica, perseguito dalla *Recherche* proustiana. Sarebbe però sbagliato semplificare oltre misura. Né Gide né Malraux prescindono dall'ambito estetico, al contrario. Non praticano il romanzo a tesi, né le loro sono proposte univoche di morale, bensì ipotesi immaginarie di comportamento, non suscettibili di verifiche pratiche. Di qui la strategia di Gide, il quale asserì che i suoi personaggi erano quello che lui sarebbe stato se non fosse diventato quello che era. I personaggi dei "récits", dall'*Immoraliste* all'*École des femmes*, veicolavano in ciascuna opera di cui erano protagonisti un'esemplificazione di eccessi ed errori, che se sperimentati direttamente nella vita non consentivano ripensamenti e palinodie. Ed è

11 *Ivi*, p. 735.

l'impostazione polifonica delle *Caves du Vatican* e dei *Faux-Monnayeurs* che consente un contrappunto di stili etici, bilanciati e vagliati tramite il loro sapiente intreccio senza una conclusione reale, almeno nel caso dei *Faux-Monnayeurs*, unico romanzo che Gide riconobbe come tale. Il gioco delle varie ipotesi concorre a sviluppare la complessità di un autore che ammette di aver fatto dialogare parti del proprio cervello, e che ha sempre rivendicato una lettura non applicativa ma critica delle sue opere. Il vero itinerario di senso lo ha costruito su se stesso, come emerge da quella sorta di testamento spirituale che è il "récit" *Thésée* (1946). Al di là della portata etica, il punto di vista da cui riceverlo resta, almeno nei suoi proponenti, quello dell'arte, e si spiega anche così la presenza di un romanziere che scrive un romanzo dentro il romanzo *Les Faux-Monnayeurs* (succede anche in *Paludes* e *Les Caves du Vatican*), con la conseguente struttura speculare "en abîme", e con i problemi di estetica del romanzo discussi all'interno del testo.

Anche i romanzi di Malraux affidano le loro ipotesi esistenziali al gioco dei punti di vista e alle virtualità incarnate dai personaggi: nelle opere "monodiche" basate su uno o due protagonisti si esprime l'isolamento dell'individuo in cerca di una affermazione, mentre la pluralità prospettica della *Condition humaine* e dell'*Espoir* da un lato propizia il raccordo tra i singoli, dall'altro verifica la plausibilità delle loro traiettorie e la loro compatibilità con l'essere nel mondo. Per di più, l'abbandono del romanzo da parte di Malraux saggista nel secondo dopoguerra lo porta ad eleggere non più la letteratura o soltanto la letteratura, ma l'arte nel suo complesso come risposta dell'uomo nei secoli alla fatalità della sua solitudine cosmica e al potere distruttivo del divenire storico. Ed è probabile che il suo approdo all'esaltazione estetica nasca anche dalla constatata involuzione delle cause rivoluzionarie cui lo scrittore legava la propria rivendicazione di senso. Inutile cercare dei valori degradati in un mondo degradato.

La ricerca del senso nell'immanenza, al di fuori di ogni rivelazione metafisica, caratterizza alcuni momenti capitali della narrativa francese della prima metà del Novecento. Se Proust configura una soluzione estetica, l'assorbimento della ricerca nella dimensione etica include, oltre a Gide e Malraux, anche scrittori come Martin du Gard, Montherlant, Saint-Exupéry, Giono per certi versi, e più tardi soprattutto Sartre e Camus. Legata in buona parte al suo contesto storico, quella letteratura basata su una problematica morale sembra oggi meno consona a una visione dell'opera che individua il criterio di valore soprattutto nella preminenza dell'assetto formale. Più estetica che etica, dunque, nel canone odierno.

Ma c'è stato chi ha vanificato entrambi i lati dell'alternativa. È quanto è avvenuto nel 1932 con un'opera non programmatica e radicalmente distruttiva. Il viaggio al termine della notte di Céline equivale a un periplo derisorio della condizione umana, compiuto attraverso una pratica dell'erranza mossa da un "je ne sais quoi" che conduce verso constatazioni nichiliste. Il bilancio del viaggio non abbozza nessuna reazione compensativa, nessuna ipotesi etica di tipo salvifico, mentre il linguaggio stesso rivelatosi insufficiente esige la propria abolizione, «et qu'on n'en parle plus».





CARLA SUBRIZI

## DI FRONTE ALL'INNOMINABILE, LA SPERANZA *Vita? O Teatro?* di Charlotte Salomon

Quando tutto si è oscurato, regna l'illuminazione senza luce  
che certe parole annunciano.  
Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, 1980

Tra il 1941 e il 1944 non si poteva ancora avere alcuna “immagine” di quello che stava accadendo. La storia era in atto e non era ancora diventata memoria. Soltanto pochi conoscevano la realtà più da vicino ma era la gente comune, la popolazione civile a non avere una immagine reale dei fatti che erano in corso. Arrivava qualche notizia dalla radio, si poteva venire a conoscenza che un vicino fosse stato portato via, un bombardamento diventava un messaggio chiaro, le file per il cibo univano le persone. Già nel dicembre del 1941, quando il Giappone bombardò Pearl Harbor, un milione di ebrei erano tuttavia morti. Circa sei milioni sarebbe stato il numero raggiunto nel 1944, quando, il 6 giugno, gli americani sbarcarono in Normandia. Gli americani e gli inglesi erano comunque a conoscenza dell'Olocausto attraverso le informazioni dei servizi segreti, attraverso la decodificazione delle trasmissioni radio e, anche, decifrando telegrammi che riportavano il numero di coloro che erano stati uccisi a Treblinka. Ma i civili, coloro che vivevano la guerra e i suoi effetti, erano messi di fronte alle contingenze, alle perdite o alla distruzione che colpiva le famiglie, i quartieri e le città, in una visione frammentaria, senza avere la possibilità di un quadro generale di quello che stava avvenendo. La riflessione su questa visione frammentaria affianca dunque la contestualizzazione stessa di una emergenza affettiva e percettiva che recuperava, in maniera anch'essa frammentaria, i residui sia dalla memoria che della storia.

L'immagine (desolazione, sconforto, distruzione, perdita, dolore) è stata restituita in seguito, alla fine della guerra, dopo il 1945, attraverso il cinema, le fotografie, (l'arte), le parole e altri documenti che si sono rivelati preziosi per costruire l'immagine di una delle epoche più invisibili o “innominabili” del Novecento. Non avere immagini di quello che stava accaden-



do determinava una sensibilità particolare, attenta e inquieta, incerta e frammentaria, interrotta e discontinua: la percezione del tempo era più un'atmosfera dell'atrocità in atto che l'immagine complessiva di essa. In Europa si respirava l'orrore, si percepiva ma non si vedeva. Ora, da quando i fatti ci hanno restituito l'immagine, l'immagine dice davvero quello che accadde? A cosa servono quelle immagini? Cosa invece può dare in maniera più efficace il senso di quell'epoca?

Come osserva Giuseppe Di Giacomo, nel suo recente libro *Fuori dagli schemi* «Auschwitz e la Shoah hanno dimostrato [...] l'inutilità della cultura occidentale, impotente a prevenire l'innominabile e incapace a porvi rimedio».<sup>1</sup>

Queste riflessioni costituiscono dunque il nodo centrale di questo saggio che prova a considerare, come sempre Di Giacomo ci richiama a fare in maniera radicale, le forme/informi di tale concetto di innominabile così come la questione ancora più profonda e nevralgica della inutilità della cultura occidentale. A cosa infatti poteva essere stato utile l'immenso patrimonio di sapere, cultura e esperienza occidentale se una tragedia come quella che divise il XX secolo fu possibile? Pertanto, è tra eventi innominabili della storia e funzione di una cultura, che si inserisce la questione dell'irrappresentabile ovvero il silenzio e il vuoto ai quali non si può dare immagine e che restano gli unici orizzonti possibili quando ciò che non può essere nominato attende che qualcosa restituisca una seppur difficile testimonianza o *apparenza*, senza rappresentare. In questi spazi, veri territori della sottrazione e del "sacrificio", è ancora Di Giacomo che (a proposito dell'opera di Alberto Giacometti), parla di dimensione sacrificale ovvero del fenomeno «per cui più ci si avvicina alla "cosa" più questa si allontana».<sup>2</sup> Questo allontanamento ha assunto la forma di un procedere all'indietro nel tempo, non per cercare un rifugio nel passato ma per indagare ciò che di esso ritorna, potrebbe ritornare o non è ancora accaduto.

L'irrappresentabile non è dunque soltanto ciò che si configura quando (e non è un momento storico o definibile in una cronologia) la rappresentazione vacilla: è ciò che sfugge alla rappresentazione, ciò che la eccede o che si insinua tra le sue pieghe non divenendo mai completamente visibile. L'irrappresentabile è anche però un segno di apertura: se è impossibile poter rappresentare il reale o alcuni aspetti di esso, l'arte, osserva Di Giaco-

1 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. 16.

2 *Ivi*, pp. 97-98.

mo, interviene per immaginare e per «raggiungere ciò che la rappresentazione dissimula».<sup>3</sup>

*Leben? Oder Theater?* (Vita? O Teatro?) è l'opera che Charlotte Salomon (1917-1943) realizza tra il 1941 e il 1942, in diciotto mesi. Questo progetto non si colloca dunque al di là degli eventi che hanno fatto del XX secolo l'epoca della crisi e dell'incertezza, dell'orrore e dell'innominabile come punti di arrivo di una modernità, occidentale, che aveva incarnato i suoi sogni e scopi nel progresso umano ovvero in una sorta di fenomenologia del procedere o andare avanti, con la fiducia che il dopo o il futuro portassero con se stessi, quasi con assoluta certezza, un avanzamento delle condizioni sia sociali che culturali dell'umanità. Nasce e si sviluppa all'interno dei fatti, senza che la visione o la consapevolezza di essi fosse una certezza. L'opera si colloca pertanto sulla soglia del "disastro" ed è una "scrittura del disastro" che essa richiama. Maurice Blanchot scrive pagine importanti su questo tema del disastro considerato non come una calamità che si aspetta. Il disastro ha più a che fare con l'oblio ("memoria dell'immemorabile" dice Blanchot),<sup>4</sup> è postumo, la scrittura non scrive il disastro ma si produce come in uno stato di sorveglianza del disastro stesso.

Ma la prospettiva colma di fiducia della modernità, trovò il proprio disincanto nella Seconda guerra mondiale e soprattutto negli eventi che questa guerra incorporò in se stessa: la distruzione dell'essere umano, tra il 1939 e il 1945, era stata possibile attraverso l'esercizio di un potere non soltanto militare o politico ma, come avrebbe osservato Hannah Arendt, scientificamente organizzato attraverso la produzione di morte nei campi che funzionavano come officine della distruzione dell'*altro* umano: della sua identità, della sua storia, della sua memoria. Questo annullamento dell'essere umano diveniva la ferita stessa della storia, il suo punto critico, nel senso di una crisi radicale al di là della quale solo nell'incerto poteva essere nuovamente immaginato il possibile.

L'opera di Salomon nasce quindi non per rappresentare tale ferita al di là di essa; in quanto opera realizzata tra il 1941 e il 1942, quindi nel pieno svolgimento della politica di sterminio sistematico condotta dai nazisti del Terzo Reich, prefigura o testimonia, potremmo dire in un inquietante parallelismo temporale, lo stato d'animo personale e la storia, il desiderio e la speranza di salvezza. Quello che *Vita? O Teatro?* restituisce è la domanda ossessiva di identità e esperienza quando la giustapposizione di arte e vita resta in una tensione infinita, talvolta confusa ma comunque senza esito.

3 *Ivi*, p. 96.

4 M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980, p. 15.

L'arte non sembra qui reversibile nella vita, né la vita nell'arte: l'arte si muove tra i frammenti della vita, prova a rimettere insieme i ricordi non per fare un'operazione sul passato ma per immaginare il futuro. Salomon ha tentato l'azione coraggiosa di montare tra loro fatti e sentimenti, storia e memoria per congedarsi dal passato e aprire un varco nel futuro.

La questione che questa opera pone è dunque cosa l'arte sia stata non dopo ma prima e a ridosso di Auschwitz, dove Salomon arriva il 10 ottobre del 1943, trovandovi la morte il giorno stesso, in cinta di quattro mesi.

Charlotte Salomon, ebrea berlinese, nata nel 1917, ha soltanto ventiquattro anni quando decide di iniziare a disegnare e dipingere quelle che sarebbero divenute più di mille tavole: 1325 frammenti, tra testi e immagini. L'opera è costruita secondo uno schema teatrale: un prologo, una parte centrale, un epilogo. L'inizio riconduce all'infanzia di Salomon a Berlino, negli anni Venti e fino al 1937 circa. La sezione centrale ha un perno nell'innamoramento che lega Charlotte a Alfred Wolfsohn, amante anche della seconda moglie di suo padre, la cantante lirica Paula Lindberg Salomon. L'ultima parte, più labirintica dal punto di vista emotivo e affettivo, racconta invece il periodo in cui Salomon lascia la Germania per il Sud della Francia, dal 1939 al 1942.

Si intrecciano fatti della storia, ricordi personali, immagini di paura o desolazione: le tavole con l'avvento al potere di Hitler, le immagini (quasi una graphic novel) della Notte dei cristalli (tra il 9 e il 10 novembre 1938), le vacanze al mare da bambina, l'infanzia in famiglia e poi la perdita della madre, fino ai suoi innamoramenti e alla tavola (la n. 558) dove Charlotte di spalle, di fronte al mare, appare con sulle spalle la scritta *Leben? Oder Theater?*.<sup>5</sup>

Non c'è una linearità temporale: le storie si accavallano. L'inizio è addirittura spostato al 1913 quando la sorella della madre Franziska, Charlotte (lo stesso nome di Charlotte Salomon), si getta da un ponte. Franziska stessa deciderà il suicidio nel 1926, quando Charlotte non ha che nove anni. La nonna materna farà la medesima scelta intorno al 1940. Questa tradizione matrilineare di morte, tutta al femminile, è contestualizzata nelle tavole di Salomon, dalla continua presenza di figure maschili che a partire dalla fi-

5 Per una visione delle tavole di *Leben? Oder Theater* si rimanda al sito del Jewish Historical Museum (Amsterdam): <http://www.jhm.nl/collection/specials/charlotte-salomon>. Nel 1961 lo Stedelijk Museum di Amsterdam dedica una mostra all'opera di Charlotte Salomon, mentre l'acquisizione definitiva da parte del Jewish Museum di Amsterdam, dove l'opera è tuttora conservata, avviene nel 1971.



gura del nonno materno, costruiscono una serie di tracce o indizi di potere, supremazia, forse abuso. Queste donne non erano semplicemente tristi o prede della depressione: la desolazione qui diventa sintomo di un'epoca in cui lo sradicamento dagli affetti e dalla vita è una realtà, le logiche familiari subordinano la femminilità, i traumi sono subiti e mai rivelati.

Tale sentimento di desolazione coglie naturalmente, e non in poche fasi della sua vita. L'arte diventa così la sua risposta e la costruzione di una speranza. Di fronte all'innominabile, a ciò che non si conosceva o a ciò che era rimasto invisibile alla sua esperienza, Salomon pone l'azione attiva di raccogliere i piccoli frammenti della sua vita, per cercare tra essi i nessi, le situazioni di crisi, le ripetizioni, la felicità, le metamorfosi del dolore e con essi, ciò che, forse a sua insaputa, stava precorrendo il futuro.

A partire da queste sensazioni lacunose, frammentate in circa venti anni di vita, tra ricordi nitidi e oblii precoci, Charlotte Salomon tenta un'operazione per molti aspetti simile a quella di Walter Benjamin con il suo *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*<sup>6</sup> e anche alla grande opera di Marcel Proust, di cui Benjamin fu traduttore. Peter Szondi nel bellissimo saggio su *Infanzia berlinese* di Benjamin ha sottolineato che a differenza di Proust la cui ricerca è del "tempo perduto", quella di Benjamin è del "futuro perduto".<sup>7</sup> Ed è sempre Szondi a citare una frase di Adorno, il quale nella postfazione a *Infanzia berlinese* aveva scritto: «L'atmosfera degli scenari che nella rappresentazione di Benjamin si preparano ad animarsi è mortale. È lo sguardo di un condannato che li contempla»<sup>8</sup>. Mi sembra che di queste riflessioni molto possa essere ritrovato nell'esperienza di Salomon e nella stessa struttura del suo *Vita? O Teatro?*. Salomon scrive il declino della sua famiglia, di un'epoca e della stessa modernità.

La decisione di intraprendere questa opera immensa di ricordi e fatti, in cui si intrecciano la storia personale, la storia del suo tempo e l'immaginazione, avviene al ritorno da un periodo di internamento nel campo di Gurs, dove Salomon arrivava, nel 1940 insieme al nonno materno. È lo stesso anno in cui Walter Benjamin fuggendo dalla Gestapo troverà subito dopo la morte. Questa situazione di ulteriore distacco dalla famiglia e dalla casa (si trovava nella casa dei nonni a Villefranche, vicino Nizza, ospitati da Otilie Moore) determina comunque in Charlotte un punto limite che decide di affrontare riconsiderando la sua storia all'indietro, per cercare di mette-

6 W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al 1900*, Einaudi, Torino 2003.

7 P. Szondi, *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*, in «Aut Aut», nn. 189-190, maggio-agosto 1982, p. 19.

8 *Ivi*, p. 20.

re insieme i frammenti ovvero i ricordi attraverso un incessante e scrupoloso lavoro di memoria che sente deve realizzare in fretta, dal quale la fantasia non è assente. In un tempo relativamente breve realizza tutte le tavole, lavorando incessantemente, usando carte e operando con i soli tre colori (primari) che mescola in vario modo per ottenere altre gradazioni di essi. Parole, immagini e annotazioni musicali dei brani che cantava mentre disegnava e dipingeva fanno tra l'altro di questa opera anche un esempio importante di un voler sfuggire alla disciplina o a una tecnica in senso stretto: sceglie di attraversare i linguaggi, di operare su più piani linguistici in una sorta di intertestualità precorritrice di molte soluzioni innovative e sperimentali dell'epoca che nell'arte si configura al di là del secondo dopoguerra. Il tempo è anche trattato cinematograficamente cercando di articolare tra le tavole dipinte non soltanto una cronologia ma un montaggio: all'interno di una stessa tavola o tra più tavole è possibile trovare la simultaneità di alcuni episodi della sua vita, il brusco passaggio in avanti o per tornare indietro, giustapposizioni tra memoria, storia e affetti. Il tempo per Salomon è infatti soprattutto *sensibile*, un tempo affettivo e fisico, incarnato nel corpo di una ragazza piena di desiderio di vivere e scoprire, di capire senza volersi adattare.

Hannah Arendt così ricorda il campo di Gurs: «Quando alcuni di noi osservarono che eravamo stati portati lì “pour crever” in ogni caso la disposizione d'animo generale si mutò di colpo in un grande coraggio di vivere».<sup>9</sup> Walter Benjamin, invece, come ancora ci ricorda Di Giacomo, chiudeva il saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe con la frase «solo per chi non ha più speranza ci è data la speranza».<sup>10</sup>

È dunque su questo sentimento di “speranza” o di “grande coraggio” che vorrei soffermarmi: Salomon dipinse non una rappresentazione dell'orrore che era in atto e del quale aveva avuto personali esperienze. C'è una dimensione performativa della storia che si svolge sotto i suoi pennelli non per distaccarsi dalla realtà ma per calarsi in essa a distanza, “da lontano” come avrebbe potuto dire Benjamin: lo sguardo è rivolto al passato ma per capire e immaginare il futuro, attraverso la speranza.

Consegnando qualche giorno prima dell'arresto il suo lavoro al medico locale di Villefranche avrebbe detto «Ne abbia cura. È tutta la mia vita».<sup>11</sup>

9 H. Arendt, *Noi profughi*, in Id., *Ebraismo e modernità*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 40. Il testo *Noi profughi* risale al 1943.

10 W. Benjamin, *Affinità elettive*, Einaudi, Torino, 1962, (1995), p. 243.

11 Il medico avrebbe poi consegnato l'opera a Ottilie Moore, alla quale era dedicata, che nel 1947 l'avrebbe consegnata ai genitori Albert e a Paula Salomon.

L'arte per Salomon è stata più della vita: quello che la eccede o il possibile che infrange i confini temporali e percettivi di un individuo e della storia di un'epoca.

Per questi motivi l'opera di Salomon non è un diario ma una riflessione in forma di racconto sulla fine della modernità e sul futuro stesso che questa crisi doveva avviare. Come Griselda Pollock ha osservato, *Vita? O Teatro?* può essere considerato «una forma singolarmente modernista di pittura di storia».<sup>12</sup>

In Salomon il racconto è spezzettato, il frammento assurge a modulo narrativo senza la necessità di concatenarsi al resto della storia, immagini e ricordi si affastellano in un medesimo spazio, assemblati più che ordinati cronologicamente secondo tempi e luoghi, i personaggi si ripetono, tornano come immagini anche dopo la loro morte, compaiono moltiplicati in un caleidoscopico ritorno di passioni alle quali si è dovuto rinunciare.

È possibile cogliere anche una interessante contiguità tra alcuni aspetti delle opere di Salomon e gli acquarelli che Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze, 1913-1951) realizzò nei quattordici mesi di internamento presso i campi successivamente di Vierzon, Montargis, Neuvy-sur-Barangeon, Carrigues e Milles, pressoché negli stessi anni, tra il 1941 e il 1943. Benché siano opere con molte differenze, quello che è possibile individuare come adiacenza o somiglianza non sta nelle figure che mostrano, né nello stile, né nei riferimenti storici e artistici che è possibile trovare. Possiamo riconoscere motivi, figure, impostazioni dello spazio che fanno pensare all'espressionismo, al surrealismo, a una più complessa ricerca sull'informe o la dissoluzione della forma-figura. Ma il motivo dell'adiacenza tra Salomon e Wols, sebbene relativa ad alcuni aspetti, non è soltanto nella storia delle influenze. Per provare a capire come un pittore e una giovane artista avessero trovato nell'assemblaggio e nell'uso del colore (toni accesi, vivi, gioiosi) la chiave con cui si ponevano sulla soglia di una delle fasi più critiche del Novecento, bisogna soffermarsi sulla questione dell'irrepresentabilità dell'orrore e sul modo in cui entrambi hanno scelto di viverlo e testimoniare. Il passaggio che chiude criticamente il moderno e che nella Seconda guerra mondiale trova il suo evento eclatante, culmine della "inutilità" della cultura occidentale, è vissuto da alcuni artisti e poeti attraverso

12 G. Pollock, *Theater of Memory. Trauma and Cure in Charlotte Salomon's Modernist Fairytale*, in M.P. Steinberg, M. Bohm-Duchen (a cura di), *Reading Charlotte Salomon*, Cornell University, New York 2006, pp. 34-72. Pollock ha trattato in questo saggio aspetti interessanti del rapporto tra l'opera di Salomon e il testo *Infanzia berlinese* di Benjamin.

una operazione di desoggettivazione. Il racconto non è soltanto individuale, non raccontano soltanto la propria storia. Nelle tavole, Charlotte Salomon è soltanto un personaggio tra gli altri; prova a porsi al di fuori della sua vita per raccontare la storia di una famiglia borghese, ebrea, che lentamente, nel procedere della situazione storica e sociale, diventa l'esempio di un declino generale, irreversibile. Salomon, Wols, Benjamin, raccontano la storia sociale, descrivono un'epoca ma come apatridi o apolidi, dove lo radicamento non è soltanto dai loro luoghi di origine, dai luoghi dell'esperienza ma dalla storia stessa che osservano come uomini terrorizzati (Wols), come individui che danno le spalle al passato e si rivolgono al futuro (Salomon), come un viaggiatore che attraversa senza meta il presente per cercare il futuro (Benjamin).

Una ulteriore somiglianza concettuale può essere stabilita con Antonin Artaud che quasi negli stessi anni giunge con i suoi disegni a un inabissamento della figura: non eliminandola ma disseminandola nello spazio, ferendola dall'interno e facendo deflagrare nello spazio i frammenti di corpi, parole, spazio e tempo. Frammenti, parole spezzate: tutto nell'opera di Artaud di questi anni è a pezzi. Anche per Artaud niente poteva essere più pensato come unitario, logicamente composto, interamente visibile o dicibile.

Il frammento per questi artisti, la riduzione verso il piccolo, la moltiplicazione delle vicende nello stesso spazio rivelano l'impossibilità oramai di una visione continua. La discontinuità è sia temporale che spaziale così come si vede in Salomon che frammenta lo spazio architettonico (quando descrive ambienti e luoghi, perlopiù interni) o narrativo in situazioni differenti giustapposte.

Sia Wols che Salomon vissero dunque per alcuni mesi nei campi. Il campo di Milles, nei pressi di Aix-en-Provence era nato nel 1939. Fino al 1942 sarebbe stato un luogo di internamento, di transito e di deportazione. Il campo di Gurs si trovava ai piedi dei Pirenei. Era stato realizzato nel 1939, per i soldati fuggiti dalla Francia dopo la guerra civile spagnola. In seguito era stato un campo prevalentemente femminile. In questo campo furono internate sia Arendt, che la sorella di Benjamin, Dora.

Ma entrambi pur essendo vissuti nei campi, non hanno mostrato la vita di questi luoghi. Non hanno rappresentato fatti, persone, luoghi di quel periodo della loro vita ma hanno invece lavorato sulla memoria, subito dopo o durante l'internamento: l'una ha ricostruito, subito dopo l'uscita dal campo di Gurs, la propria vita, realizzando l'immensa opera *Vita? O Teatro?*. Wols si è limitato a inserire nei titoli qualche indicazione riferita ai campi senza che nelle immagini potesse riconoscersi qualcosa di precisamente identificabile; ha realizzato una grande quantità di disegni che benché mo-

strino talvolta accenni ai campi, raccolgono motivi e figure della sua iconografia anche precedente: un montaggio di temporalità differenti in una sorta di frammentazione e stratificazione delle sue ossessioni, dei suoi pensieri. Ognuno quindi ha provato a mettere in atto l'immaginazione insieme alla memoria non per descrivere o rappresentare ma per costruire il proprio progetto visivo a partire da quella che Griselda Pollock ha chiamato un'assenza strutturale: quella delle immagini dei campi. Wols ha dipinto insetti, figure smembrate, piccoli corpuscoli dall'identità difficile da definire, inquadrando il tutto in prospettive e spazi claustrofobici, talvolta stratificati, dove tutto confluisce, anche il tempo che ognuna delle immagini richiama.

Wols, poco più vecchio di Salomon, ha avuto una prima mostra nel 1945 alla galleria René Drouin, a Parigi.

Nessuna certezza, invece, che Salomon fosse un'artista, considerata anche la sua breve vita. Forse l'unico dato per affermare che fosse un'artista e che avrebbe certamente continuato a esserlo, la abbiamo se risaliamo a un tragico documento quello che attestava il trasporto da Drancy a Auschwitz, dove trovò la morte, e che si presenta come una lista dei deportati: è lì che leggiamo quello che probabilmente fu la risposta della stessa Salomon quando le fu chiesto quale fosse la sua occupazione: artista. Per il marito la definizione è di libraio: lui sarebbe stato ucciso qualche mese dopo. I due giovani sposi, proprio a causa dei documenti necessari per il matrimonio, avevano rivelato la loro identità di ebrei, circostanza che provocò il loro arresto e la deportazione a Auschwitz.

Che genere di artista è stata quindi Salomon dal 1961, quando lo Stedelijk Museum le dedicò la prima mostra, ad oggi? Perché la sua arte dovrebbe dirci qualcosa di quel momento storico, se non riusciamo neanche a stabilire che tipo di artista fosse o, addirittura, se fosse un'artista?

Quel documento dunque aiuta non tanto perché legittima in qualche modo un ruolo ma perché ci fa capire una intenzione stroncata quasi immediatamente.

La fortuna critica di Salomon è stata comunque assai limitata. C'è stata la mostra nel 1961 ad Amsterdam, poi a Parigi, al Centre Pompidou nel 1992, una mostra a Londra nel 1998, la partecipazione a mostre collettive come la mostra *Inside the visible*, a Boston e Londra nel 1996. Recentemente c'è un grande interesse intorno alla sua figura. La Documenta 13 di Kassel, nel 2012, dedicò una sala all'artista. Per molto tempo tuttavia Salomon era stata presentata non come un'artista contemporanea ma come una delle tragiche vittime dell'Olocausto. Il suo lavoro era considerato soprattutto come un diario, una testimonianza autobiografica, un'opera referenziale complementare al *Diario* di Anna Frank.

Carlo Levi per la presentazione della pubblicazione delle tavole di *Vita? O Teatro?*, nel 1963, scriveva:

quello che la rende per noi commovente, al di là delle sue stesse immagini, è la somma dei suoi contenuti poetici, che nascono dalla condizione umana che quest'opera esprime.

È la condizione in cui la morte circonda ogni cosa, la fa ultima, pericolante e definitiva, con una presenza così forte da rendere necessaria la sola possibile affermazione di vita: la memoria che diventa espressione e chiede di durare al di là della sorte individuale.<sup>13</sup>

La critica è rimasta a lungo incline a questa lettura, all'interno di quella che è diventata la commemorazione della sofferenza, il ricordo delle vittime.

L'opera di Salomon è tuttavia assai più complessa di questa parziale identità di vittima della storia. L'assenza di immagini della vita dei campi fu la sua scelta. Il vuoto (la non presenza di immagini del campo) è un vuoto concettuale, da leggere all'interno di una contestualizzazione storica dell'arte. Se avesse descritto il campo o la vita del campo avrebbe impedito un altro tipo di leggibilità. Avrebbe accantonato la possibilità di leggere al di là della rappresentazione: la leggibilità intrinseca alle immagini, la leggibilità del loro punto critico.

Tale leggibilità delle tavole è invece resa complessa e stratificata proprio attraverso il montaggio che assembla spazi e temporalità diverse, talvolta cercando di costruire la simultaneità piuttosto che la successione cronologica delle situazioni. Anche Wols, dissemina una serie di corpuscoli, frammenti, piccole particelle che non riusciamo a definire. Il piccolo gli serve per complicare il discorso, negli acquarelli che realizza durante l'internamento. Benjamin stesso, usa il frammento, si sofferma sul dettaglio, realizza veloci miniature dei luoghi di cui parla.

Salomon, come Wols e Benjamin, ha quindi scelto la forma del frammento per articolare una storia a più livelli, parziale e complessa, individuale e collettiva. Il registrare tutto questo in tempo reale, in prossimità degli avvenimenti che erano in corso, tra consapevolezza e incertezza, tra desiderio e felicità di vivere seppur nei continui affronti della storia, pone una ulteriore questione: quale leggibilità queste immagini di Salomon attendevano, per quale storia dell'arte sarebbero state un indice. La frammentazione rompeva il visibile e la storia in cui i singoli dati erano iscritti. Lungimirante, Salomon precorreva poetiche che avrebbero fondato le

13 C. Levi, E. Strauss, *Charlotte. Diario in figure di Charlotte Salomon 1917-1943*, Bompiani, Milano 1963.

loro ricerche sul corpo, la performatività dello sguardo, il montaggio e l'assemblaggio come prime forme di una poetica spaziale che avrebbe portato oltre i confini del quadro. La narrazione procedeva e si inceppava, andava avanti ma senza rinunciare a inserire un ricordo ulteriore, poiché mancava quello che negli anni di *Vita? O Teatro?* ancora non era del tutto nominabile, visibile, dicibile. Tutto in questa opera fa dunque pensare che siamo dinanzi a una storia che dovrebbe andare avanti ma dalla quale qualcosa resta irrimediabilmente assente: non perché sia stato dimenticato ma perché ancora non conosciuto, tuttavia prefigurato così come Salomon suggerisce, con parole o figure diverse, nelle sue tavole.

Se, come infine ricorda Di Giacomo, citando Adorno, il “contenuto di verità” dell'opera d'arte è ciò che eccede se stessa, è ciò che “consiste nel segnalare qualcosa di esterno”, in questo senso l'opera *Vita? O Teatro?* di Charlotte Salomon, dinanzi al doppio punto interrogativo che mette in dubbio sia l'arte che la vita, dischiude una prospettiva sul suo fuori: su quello che sarebbe accaduto nella storia ma anche sul «potere specifico [delle immagini] di rendere visibile ciò che la storia genera al di là di se stessa».<sup>14</sup>

---

14 G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi*, cit., p. 210.







ELENA TAVANI

## SOMIGLIANZA SENZA FINE – GIACOMETTI E MERLEAU-PONTY

Nel saggio *L'occhio e lo spirito* Merleau-Ponty convoca un cospicuo numero di pittori e artisti: Cézanne, Klee, Matisse, Van Gogh, Rodin, Giacometti, Delaunay, Dubuffet, Braque, Picasso, Moore, Duchamp, senza dimenticare Leonardo da Vinci, Caravaggio e Géricault. Ciascuno di loro si fa portatore di aspetti che in vario modo confluiscono nella teoria della visione formulata in quella sede a sostegno di una “ontologia del visibile”.

Giacometti fa parte del gruppo, eppure, come cercherò di mostrare, sembra rivestire un ruolo speciale rispetto all'economia del testo merleau-pontyano. Il filosofo riporta due dichiarazioni di Giacometti fatte nel corso di interviste e nelle citazioni vengono in primo piano proprio le due categorie che fanno da asse portante alle posizioni sostenute da Merleau-Ponty in merito al «pensiero fondamentale nell'arte».<sup>1</sup>

La prima citazione è la seguente: «Ciò che mi interessa in tutti i dipinti è la rassomiglianza, vale a dire ciò che per me è la rassomiglianza: ciò che mi fa scoprire un poco il mondo esterno».<sup>2</sup> Nella seconda Giacometti afferma: «Penso che Cézanne abbia cercato la profondità per tutta la vita».<sup>3</sup>

### *Rassomiglianza e profondità I*

In particolare sono le osservazioni di Giacometti relative alla questione del “vedere” e al tema della rassomiglianza che si impongono all'attenzione di Merleau-Ponty. La difficile stabilizzazione del reale e dei ‘segni’ che questo rilascia alla visione, unita al rifiuto da parte dell'artista di applicare

- 
- 1 Cfr. M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961* (1996), ed. it. a cura di M. Carbone, Cortina, Milano 2003, pp. 154-163.
  - 2 G. Charbonnier, *Le monologue du peintre*, Julliard, Paris 1959, p. 172; cit in M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (1961), trad. it. a cura di J. Soldini, Postfazione di C. Lefort, SE, Milano 1989, p. 22.
  - 3 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., pp. 46, 218.



moduli preesistenti al fine di collocare le figure nello spazio, portano Giacometti a intendere la rassomiglianza non come una corrispondenza (del disegno al modello) ma come l'acquisizione progressiva, con i mezzi del disegno, della pittura, della scultura, di una *misura di prossimità* a una certa verità percettiva, che egli chiamava "residuo di visione".

L'attività del vedere del resto non era separabile per Giacometti dal lavoro delle mani, dal tracciare linee su un foglio, depositare pennellate sulla tela, modellare la creta. La mano anzi doveva in certo modo distrarre l'occhio dal sapere convenzionale e portarlo a vedere e a capire in base all'esperienza sensibile degli oggetti. In questo senso si trattava per l'artista di cercare la "rassomiglianza assoluta", e cioè indiretta, non un adeguamento costruito intenzionalmente.<sup>4</sup> E per la stessa ragione proprio le teste "meno realiste", meno orientate alla rappresentazione fedele del soggetto, dovevano risultare per Giacometti "più rassomiglianti", più capaci di istituire una profondità o densità a partire dalla figura.<sup>5</sup>

Le medesime questioni, articolate in questo caso intorno al nesso di visione/profondità, impegnano Merleau-Ponty ne *L'occhio e lo spirito*, dove egli va dichiaratamente alla ricerca di un rinnovato rapporto tra apparire ed essere facendo leva sul modo in cui la relazione viene messa a fuoco e praticata dalla pittura. «La visione del pittore non è più sguardo su un *di fuori*», relazione fisico-ottica con il mondo, per la ragione specifica che «non è una certa modalità del pensiero, o presenza a sé: è il mezzo che mi è dato per essere assente da me stesso, per assistere dall'interno alla fissione dell'Essere».<sup>6</sup>

Basandosi sulla visione così intesa, la pittura – leggiamo già ne *Il dubbio di Cézanne* – si realizza precisamente come ricerca della profondità, cioè della «dimensione che ci dà la cosa [...] come piena di riserve e come realtà inesauribile».<sup>7</sup> Nel caso esemplare di Cézanne – sarebbe l'equivalente di una "deflagrazione dell'Essere", la forma che sorge da un inedito incrocio di volumi e di colori, «l'esteriorità delle cose percepita nel loro reciproco avvolgersi».<sup>8</sup> Su queste basi una questione di "rassomiglianza" si potrà porre solo come relativa alla relazione tra visibile e invisibile, tra la

4 Su questo tema vedi E. Tavani, *Il Fayum di Alberto Giacometti*, in G. Bordi et al. (a cura di), *L'officina dello sguardo, Scritti in onore di Maria Andaloro*, 2 voll, vol 2, Gangemi, Roma 2014, pp. 45-54.

5 A. Giacometti, *Écrits*, a cura di M. Leiris e J. Dupin, Hermann, Paris 2001, p. 273.

6 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., pp. 49, 56.

7 M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in Id. *Senso e non senso* (1948), trad. it. di P. Caruso, Introduzione di E. Paci, Il Saggiatore, Milano 1962, pp. 27-44, p. 33.

8 Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., pp. 24, 47.

visione che “si fa in me” – da intendere, spiega Merleau-Ponty, come una contrazione o una piega del visibile – e l’attivarsi di una “similitudine efficace” rispetto alle strutture latenti dell’essere.

Nel sistema di scambi e di incroci che per Merleau-Ponty conducono a una “percezione sensibile”, affrancata dalla frontalità del rapporto di soggetto e oggetto, non possono più evidentemente essere ammesse né una profondità come linea di fuga o asse cartesiano posto a sondare il mondo visibile di contro a una profondità metafisica (il Dio insondabile, abisso aperto e richiuso da Cartesio),<sup>9</sup> né una rassomiglianza pensata nei termini di qualcosa che faccia ‘scattare’ la percezione, che attivi cioè un “rapporto di proiezione”. Come avviene nella rispondenza puramente meccanica tra una cosa e la sua immagine allo specchio, o nel rapporto basato sulle leggi della prospettiva geometrica, all’origine dell’illusionismo pittorico.<sup>10</sup>

### *La visione senza presa della pittura*

Per capire meglio l’importanza della centratura, che mi interessa qui evidenziare, del saggio del 1961 (*L’occhio e lo spirito*) sui concetti di rassomiglianza e profondità, come anche il motivo non casuale dell’affidare la loro introduzione nel testo alla pronuncia di Giacometti, sarà però utile ricordare brevemente alcune premesse del percorso allestito da Merleau-Ponty allo scopo di promuovere un incontro tra filosofia e pittura sotto il segno di una nuova ontologia *sensibile*.

L’interrogativo principale di Merleau-Ponty, una volta giunto a considerare il mondo percepito come un essere-di-percezione, suona: perché un’ontologia del *visibile*? Perché mai l’essere (che si è fatto ormai titolare della percezione) dovrebbe presentarsi come dimensione non solo sensibile ma *visibile*? Per rispondere dobbiamo richiamare brevemente il movimento originario della strategia filosofica di Merleau-Ponty: cercare una forma di determinazione dell’essere che muova dall’assunto per cui l’essere in quanto tale non può non apparire e cioè darsi sensibilmente e che consideri però, trattandosi dell’espressione di un essere-di-percezione, che questo per definizione non potrà mai darsi in modo da risultare adeguato alla ‘presa’ di un soggetto conoscente.<sup>11</sup>

9 Cfr. *ivi*, p. 34.

10 Cfr. *ivi*, pp. 30, 36.

11 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, (1964), trad. it. di A. Bonomi, a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano 1993, p. 121.

Soltanto se teniamo ben presente la stretta relazione evidenziata da Merleau-Ponty tra *logos* che pone e domina il reale e sguardo-di-sorvolo come uno spettacolo visto dal di fuori, comprendiamo il motivo teorico che spiega perché *proprio* una riforma dello sguardo possa consentire di approdare, a suo giudizio, a una riforma del pensiero che lo liberi dalla tradizionale pretesa di vedere/pensare il mondo nella sua totalità – dalla volontà di presa e di appropriazione del reale nell'unità dello sguardo *così come* nell'unità del concetto che pone la cosa.

Tutto dipende allora dalla possibilità di “reimparare a vedere il mondo”, disimparando in via preliminare il modo di pensare scientifico (classico) che *guarda* il mondo dall'alto e pensa all'«oggetto-*in-generale*». <sup>12</sup> È la parte più difficile, dato che il pensiero con l'occhio fisso sull'universale e lo sguardo di sorvolo sulle cose sono manifestazioni di un medesimo orientamento, che si dissocia preliminarmente dalla determinatezza sensibile del corpo e dell'esperienza particolare. Ecco che allora l'acquisizione di una diversa e più libera percezione del mondo non può che prevedere innanzitutto un recupero del 'mio' corpo effettuale o attuale. Il corpo vivente sembra così diventare il perno del nuovo orientamento, e la pittura una nuova modalità di interrogare la realtà dentro e attraverso i corpi, a partire da quello del pittore. <sup>13</sup>

Riprendendo un suggerimento di Valéry, Merleau-Ponty ripete: il pittore «apporte son corps» all'attività del dipingere. <sup>14</sup> Entra in dialogo con il visibile e l'invisibile a partire da un'esperienza corporea e carnale del mondo. <sup>15</sup>

Il progetto dunque, ambizioso quanto complesso, diventa per Merleau-Ponty quello di scomporre e poi ricomporre su altre basi il binomio sul quale la filosofia occidentale ha posto le sue fondamenta, quel vedere/pensare che accorpa occhio e spirito nella cattura dell'essere dentro un campo visivo e operativo di tipo logico concettuale. Occorre ripensare lo stesso binomio radicandolo in un vedere che si sente e si pensa vedente *senza presa* sull'essere, dato che semmai è l'essere ad esercitare un aggancio o avvolgimento momentaneo su ogni singolo sguardo o visione, che pure supera incessantemente.

12 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 15.

13 *Ivi*, p. 25.

14 *Ivi*, p. 17.

15 Si tratta evidentemente di un corpo che, rispetto alla fenomenologia del “corpo proprio” teorizzata da E. Husserl, deve risultare decentrato ed es-proprio. Su questo tema vedi almeno E. Lisciani-Petrini, *La passione del mondo. Saggio su Merleau-Ponty*, ESI, Napoli 2002, pp. 121-122.

È molto importante sottolineare che tale spostamento comporta per prima cosa il passaggio da un mondo ordinato secondo modelli di pensiero, costretto dentro le sue griglie o i suoi quadri, a un mondo “percepito” nell’immanenza di un’interna animazione e differenziazione sensibile dell’Essere. Il che dovrebbe appunto permettere di “abitare” il visibile attivando un pensiero sensibile, in grado di cogliere e registrare le tracce dell’essere dall’interno di un legame di coesistenza. Questo è il passaggio che per Merleau-Ponty è già un passo in direzione della *pittura* e del suo modo di interloquire con il mondo, di interrogarlo alla ricerca della “genesi segreta” delle cose e del visibile.

Nella pittura, sostiene «c’è interrogazione dello sguardo rivolta alla cosa. Le chiede come essa si fa cosa e il mondo mondo».<sup>16</sup>

### *La scoperta della pittura*

La sfida lanciata da Merleau-Ponty a favore di una filosofia in grado di abitare il mondo senza doverlo per forza misurare o valutare, di operare attivamente al suo interno in forma non precostituita e cioè disponendosi all’ascolto di «un universo di essere grezzo e di coesistenza»,<sup>17</sup> cerca dunque rispondenza e risonanza esemplare nella pittura. Che nelle sue forme moderne si immerge più consapevolmente nel tessuto dei rimandi sensibili del reale, da cui però è anche colpita e risvegliata, sollecitata a una risposta operativa. «Une sculpture n’est pas un objet, elle est une interrogation, une question, une réponse» fa eco Giacometti.<sup>18</sup>

Al filosofo in cerca di un collegamento fondamentale tra dimensione ontologica e dimensione sensibile la pittura rivela la sua scoperta: che abitare il mondo significa non trovarvi un posto (che sarebbe peraltro sempre da riconfermare) ma cogliere il mondo come nascita continua, confrontarsi con un visibile non già presente né già costituito, ma in stato nascente, che sorge dalla stessa visione e fa nuovamente nascere in essa l’occhio e la mano del pittore.<sup>19</sup>

Merleau-Ponty riconosce che questa nuova possibilità risulta particolarmente evidente nel caso della pittura moderna, orientata alla ricerca di una ve-

16 M. Merleau-Ponty, *È possibile oggi la filosofia?*, cit., p. 157; cfr. anche M. Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, cit., pp. 42-43.

17 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 121.

18 A. Giacometti, *Écrits*, cit., p. 79.

19 Cfr. M. Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, cit., pp. 49, 23.

rità del visibile che non rappresenta le cose e non ricorre a modelli predeterminati. Le deformazioni prospettiche di Cézanne ci presentano la materia mentre si dà una forma, un ordine che si organizza; con Cézanne, ma anche con Braque o Picasso «la pittura ci riporta alla visione delle cose stesse», afferma Merleau-Ponty: i suoi oggetti non scorrono sotto il nostro sguardo come oggetti noti, ma «lo costringono a fermarsi, lo interrogano, gli comunicano stranamente la loro sostanza segreta, il modo stesso della loro materialità».<sup>20</sup>

Alberto Giacometti vive il dubbio di Cézanne soprattutto nella percezione di un attacco violento all'occhio da parte delle cose<sup>21</sup> e nelle “crisi dimensionali” che lo impegnano in un'operazione continua e rischiosa di sistemazione e collocazione delle figure, di calibratura degli spazi e delle distanze.<sup>22</sup> Sotto lo sguardo dell'artista l'oggetto non già dimensionato, non collegato ad esempio a un'architettura, si allontana fino quasi a scomparire. Sotto l'insistenza dello sguardo ciò che appare risponde allontanandosi «nella direzione della profondità».<sup>23</sup> Il “residuo di visione” segnalato da Giacometti non fa che registrare questo allontanamento, da pensare però come uno spossessamento, uno sfuggire alla presa e non semplicemente come difficoltà nella concreta operazione del dimensionamento spaziale di una figura. È il momento in cui il noto cede il passo all'ignoto e questo si rivela alla visione come apertura di possibilità senza limiti nel commercio con oggetti (il viso da ritrarre), che non cessano di offrirsi in quella che Giacometti chiama una densità e che potrebbe nuovamente essere definita una profondità.<sup>24</sup> Con nuove problematiche che si aprono ad ogni seduta di lavoro «plus je travaille, plus je vois autrement».<sup>25</sup>

20 Cfr. *ivi*, p. 67.

21 Sul tema vedi E. Tavani, *Giacometti's "Pointe à l'oeil" and Merleau-Ponty's Painter*, in «Proceedings of the European Society for Aesthetics», vol. 7, 2015.

22 Giuseppe Di Giacomo ha di recente osservato che, della ricerca di Giacometti «ciò che ha tanto colpito Sartre e Genet sono quei tratti singolari e fondamentali che costituiscono l'incorporazione della distanza o della profondità nell'opera scolpita o dipinta, nell'inseguimento ossessivo di un impossibile accesso al reale»; cfr. G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Laterza, Roma Bari 2015, p. 96.

23 J. Clair, *La pointe à l'œil*, in «Cahier du Musée National d'Art Moderne», n. 11, 1983, pp. 64-99.

24 Nella conversazione con André Parinaud, Giacometti afferma che nel lavoro del ritrarre, «l'aventure, la grande aventure, c'est de voir surgir quelque chose d'inconnu chaque jour, dans le même visage»; e ancora nella conversazione con Isaku Yanaihara, «plus on voit le visage avec densité, plus l'espace qui l'entoure devient immense»; cfr. A. Giacometti, *Écrits*, cit., pp. 279, 259.

25 *Ivi*, p. 267.

Ma il dubbio di Cézanne diventa anche una strategia per l'artista moderno. Se Cézanne non segue, secondo l'insegnamento classico, la distinzione tra disegno e colore e sostiene che «quando si dipinge si disegna»,<sup>26</sup> è perché vuole generare, spiega Merleau-Ponty, il contorno e la forma degli oggetti come la natura li genera sotto i nostri occhi e attraverso la composizione dei colori vuole arrivare a dipingerne l'odore.<sup>27</sup> I punti di vista differenti sono ora coesistenti nelle diverse sezioni del quadro, dando l'impressione di un "errore prospettico" che si scioglie se a uno sguardo attento cogliamo la durata che si interpone tra una parte e l'altra dello spazio: l'essere «appare e traspare attraverso il tempo».<sup>28</sup>

Sulla base degli elementi fin qui raccolti, possiamo già osservare che, rispetto alla questione generale e all'attualità del collegamento carne-visibilità,<sup>29</sup> il filo tematico tracciato ne *L'occhio e lo spirito* dalle nozioni di *rassomiglianza e profondità*, introdotte non casualmente nella formulazione che ne dà Giacometti, delimita e contrassegna più da vicino il territorio in cui si gioca specificamente la partita anti-cartesiana di Merleau-Ponty.

L'ipotesi da verificare allora, nei limiti dello spazio ristretto di queste pagine, è se profondità e rassomiglianza, forniscano, rispettivamente, la chiave per mettere a fuoco, in vista dell'annunciata "nuova reversibilità" collegabile alla pittura, da una parte la *pregnanza* dell'Essere dentro e oltre il visibile e dall'altra la fisionomia delle *tracce* di quella "visione dell'interno", di quel pensiero-percettivo che apparterrebbe al pittore – e che Merleau-Ponty vorrebbe estendere al filosofo per distoglierlo dalla pretesa di definire dall'esterno i rapporti costitutivi delle cose.<sup>30</sup>

### *Equilibrio instabile*

Ciò che accade nella filosofia della pittura di Merleau-Ponty è che il binomio di visione/profondità si traduce propriamente in una fisiologia dell'Essere fatta di contrazione e concentrazione (nella visione) ed esplosione in una voluminosità (in profondità) che almeno in parte tende a sfuggire allo schema, ancora dualista, della reversibilità e a precisare la filoso-

26 M. Merleau-Ponty, *Causeries* (1948), a cura di S. Ménaçé, Seuil, Paris 2002, p.19.

27 Cfr. *ivi*, pp. 20-27.

28 Cfr. *ibid.*

29 Vedi a es. M. Carbone, *La chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Vrin, Paris 2011.

30 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 22.

fia della carne nei termini di una filosofia dell'Essere naturale come movimento ed equilibrio instabile.<sup>31</sup>

Ora a me pare che proprio questo secondo passaggio segni il vero punto di interferenza tra le posizioni di Merleau-Ponty e quelle di Giacometti in tema di rassomiglianza e di profondità.

In Giacometti i riferimenti al contatto con il reale così come con le opere del passato sono costantemente dominati dal tema della vita come energia che si impone allo sguardo; che si parli di rassomiglianza o di profondità si tratta pur sempre dell'imporsi di forze. Forze che emanano dalla realtà oppure anche dalle opere di altri artisti, trattenute in una sorta di tensione, "come se", trattandosi di una figura dipinta o scolpita, la forma stessa del personaggio fosse sempre oltre il personaggio stesso.<sup>32</sup> Forze che disorientano, come l'animazione interna che fa delle teste "masse in movimento, dalla forma mutevole e mai del tutto afferrabile", realtà smisurata che dilaga sotto lo sguardo ostinato e che può tuttavia suggerire nuovi orientamenti all'occhio agganciato al fare artistico, che può tentare di renderli operanti all'interno della costruzione dell'opera. Giacometti non fa differenze. Sia la realtà che l'opera, la figura già dipinta o scolpita sono, dice, dei mezzi «pour me rendre un peu mieux compte de ce que je vois»: <sup>33</sup> ogni volta di nuovo è la forza ciò che attira l'artista e desta meraviglia, come nelle figure di Giotto, nella densità dei gesti «précis et justes», un'energia che attraversa l'artista: «quoi que je regarde, tout me dépasse et m'étonne».<sup>34</sup>

Per Giacometti dunque la questione del 'vedere' una figura non poteva non entrare in conflitto con il 'sapere' delle convenzioni e dei modelli preesistenti. Ma questo significava che la questione del vedere una figura non poteva prescindere dal vederla situata nello spazio. Per compiere questa operazione sentiva il bisogno «d'avoir la figure dans le vide», per poterla meglio vedere e per situarla a un'esatta distanza dal suolo.<sup>35</sup>

Su queste basi non meraviglia che Merleau-Ponty trovasse in Giacometti un puntello fondamentale alla sua teoria della pittura come scoperta e pratica di uno "stile percettivo". Merleau-Ponty intuisce che quando Giacometti parla di "rassomiglianza assoluta" ciò che intende è la scoperta, in-

31 Cfr. M. Merleau-Ponty, *Linguaggio, storia, natura. Corsi al Collège de France 1952-1961*, trad. it. e Presentazione a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano 1995, p. 99.

32 A. Giacometti, *Écrits*, cit, p. 245.

33 Cfr. *ivi*, pp. 83-84.

34 Cfr. *ivi*, pp. 72, 259, 273, 275.

35 Cfr. *ivi*, p. 52.



cessante, del visibile, che però, lungi dal darsi semplicemente come tale, chiede un continuo dimensionamento che è anche una interlocuzione di corpi e di forze.

Ma c'è dell'altro. Giacometti insegna che all'artista uno stile percettivo sostenuto dalla rete della reversibilità degli sguardi non basta. Necessita anche di dispositivi stilistici che catturino la stessa rete dell'essere come esplosione di visioni.

### *Lo stile percettivo in pittura*

Per Merleau-Ponty occorre che, sull'esempio di Cézanne, arriviamo a “raggiungere lo stile dell'esperienza percettiva” in pittura. Le affermazioni di Giacometti sulla questione del dimensionamento di una scultura sembrano confermare l'indicazione di Merleau-Ponty secondo cui il modo della pittura/arte di esperire il mondo può essere indicato come uno “stile percettivo”. Ma la frase di Merleau-Ponty risulta ambigua. Non è chiaro se l'esperienza percettiva attende la pittura per avere uno stile oppure no.

Il problema sorge perché sappiamo, dallo stesso Merleau-Ponty, che una “stilizzazione” è comunque già presente in ogni percezione, in quanto l'essere percepito vi trova una definizione e un ancoraggio. Sappiamo che già la percezione è concentrazione e addensamento di un senso sparso, diffuso, e la visione “porta a compimento il corpo estesiologico” contraendo nell'atto di visione il visibile.<sup>36</sup>

Qui si imporrebbe una rilettura del senso del ‘prestito’ del corpo del pittore al mondo. Sembra infatti che qualunque corpo, per così dire qualunque corpo-di-percezione, sarebbe in grado di dare all'essere-di-percezione un modo di farsi visione, di apparire sensibilmente, di trovare cioè una sede di concentrazione, di contrazione in una visione.<sup>37</sup> Finché la visione consiste nel *medium* di un duplice ancoraggio, dell'essere visibile sul corpo vedente e del ‘mio’ visibile sull'essere di percezione, non si vede come dovremmo misurare la diversa e maggiore intensità, perspicuità ed estensione della visione nel pittore.

36 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 169; cfr. anche M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* (1952), in Id., *Segni*, trad. it. di G. Alfieri, a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 2003, pp. 63-115, in part. pp. 99, 81.

37 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., pp. 49, 24. Cfr. anche M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 169.

D'altro canto sembra anche che vi sia uno stile percettivo riferibile specificamente al corpo del pittore in quanto corpo vedente-visibile, aperto a uno sconfinamento, ad una aderenza al sentito, all'avvolgimento del visibile universale sul 'mio' visibile, in una apertura carica di interrogazioni. In questo caso dovremmo parlare distintamente di 'stile percettivo' come stilizzazione nella percezione e di 'stile percettivo in pittura' come di una stilizzazione percettiva che si carica di interrogazioni aggiuntive. A questi due stili percettivi, nel caso del pittore si aggiunge però anche lo stile come risposta operativa dell'artista alla visione.

Ciò che il pittore mette in campo per questa restituzione, osserva ancora Merleau-Ponty, è proprio *lo stile*: una risposta non intenzionale al suo commercio col mondo, un modo di formulazione e un insieme di procedimenti che finisce per generare «un sistema di equivalenze» preso dallo spettacolo del mondo e reinvestito in colori e strutture spaziali.<sup>38</sup> Per questa ragione "il tratto del pittore" ci darebbe, oltre all'ancoraggio della visione, "l'evo- cazione perentoria" della struttura del visibile, «l'immagine dell'essere selvaggio, come le macchie di colore di Klee».<sup>39</sup>

Con questa precisazione sembra che ci avviciniamo anche a capire meglio il significato del "prestito" del corpo del pittore, indispensabile al «gesto di espressione» che si apre a un mondo carnale, di cui non solo «porta in sé lo schema», ma che viene fatto apparire, recuperato, restituito.<sup>40</sup> Sarebbe allora il gesto del pittore come portatore di stile a rendere concreta la possibilità di una resa in immagine sia delle *tracce* della "visione dell'interno" che sorge nel corpo del pittore come su un'intercapedine, una membrana porosa, sia della *pregnanza* dell'Essere dentro e oltre il visibile. La possibilità di una rassomiglianza e di una profondità. A questo gesto dobbiamo insomma non solo il portare ad espressione la percezione come movimento di risposta alla fisione dell'essere, ma anche il captare, trattenere e convogliare «su una infrastruttura di visione» ogni attuale sensazione, percezione, pensiero.<sup>41</sup>

### *Rassomiglianza e profondità II*

Ora sembra anche più chiaro il motivo per cui la pittura sarebbe un *medium*, potremmo dire, più preciso della percezione rispetto alla "fissione"

38 M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto*, cit., pp. 80-81.

39 *Ivi*, p. 80; cfr. anche M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 326.

40 M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto*, cit., pp. 95, 98.

41 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., pp. 158-161.

dell'essere. Perché produce *immagini* nelle quali quella fissione viene ritrovata e ripetuta e restituita nella sua profondità dalla pittura non come semplice latenza o rumore dei compresenti, ma come *struttura*. Ma che genere di struttura? Il pittore, afferma Merleau-Ponty, non solo si apre alla cosa nella sua profondità, «come piena di riserve e come realtà inesauribile», ma accoglie nella composizione la “rivalità” delle cose che si disputano lo sguardo;<sup>42</sup> sa rendere, soppesando ogni pennellata, la *profondità* come «la dimensione che ci dà la cosa» e cioè il legame tra le cose che sono simultaneamente e istituiscono una voluminosità mobile e attiva.<sup>43</sup> Dunque il tipo di struttura è quella dell'*immagine* in un senso dinamico: una *simultaneità* di cose presenti attraverso il dimensionamento dei pieni e dei vuoti, presenti anche nella loro latenza, cioè come cose sfuggenti o scaglionate proprio perché emergenti come alternative e in alternanza le une rispetto alle altre.

Mantenendo sullo sfondo il tema della rassomiglianza, e tornando alla questione posta all'inizio di queste pagine a proposito delle tracce della “visione dall'interno” di cui parla Merleau-Ponty, dovremo allora concludere che simili tracce non sono altro che *schemi-di-sensazione, diagrammi di vita sensibile, immagini come strutture sensibili*, che maturano, si condensano come «rami dell'Essere», risvolti carnali o visioni, cifre segrete che trovano espressione, per la prima volta esposti agli sguardi.<sup>44</sup> La visione, come condensazione e momentanea piegatura (non proiezione) dell'Essere sensibile nel cui medium essa si attiva, stabilisce *una nuova corrispondenza* tra l'apertura alle cose e il loro nascere nell'apertura, tra l'Essere che nasce e l'ordine nascente in forma di visione.

Solo sulla base di questa corrispondenza, lontana dall'identità e dall'*adaequatio* della filosofia classica, corrispondenza aconcettuale, non proiettiva e non già costruita, sarà dunque pensabile una rassomiglianza come effetto di decifrazione di un codice non scritto e tuttavia in grado di imprimeri ed iscriversi nel corpo del vedente che si fa corpo di visione – “similitudine efficace”, così Merleau-Ponty chiama questo aderire o richiamarsi l'un l'altra della visione trattenuta nell'Essere e della visione attuale, questa “universalità aconcettuale” di rimandi sensibili e di partecipazione a un «Essere senza restrizioni» che solo può *risultare* in una rassomiglianza e in una profondità.<sup>45</sup>

42 M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, cit., p. 33; M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 47.

43 M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, cit., pp. 33-34.

44 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., pp. 21-22, 27, 56.

45 *Ivi*, pp. 24, 32-34.

Racconta Giacometti: ciò che mi attira delle ultime opere – mazzi di fiori, per lo più – di George Braque, è che «elles sont profondément ressemblantes, de cette ressemblance merveilleuse qui est commune à tous les peintres que j'aime, ressemblance qui est aussi multiple que ces peintures et qui fait qu'un objet existe infini sur une toile».<sup>46</sup>

Significativamente, ne *Il linguaggio indiretto* Merleau-Ponty parla della profondità come della percezione del “conflitto” delle cose percepite, della loro rivalità davanti al mio sguardo.<sup>47</sup> Rispetto allora allo stile percettivo possiamo dire che lo *stile gestuale* della pittura esibisce qualcosa in più: la rete delle relazioni come compresenti e simultanee – e non solo la dinamica della reciprocità, del risvolto, della piega. L'essere di percezione emerge nello stile della pittura come un essere-di-relazione.

In altre parole, ciò che lo stile in pittura fa giungere ad espressione non è altro che il mondo come un *essere-di-condivisione e di dissidio*, oltre che essere di percezione e di visione. Un mondo che appare come rivalità di percezioni in cerca di fissione in uno sguardo e poi come rivalità di sguardi in cerca di profondità, infine esprimibile e percepibile come sopravanzamento di corpi, inter-corporeità in cerca di immagini.

46 A. Giacometti, *Écrits*, cit., p. 69.

47 M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto*, cit., p. 75.



SALVATORE TEDESCO

## “L’IMMAGINE DI UN UOMO”

Fra letteratura e arti figurative: icone del contemporaneo

*Ebbene, qual è l’oggetto del dipingere:  
l’immagine di un uomo (per esempio),  
o l’uomo che l’immagine rappresenta?*

Ludwig Wittgenstein

«Il fatto è che quel particolare tipo di immagine che l’opera d’arte costituisce può rimandare all’altro da sé, soltanto in quanto in primo luogo rimanda a se stessa, “dice se stessa”; può essere “rappresentazione” dell’altro, solo in quanto è “presentazione” di se stessa. Di conseguenza, ciò che nell’opera d’arte viene rappresentato riceve la sua “unicità”, la sua “specificità”, è insomma proprio “questo”, grazie al fatto che l’immagine lo rappresenta, lo “dice”, secondo le sue “linee e colori”»;<sup>1</sup> in modo sempre più convincente la ricerca portata avanti in questi anni da Giuseppe Di Giacomo ha riarticolato in una proposta teorica estremamente suggestiva i saperi relativi alle arti figurative e alle letterature moderne; tenendo a fianco maestri e compagni di strada come Wittgenstein e Garroni, e orientando la bussola verso il concetto adorniano del *moderno*,<sup>2</sup> Di Giacomo riesce così a illuminare, riscaldare con un’argomentazione estremamente incisiva e rendere percorribile un territorio spesso impervio. Vorremmo provare, nelle brevi note che seguono, a seguire il suo esempio metodologico per indagare – sulla falsariga della domanda wittgensteiniana posta in epigrafe – alcune conseguenze della relazione fra immagine e soggettività in alcune configurazioni salienti del moderno.

1 G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, in «Aesthetica Preprint», n. 55, Palermo 1999, p. 8.

2 Di Giacomo ha dedicato un’intensa riflessione ad Adorno e al concetto di “arte moderna”; fra le più significative riletture recenti, quella consegnata alle pagine introduttive dell’importante *Malevič. Pittura e filosofia dall’Astrattismo al Minimalismo*, Carocci, Roma 2014, specie pp. 11-22.



1. Sebald. «Gettò ancora allontanandosi un'occhiata in tralice alla propria immagine nello specchio e, di fronte a se stesso, si pose per la prima volta la domanda con cui avrebbe fatto i conti nei decenni a venire – che cosa porta al fallimento uno scrittore?».<sup>3</sup> Con queste parole Winfried Sebald ci racconta l'evento per mezzo del quale a Henri Beyle si annuncia Stendhal; il soggetto sembra non poter contare, per quanto ciò appaia sconcertante, che sul carattere obliquo del proprio stesso sguardo, sulla paradossale promessa del *vuoto* in cui si annuncia a sé: porsi di fronte a se stessi, o piuttosto porsi *obliquamente rispetto alla propria immagine* e domandarsi *cosa porta al fallimento uno scrittore*; è il succedersi di piccole incrinature nella visione a condurre infine a quel senso di *vertigini*,<sup>4</sup> in cui a Beyle, «solo con se stesso come chi stia andando a picco»,<sup>5</sup> si manifesta lo strano fenomeno dell'amore, mentre tutto il suo essere sperimenta un completo *rivolgimento* in cui si annuncia infine una nuova postura dello sguardo, vibrano e si raccolgono insieme la nascita di sé e l'immagine del mondo.

Le vertigini, come già sapeva Markus Herz,<sup>6</sup> l'allievo prediletto di Kant, dicono il protendersi del soggetto fuori dalla custodia del proprio corpo, della propria unità psicofisica, esprimono l'inversione di quel percorso dalla tattilità alla vista, dalla prossimità alla distanza, che costituisce la strada maestra con cui l'essere umano diviene padrone di se stesso, instituisce un ordine gerarchico di sé, impara a far affidamento *sulla propria persona*. Nella sensazione straniante delle vertigini la vista ripiomba nel dominio della tattilità facendo collassare il senso dell'*equilibrio* su cui si regge l'unità della persona, e quella fisicità che s'impone con una prossimità che non lascia alternative, *la propria stessa* fisicità e prossimità, viene al tempo stesso avvertita come abissalmente lontana, come voragine.

Sebald non ci dice nulla né del soldato Beyle né dello scrittore Stendhal, piuttosto ci descrive appunto la *ricerca di una nuova postura*: nelle parole di Sebald, la campagna d'Italia di Napoleone diviene per Beyle il lungo esercizio di tirocinio della visione e di conversione dello sguardo, in cui giusto nella ricerca di un riposizionamento dei fenomeni del proprio mondo si fa strada ed emerge il timbro inedito e definitivo, il sapore insolito del *proprio* sguardo. Operando forse un unicum nella ricca casistica delle forme d'interazione fra testo e immagine che ne caratterizzano l'opera, Sebald

3 G.W. Sebald, *Vertigini*, ed. it. Adelphi, Milano 2003, pp. 22-23.

4 Il titolo appunto del volume di Sebald.

5 G.W. Sebald, *Vertigini*, cit., p. 25.

6 M. Herz, *Versuch über den Schwindel*, Berlin 1786.

in un punto saliente del racconto, allorché Henri Beyle avverte «di essere finalmente riuscito a balzar fuori dal suo corpo tozzo»,<sup>7</sup> tace la parola e prosegue senz'altro: «persino i suoi



così discosti fra loro, e che spesso gli valgono il mortificante appellativo di *Le Chinois*, sembrano all'improvviso più audaci, in atto di convergere verso un centro immaginario».<sup>8</sup>

L'annuncio di sé nella dinamica di formazione dell'immagine, nella forma di una domanda sul *fallimento* di questo ancora progettato sé, dice un disagio nella rappresentazione che si fa rivolgimento dello sguardo – spazio d'immaginazione, ricerca e attingimento, e circostanziatamente di nuovo perdita e cura del luogo proprio delle immagini.

Vorremmo provare a indagare un po' meglio questa parentela, altrettanto evidente quanto sinora del tutto indeterminata, fra "annuncio di sé", dinamiche dello sguardo, spazio dell'immagine.

In un altro punto apicale, in un altro vertice della sua narrazione, ancora Sebald ci apparecchia dinanzi – in modo persino sontuoso – la scena dell'annunciazione. La preparazione è questa volta particolarmente meticolosa, la "strategia della vertigine" addirittura dichiarata, nel momento in cui il racconto prende spunto dall'immagine di un breve volo su Vienna di Franz Kafka, e ci racconta poi di un pernottamento in albergo a Trieste, nel settembre del 1914. È a quell'altezza cronologica che Sebald, con un voluto stravolgimento della cronologia dei *Diari* kafkiani,<sup>9</sup> pone la visita notturna dell'angelo nella stanza d'albergo del dottor K.

«L'incrociarsi dei riflessi luminosi sul soffitto della stanza indica che, tra qualche istante, vi si dischiuderà un varco, che presto qualcosa si manifesterà»;<sup>10</sup> l'intonaco del soffitto effettivamente si sbriciola, e nella penombra si materializza la figura di un angelo avvolto da veli azzurrognoli e cordoncini dorati. Kafka immagina che l'angelo si accinga dunque a

7 G.W. Sebald, *Vertigini*, cit., p. 19.

8 *Ibid.*

9 Cfr. F. Kafka, *Confessioni e diari*, Mondadori, Milano 1972, pp. 470-472; sono le pagine corrispondenti alla data del 25 giugno 1914.

10 G.W. Sebald, *Vertigini*, cit., p. 132.

parlargli a dispetto del suo scetticismo («tutto il giorno mi vola incontro, e io nella mia incredulità non ne prendo atto»),<sup>11</sup> abbassa lo sguardo nell'intensa emozione di questa riflessione, e quando ancora una volta lo solleva l'angelo è realmente lì, sotto la volta che si è frattanto richiusa, e tuttavia «non era un angelo vivo, ma solo una polena di legno colorato, scesa dalla prua di una nave, un po' come quelle che pendono dai soffitti nelle taverne dei marinai. L'elsa della spada era modellata in maniera da reggere le candele e raccogliere il sego che ne colava».<sup>12</sup>

Sebald sceglie di affidare ai calcinacci d'intonaco che aprono la scena e al sego condensato delle candele che la chiudono il messaggio dell'angelo. Se a questo punto Kafka aggiungeva di avere acceso una candela e di esser rimasto tutta la notte alla debole luce dell'angelo, il racconto di Sebald trapassa invece alla leggera vertigine in preda alla quale il dottor K il mattino dopo traversa l'Adriatico per raggiungere Venezia. Laddove Kafka faceva della dissoluzione dell'angelo l'occasione della permanenza della sua debole luce messianica,<sup>13</sup> Sebald punta piuttosto sul corto circuito fra materia e vertigine, tanto che lo stesso spazio immaginativo abitato dall'angelo/polena nel suo annunciarsi ritorna un paio di pagine dopo nel racconto di Sebald nella forma di due esperienze cinematografiche di Kafka, che segue «fra le lacrime il tramutarsi in immagini», sullo schermo, «del pulviscolo scintillante nel cono luminoso»<sup>14</sup> che parte dal proiettore, assistendo quindi con simpatetica immedesimazione alla vicenda dello spadaccino praghese Balduin, che affronta a duello la propria immagine riflessa per registrarne con terrore la fuoriuscita dalla cornice dello specchio.

Lo spazio proprio dell'annuncio è l'immagine del sé, e di tale immagine la dinamica compositiva dice adesso la specifica indecidibilità.

La vertigine dell'annuncio di sé si pone in una zona di "indecisione estrema", nel duplice senso che essa pone il soggetto al limite di sé, sul baratro aperto del sé, e al tempo stesso configura – quale esito del rivolgimento dello sguardo – uno spazio paradossale dell'immagine, per un verso *primo*, aurorale, e per l'altro *secondo*, residuale. Il corpo proprio è lo spazio immaginale dell'annuncio di sé. L'immagine è struttura dialogica; raccogliendosi e trattenendosi nel corpo stesso dell'immagine, lo sguardo e la parola accolgono e annunciano il mistero del sé.

11 *Ivi*, p. 133.

12 *Ibid.* Tutto il passo riprende con poche varianti il passo citato dei *Diari* di Kafka.

13 Cfr. M. Cacciari, *L'angelo necessario*, Adelphi, Milano 1986, pp. 52-53.

14 G.W. Sebald, *Vertigini*, cit., p. 136.



2. *Icona*. Se brevemente ci rivolgiamo a indagare le radici di tale concezione dialogica dell'immagine, e cioè alla tradizione orientale dell'icona,<sup>15</sup> è proprio la riflessione sulla natura dello sguardo ad assumere un profilo centrale nell'economia della costruzione dell'immagine, e l'Annuncio alla Vergine vale appunto come momento di apertura di una *economia salvifica dell'immagine*, che solo la libera accoglienza del *logos* e dell'immagine da parte di Maria nel suo spazio virginalo rende possibile. Cristo nasce *effettivamente* da Maria e la gravidanza di lei – contro ogni tentazione gnostica – è un fenomeno pienamente naturale e reale<sup>16</sup> nel senso di quella stessa *circolazione dell'immagine* per cui lo sguardo umano non si arresta idolatricamente alla superficie materiale del visibile, aprendosi piuttosto alla relazione con l'invisibile. È infatti precisamente in questo *decidersi per la circolazione dell'immagine* che lo sguardo umano assume natura critica:<sup>17</sup> uno sguardo che in tanto descrive lo spazio di movimento proprio dell'immagine (in tanto cioè accoglie e custodisce la relazione fra visibile e invisibile) in quanto, annunciando se stesso, assume su di sé una promessa di libertà.

L'icona, ricorda ancora Di Giacomo, è nel senso determinato da Florenskij "porta regale", «attraverso la quale si manifesta l'invisibile e si trasfigura il visibile: in essa non c'è né imitazione, né rappresentazione, ma comunicazione fra questo e l'altro mondo»:<sup>18</sup> l'icona mette in forma la dialetticità dell'immagine.

Quel che nell'economia iconica è declinato come pensiero dell'immagine, e cioè – per un verso – come fondazione della discorsività dell'immagine nel discriminare fra visibile e invisibile, dunque nella circolazione trinitaria e – per l'altro verso – come libera assunzione dell'annuncio che chiama alla conversione del cuore e dello sguardo, diviene nella modernità anzitutto discorso sulle *condizioni della libertà* dello sguardo, e dunque sul soggetto, la sua affettività e il nesso fra emozione e cognizione, per declinarsi quindi come discorso sull'immagine e sul tenore affettivo/emotivo che la caratterizza.

3. *Antropologia*. È per noi di estremo rilievo che a inaugurare un discorso che è ancora per più versi quello della nostra contemporaneità sia la ri-

15 Faccio qui riferimento all'ormai classico studio di M.J. Mondzain, *Image, icône, économie*, Seuil, Paris 1996.

16 *Ivi*, pp. 130-132.

17 M.J. Mondzain, *Le commerce des regards*, cit., specie pp. 141-178.

18 G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, cit., p. 10.

flessione sul carattere *mediale* dello sguardo; in altre parole: anziché proporsi come due elementi reciprocamente autonomi e preesistenti che solo *ex post* entrino in rapporto, il soggetto dello sguardo e l'immagine si offrono come elementi intrinsecamente relazionali. La circolazione dell'immagine *configura* il sorgere di un'antropologia dell'espressione, la libertà dello sguardo si verifica nello spazio dell'immagine, nel medium dell'immagine. Alla luce del concetto di annuncio, insomma, la *vita*, l'*efficacia*, la *motricità immanente* all'immagine acquisiscono un'inattesa profondità. Se già a giudizio di Edgar Wind ogni movimento muscolare incorpora un'espressività metaforica,<sup>19</sup> è sul corpo come *luogo proprio dell'immagine* che si concentra una teoria del carattere attivo della figurazione. Secondo una tradizione interpretativa che va, per questo verso, dalla fisiognomica moderna, a Schiller, fino a Warburg, c'è un accordo profondo, in ultima analisi radicato *nella nostra natura*, fra carattere espressivo del movimento, libertà della scelta etica, configurazione dell'immagine.

Provando provvisoriamente a riassumere in una formula: un'antropologia dell'immagine e una fenomenologia dell'atto iconico si convertono l'una nell'altra; la natura dialogica della figurazione chiama in causa insieme, dunque, apertura dell'umano e *realtà* dell'immagine.

C'è infatti una certa linea dell'antropologia filosofica – direi meglio dell'antropologia fenomenologica, da Klages<sup>20</sup> e Rothacker<sup>21</sup> a Blumenberg<sup>22</sup> passando per Straus<sup>23</sup> e oggi sino a Belting e Bredekamp – che ha visto appunto la nascita dell'umano nella sua capacità di *descriversi*, cioè di “tracciare un profilo di sé”, profilarsi contro e in relazione a uno sfondo ambientale, dar segno di sé, ergersi *nella propria immagine*.<sup>24</sup>

19 E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, ora in Id., *Heilige Furcht*, Philo Fine Arts, Hamburg 2009, pp. 83-111, qui p. 102.

20 L. Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, Bouvier, Bonn 1954<sup>3</sup>, pp. 368-378.

21 E. Rothacker, *Philosophische Anthropologie*, Bouvier, Bonn 1964, pp. 55-61.

22 H. Blumenberg, *Beschreibung des Menschen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006.

23 E. Straus, *La stazione eretta. Uno studio antropologico*, in A. Pinotti, S. Tedesco (a cura di), *Estetica e scienze della vita*, Raffaello Cortina, Milano 2013, pp. 123-137.

24 A questa linea interpretativa per più versi si riallaccia – sebbene da una prospettiva teorica differente – anche il recente volume della più volte citata M.J. Mondzain, *Homo spectator*, Bayard, Montrouge 2013, del quale tuttavia non mi occuperò in questa sede.

Acquisendo la posizione eretta, l'essere umano diviene il soggetto di una complessa ristrutturazione organica, tanto rilevante sul piano della sua relazione estesiologica con se stesso e col mondo, quanto dal punto di vista delle strutture di significato, assiologiche e desiderative in cui il corpo umano vivente si posiziona. La regressione dell'olfatto e del gusto del palato e l'acquisizione di una partizione sostanzialmente inedita fra sensi della prossimità e sensi della distanza, col primato della vista che a tale nuova partizione si associa, porta con sé la nascita di uno spazio percettivo unificato attorno all'uomo. È con questo scenario teorico che avrà ancora a che fare la riflessione di Hans Blumenberg, allorché questi esemplarmente sceglierà di intitolare a una *descrizione dell'uomo* la sua lettura chiasmatica dell'antropologia e della fenomenologia: giusto per il tramite dell'acquisizione della posizione eretta, l'essere umano è il vivente che *vede* e che *viene visto*, che affidandosi alla distanza si affida all'incertezza e si consegna all'ibridazione *tecnica* della propria natura. Rendendosi in questo duplice modo *soggetto dello sguardo*, l'essere umano inaugura una riflessione su di sé che è in ultima analisi annuncio di un sé che diviene, per la prima volta, immagine. Annuncio di sé e immagine si corrispondono. L'essere umano annunciandosi inaugura lo statuto dell'immagine.

Il soggetto umano si annuncia in quanto immagine e chiede ai fenomeni del mondo di mostrare *giusto a lui* la loro propria immagine. Con Klages e Rothacker, se l'assoluto *urgere* del sentire (Empfinden) dice l'intensità, il carattere corporeo, la determinatezza spaziale dell'esperire, è però solo l'acquisizione della polarità contrapposta, del vero e proprio *iato* che comporta il vedere, il contemplare (Schauen), a permettere l'acquisizione dei contenuti qualitativi dell'esperienza. Annunciandosi, dandosi a vedere *nella propria immagine*, per la prima volta l'essere umano «non vive soltanto, come l'animale, in un mondo di corpi che si manifestano fenomenicamente [erscheinender Körper], ma piuttosto in un mondo di immagini corporee [körperlicher Bilder]». <sup>25</sup>

Annunciandosi e innalzandosi nella regione d'illuminazione propria dell'immagine, di un appassionato vedere ed essere visto in cui ne va della propria verità vivente, il primo delinarsi del profilo umano fa tutt'uno con un inedito «impulso alla *rappresentazione* del vissuto [Drang nach *Darstellung* des Erlebten]». <sup>26</sup>

Proprio qui, riteniamo, si radica in modo inequivocabile una considerazione dialogica dell'immagine, secondo un'accezione come quella posta al

25 E. Rothacker, *Philosophische Anthropologie*, cit., p. 57.

26 *Ivi*, pp. 57-58.

centro dei suoi studi da Giuseppe Di Giacomo; un'immagine, dunque, che non sarà «un'apparenza che vela una presunta essenza, ma un'apparizione che rivela: è una rappresentazione e insieme una presentazione».<sup>27</sup>

---

27 G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, cit., p. 19.

ANTONIO VALENTINI

## ENIGMA E LINGUAGGIO. *PATHOS* E VISIONE

La figura di Cassandra nell'*Agamennone* di Eschilo

Nell'*Agamennone* di Eschilo, e più in generale nell'intera *Oresteia*, uno dei tratti distintivi della rappresentazione è il fatto che in essa il linguaggio dei personaggi, sempre tendenzialmente universalizzante e generalizzante, non è mai "all'altezza" della loro situazione irriducibilmente individuale e particolare: una situazione che, nel complesso, sfugge al loro controllo e al loro dominio, nonostante i loro tentativi di padroneggiare e razionalizzare la realtà. Così, se le parole via via esplicitate sono di fatto parole "funzionali" e "strategiche", tipiche cioè del ruolo politico-sociale svolto dai personaggi (siano essi un re, una regina, uno schiavo o un messaggero), tuttavia tali parole finiscono per diventare qualcosa di "singolare" e "individuale" nel momento in cui la loro generalità e universalità è *contraddetta* dal destino particolare che, imperscrutabilmente, gli dèi impongono agli uomini. Da questo punto di vista, il tratto distintivo del linguaggio umano è, nella tragedia eschilea, la sua impotenza e il suo squilibrio; così, le continue "catastrofi" – o "crisi linguistiche" – alle quali il dramma dà luogo consistono precisamente nell'incrocio conflittuale di due diverse linee: da un lato la progressiva realizzazione del destino (che funziona come una maledizione e che solo alla fine viene svelato e compreso dagli uomini) e dall'altra il tentativo, per lo più vano, da parte dei personaggi di chiarire, dominare o modificare la loro situazione attraverso il compimento di determinati atti in primo luogo linguistici. Di qui allora lo scarto, l'opposizione tipicamente tragica tra linguaggio (l'universale) e realtà (il particolare).<sup>1</sup>

E tuttavia nell'*Agamennone*, c'è una figura per la quale, sia pure "utopicamente" e in modo ancora una volta vano, parole e realtà coincidono perfettamente: si tratta di Cassandra, la profetessa punita da Apollo (per averlo respinto: per essersi cioè sottratta, in nome della propria condizione di donna mortale, al desiderio violento del dio di unirsi sessualmente a lei),

---

1 Cfr. P. Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques? Théâtre et théorie*, Bayard, Paris, 2010.

che compare – nel quarto episodio –, come schiava di guerra condotta da Agamennone ad Argo. E tuttavia, se il linguaggio di Cassandra fa tutt'uno con la verità, ciò che ella ha da dire non è altro che la storia di una esclusione e di un annientamento:

Come una profetessa vagante sopportavo d'esser chiamata mendicante, sciagurata, morta di fame: e adesso il dio profetico, richiedendo il conto a me, la profetessa, mi ha condotto a un tale destino di morte. Invece dell'altare patrio, mi attende un ceppo, su cui scorrerà caldo il mio sangue quando cadrò uccisa nel sacrificio preliminare.<sup>2</sup>

Così, se l'unica difficoltà che il linguaggio di Cassandra incontra riguarda la possibilità di rendere un tale linguaggio comprensibile, la possibilità cioè di comunicare la propria storia al Coro, anche quando ciò finalmente avviene, abbiamo a che fare con una parola che non è più in grado di modificare in alcun modo la realtà. Quella "detta" da Cassandra, allora, è, sì, la verità delle cose, ma una verità priva di ogni autentica potenza di persuasione (ella – è noto – è condannata da Apollo a non essere creduta dagli uomini) e, come tale, vuota: si tratta infatti di una verità che è non-senso (la dolorosa vicenda della quale è vittima) e che, per ciò stesso, non corrispondendo ad alcun "modello di significato" condiviso, non può essere trasmessa. Di qui, allora, l'impotenza che caratterizza *anche* il linguaggio profeticamente ispirato di Cassandra, nonostante il suo tentativo di aprirsi allo scambio dialogico con il Coro. La scena che la vede protagonista, non a caso, comincia con il manifestarsi di una dissonanza, quella espressa dalla sua invocazione ad Apollo – del quale Cassandra vede l'immagine davanti alla porta del palazzo reale – che prende la forma, contraria a ogni regola rituale condivisa, di un grido lugubre:<sup>3</sup> un lamento disarmonico che riguarda direttamente lei e che, come tale, evocando direttamente la *sua* morte, la "individualizza".

In questo quadro, se Cassandra muore senza che le sue parole siano veramente comprese, è perché la motivazione della sua storia è di ordine puramente *evenemenziale*: si tratta, non a caso, della pura violenza fattuale di una persecuzione che appare per lei totale (dato che Apollo non soltan-

2 Eschilo, *Agamennone* (= *Ag.*), vv. 1273-1278 (la trad. it. dei passi d'ora in poi citati tratti dall'*Ag.*, è quella di E. Medda: cfr. Eschilo, *Oresteia*, intr. di V. Di Benedetto, B.U.R., Milano 1995).

3 «Perché hai levato questo gemito invocando il Lossia?», le chiede non a caso il Coro, aggiungendo: «Non è un dio cui si addicano cantori funebri» (*ivi*, vv. 1074-1075).

to la priva della capacità di persuadere, ma la condanna anche a morte); da questo punto di vista, se per ogni uomo l'intervento del dio costituisce sempre il principio astratto capace di dare ragione dell'esperienza, nel caso della profetessa, invece, un tale intervento non implica il riconoscimento di alcuna istanza ideale e generalizzante. Il fatto è che, nel caso di Cassandra, la dissonanza che attraversa il linguaggio non è pensabile, a differenza di quanto accade nella prospettiva del Coro, come un'aporia di ordine teorico, né le sue parole sono coinvolte, a differenza di quanto capita invece ai personaggi, nelle contraddizioni e nelle tensioni dialettiche inevitabilmente prodotte dall'azione e dalla sua pretesa di adeguarsi alla dimensione astratta della "regola"; la profetessa, infatti, *non agisce*, e proprio per questo, non ha finalità ideali da conseguire: ella si offre a noi piuttosto come pura veggente, e insieme come interprete del senso che assume, *per lei soltanto*, la storia irriducibilmente singolare della propria veggenza.

È precisamente questa, del resto, la funzione che la figura di Cassandra svolge all'interno del dramma: senza incarnare alcuna istanza normativa, e ponendosi al di là di ogni mediazione generalizzante, le sue profezie finiscono per svelare il carattere non già razionale, bensì intrinsecamente crudele, oppressivo, arbitrario e persecutorio dell'ordine divino; così, nel farsi appunto rivelazione di un'istanza divina ridotta a pura potenza distruttiva, e quindi a non-senso, Cassandra testimonia la dimensione stessa del male e dell'orrore: testimonia il loro offrirsi a noi come qualcosa cioè di assolutamente individuale; per la profetessa, non a caso, il rapporto con la realtà passa necessariamente attraverso quell'evento appunto irriducibilmente singolare che è il suo confronto immediato e brutale con il dio.

In questa prospettiva, l'episodio di Cassandra ci offre uno degli esempi più significativi di quella tendenza a procedere in modo discontinuo, per "catastrofi", nella quale si può riconoscere, più in generale, uno dei tratti caratteristici della forma tragica. Se la figura di Cassandra appare infatti sempre "bloccata", nella serie discontinua delle immagini frammentarie che le si impongono, è perché il suo discorso è segnato da una contraddizione di fondo, da una tensione che rimane irrisolta: se per un verso Cassandra non può non dare voce all'irruzione violenta delle proprie visioni, tentando di comunicarne al Coro i contenuti enigmatici, per altro verso ella non fa che rifiutare una tale funzione mantica – giacché questa significa per lei soltanto infelicità, rovina e dannazione –, opponendole tenacemente la volontà di raccontare e spiegare la propria storia; almeno per una volta, insomma, Cassandra vorrebbe essere ascoltata come un'interlocutrice "normale"; in tal senso, ciò a cui la profetessa mira è una sorta di umanizzazio-

ne del proprio discorso divinamente ispirato, attraverso la riduzione di quest'ultimo all'immediatezza dell'*hic et nunc*:<sup>4</sup>

Un ultimo discorso voglio pronunciare, o meglio voglio cantare io stessa il mio lamento funebre; [...] Oh vicende dei mortali: quando sono felici, si possono paragonare a un'ombra, e se sono sfortunate una spugna bagnata con un colpo cancella il disegno. E questa sorte io compiango ancor più di quella.<sup>5</sup>

Di qui, allora, il rifiuto da parte della profetessa non soltanto di ogni possibile assimilazione del suo pianto a quello meramente "letterario", e come tale artisticamente sublimato e trasfigurato, di Procne (l'infanticida trasformata dagli dèi in usignolo), ma anche di ogni idea (altrettanto improponibile, proprio per i suoi tratti mistificanti e consolatori) di "bella morte".<sup>6</sup>

Ebbene, per comprendere adeguatamente il ruolo svolto da Cassandra all'interno della tragedia di Eschilo occorre considerare preliminarmente alcuni aspetti. A dover essere rilevato, in primo luogo, è il rapporto che si stabilisce tra la figura appunto di Cassandra e quella complessiva strategia di "recupero"-trasfigurazione del *pathos* – il *pathos* che si sprigiona dalla realtà del *ghènos* in quanto luogo di conflitti e sofferenze laceranti – che Eschilo compie, con profonda consapevolezza teoretica, nell'*Oresteia*. Una tale operazione di recupero – ma potremmo anche dire: di sublimazione – consiste nel tentativo di inglobare la realtà irrepresentabile del *pathos*, con particolare riferimento al sentimento della paura (*phobos*), all'interno di un quadro categoriale marcatamente delfico-apollineo (la sfera del *logos*): all'interno cioè di una griglia etico-didattica e religiosa che ha il suo momento culminante, nelle *Eumenidi*, nell'atto di fondazione della *polis*, intesa come ordine armonico, "giusto" e finalmente pacificato. Qui, infatti, la paura potrà funzionare da "deterrente" per il mantenimento e la salvaguardia di un *kosmos* fondato sull'idea di misura (l'ideale esiodeo-solonico del *mètron* e della *sophrosyne*).

E tuttavia, questa strategia di trasvalutazione del *pathos* in *logos* non si presenta mai, nell'*Oresteia*, come qualcosa di univoco e di apoditticamente garantito. Al contrario, propria dell'arte eschilea è l'oscillazione continua, e mai veramente acquietante, tra due poli contrapposti: da un lato, appunto, il tentativo di riassorbire il *pathos* – vale a dire, nietzscheanamente, il "dionisiaco" – nell'orizzonte etico-giuridico di un ordine a dominante "apollinea", e dall'altro lato la tendenza della realtà (e del *pathos* che la

4 Cfr. *Ivi*, vv. 1146 e ss. e vv. 1303 e ss.

5 *Ivi*, vv. 1322-1330.

6 *Ivi*, vv. 1146-1149 e 1300-1305.



permea) a sottrarsi a una tale volontà di dominio, ponendosi per così dire “di per sé”, “con un suo autonomo valore”.<sup>7</sup> Si tratta di una oscillazione che, a ben vedere, struttura l’intera *Oresteia*. In tal senso, si può dire che l’antinomia e la scissione che lacerano la realtà, e che sono rilevabili a ogni suo livello, restano per Eschilo intrascendibili. In particolare, se consideriamo il secondo dei due poli appena indicati (quello “negativo”: l’istanza dionisiaca del non-senso, della violenza e della dissonanza), uno tra gli elementi sicuramente più rilevanti è costituito, oltre che dall’immagine delle Erinni – considerando, soprattutto, i loro tratti barbarico-primitivi, irrapresentabili e la loro natura “ctonia” –, da un’altra figura potentemente simbolica, quella appunto di Cassandra.

Proprio a Cassandra, non a caso, Eschilo affida nell’*Agamennone* il compito di condensare, nella simultaneità dei livelli temporali che caratterizza il suo delirio profetico, come tale irriducibile a ogni articolazione logico-discorsiva, l’intera storia del *ghènos*, la storia cioè della stirpe degli Atridi (dal passato al futuro: dall’orribile pasto di Tieste al matricidio che sarà compiuto da Oreste, passando attraverso l’uxoricidio commesso da Clitemestra); nell’estasi visionaria di Cassandra, infatti, tale storia improvvisamente irrompe, mostrandosi precisamente *in quanto* storia di sventure, vale a dire *in quanto* successione inesorabile di lutti e di sofferenze;<sup>8</sup> lutti che, nella loro radicale ingiustificabilità, sono l’attestazione di un non-senso (la maledizione divina, il destino della stirpe) rispetto al quale il *logos* apollineo, con il suo procedere per inferenze e argomentazioni, non può che rivelarsi impotente. Tutto ciò, evidentemente, si pone sotto il segno di Dioniso, se è vero che dionisiaca è la dimensione stessa della *catastrofe*, in quanto irruzione improvvisa dell’invisibile-infigurabile (l’altro del dato) nella compattezza, coerenza e continuità dell’ordine apollineo vigente (il dato).

Cassandra, come abbiamo accennato, parla in modo velato, ossia per enigmi: enigmi che, nella loro ambiguità e tortuosità, col riprodurre il carattere “obliquo” – insieme opaco e trasparente, luminoso e oscuro – della saggezza apollinea (Apollo infatti è il “Lossia”: il dio contemporaneamente *Phoibos* e *Skotios*),<sup>9</sup> producono una vera e propria esplosione del *logos*, nel senso che eccedono il suo ordine categoriale e discorsivo. Quelle contenute

7 V. Di Benedetto, *L’ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Einaudi, Torino 1978, p. 287.

8 «Ah! Ah! Un tetto che odia gli dèi, piuttosto, testimone di molti delitti fra consanguinei e decapitazioni, macello d’uomini, luogo dal suolo insanguinato» (*Ag.*, vv. 1090-1094).

9 Cfr. M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, trad. it. di A. Fraschetti, Laterza, Roma-Bari 2008, in part. p. 54.

nella profezia di Cassandra sono cioè parole che, *insieme*, rivelano e nascondono, dicono e tacciono, velano e svelano. Ciò è dovuto al carattere non già informativo-esplicativo, e dunque comunicativo, ma piuttosto immaginifico, visionario, metaforico-figurato e impressionistico delle sue parole. Nel suo delirio profetico, invasata da Apollo – che la guida e insieme la opprime, fino a distruggerla<sup>10</sup> –, Cassandra, rompendo quell'iniziale silenzio che già sottolinea la costitutiva "alterità" della sua posizione rispetto all'apollinea esplicitatezza del mondo scenico, propone al Coro la sua visione, imperniata per lo più su un bestiario simbolico fortemente allusivo. Non solo, ma il linguaggio della profetessa si mostra anche carico di interiezioni, il che – sensibilmente – richiama l'attenzione dello spettatore su quell'effettivo rischio di cadere nella disarticolazione,<sup>11</sup> e quindi nell'immediatezza pre-categoriale della pura sonorità (la *phoné*), che la parola di Cassandra continuamente corre.<sup>12</sup> Alcuni passi sono a questo proposito esemplari:

Ohimè, che cosa mai sta tramando? Che cos'è questo nuovo dolore? Grande, grande sventura medita in queste case, intollerabile per i suoi cari, incurabile: e lontano è l'aiuto!

Ahi, ah, ohimè! Che cos'è questo che appare? Una rete di Ade? Ma la rete è la compagna di letto, la complice dell'assassinio. La discordia insaziabile levi il suo grido di gioia sulla famiglia, per un sacrificio che merita lapidazione.

Ah! Ah! Guarda! Tieni lontano dalla giovenca il toro! In un peplo l'ha preso, con la trappola dalle nere corna, e lo colpisce; egli cade nella vasca colma. Del lebete che uccide a tradimento io ti narro la vicenda.

Il comandante delle navi, il distruttore d'Ilio, non sa che cosa compirà con funesto destino, come un'Ate nascosta, la lingua della cagna odiosa [...] col nome di quale mostro odioso dovrei chiamarla per cogliere nel segno? Una amfisbena, o una Scilla che vive tra le rocce, rovina dei naviganti, una madre infernale che spira implacabile Ares contro i suoi cari?

10 Cfr. Ag., vv. 1080-1082.

11 Cfr. S. Crippa, *Glossolalia. Il linguaggio di Cassandra*, in «Studi italiani di linguistica teorica ed applicata», XIX, pp. 487-508, e S. Mazzoldi, *Cassandra's Prophecy between Ecstasy and Rational Mediation*, in «Kernos», 15, 2002, pp. 145-154.

12 Si pensi ai versi con i quali si apre l'estasi visionaria di Cassandra: «OtotoTototi popoi da; Apollo, Apollo!» (Ag., vv. 1076-1077).

Ahimè! Che fuoco! Si avventa su di me. Ohi, ohi, Apollo Liceo, ahimè, ahimè! Questa leonessa a due zampe, che dorme accanto al lupo mentre è assente il nobile leone, mi ammazzerà [...].<sup>13</sup>

L'intero episodio del quale Cassandra è protagonista, secondo la brillante analisi offerta da Ernesto Grassi,<sup>14</sup> risulta incentrato sulla contrapposizione tra due diverse modalità linguistiche tra le quali ogni passaggio e ogni continuità sono esclusi: da una parte il linguaggio razionale, referenziale e dimostrativo caratteristico del Coro, e dall'altra il linguaggio arcaico, pre-razionale, "indicativo" e "semantico" (ovvero immaginifico e metaforico) di Cassandra. Quest'ultima infatti, come l'oracolo di Delfi secondo il frammento eracliteo 22 B 93, «non dice (*lèghei*) e non nasconde (*kryptei*), ma dà segni (*semàinei*)», nel senso che parla per brevi cenni, per sintomi, indizi, tracce aperte all'interpretazione, alle chiose, ai commenti. Ciò è dovuto al fatto che quella di Cassandra è una parola propriamente *visuale*:<sup>15</sup> una parola cioè strutturalmente sospesa e oscillante tra visibile e invisibile, ma anche tra dicibile e indicibile, tra rappresentabile e irrepresentabile; potremmo anche dire: una parola sempre in bilico tra esplicitezza e implicitezza, tra chiarezza e oscurità.

Da questo punto di vista, è lecito affermare che Cassandra appartiene alla sfera trascendente e inquietante dell'ineducibile, dell'inspiegabile, dell'abissale, del non-razionale. Non a caso, nel dispiegarsi travolgente della sua estasi, i nessi di carattere concettuale vengono puntualmente revocati e il linguaggio frequentemente si spezza in violente costruzioni participiali;<sup>16</sup> non solo, ma i sostantivi che appaiono sono talora privi di ogni collegamento logico e tendono ad accumularsi, restando come sospesi nel vuoto. Cassandra, insomma, procede per "associazioni" di immagini, per frammenti giustapposti, e la sua voce, rotto il silenzio iniziale, prorompe come quella di un animale selvatico e ferito.<sup>17</sup> Non solo, ma a dissolver-

13 *Ivi*, vv. 1105-1260, *passim*.

14 E. Grassi, *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, trad. it. di L. Croce e M. Marassi, Guerini e Associati, Milano 1989.

15 Cfr. N. Loraux, *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, trad. it. di M. Guerra, Einaudi, Torino 2001, in part. pp. 131-133.

16 «Questi bambini che piangono la loro uccisione, e le loro carni cotte divorate dal padre» (*Ag.*, vv. 1096-1097).

17 Per Clitemestra, non a caso, Cassandra parla «a guisa di rondine» («*chelidòn* *diken*») una «incomprensibile lingua barbara» («*agnòta phonèn bàrbaron*»); successivamente è il Coro ad assimilarla a una «giovenca guidata dal dio» («*theelàtou bòs diken*»), a una giovenca cioè sacrificale (cfr. *ivi*, vv. 1050-1051 e 1297-1298).

si è ogni possibilità di concepire il tempo come una successione lineare di fatti, come un ordine logico-consequenziale (che, invece, è esattamente quanto avviene nel caso del Coro).<sup>18</sup> Per Cassandra infatti il tempo, privo di ogni sviluppo, si raccoglie nell'istantaneità e nell'attualità della visione. Osserva a questo proposito Grassi:

L'ambito nel quale si trova Cassandra è evidentemente diverso da quello del coro. Il suo spazio è la scena, quindi il luogo del «visibile», del *kosmos opseos*, della messa in scena [...] e proprio questo spazio *non* viene inizialmente percepito da Cassandra. L'ambito di Cassandra è invece quello divino, il suo isolamento nasce dalla sfera divina, il cui modo d'essere è l'invisibile, l'impalpabile, l'inaudito.<sup>19</sup>

Nella prima parte dell'episodio qui analizzato, se il Coro tenta invano di instaurare un dialogo con Cassandra, tuttavia tra i due l'incomprensione è totale: nessuna comunicazione, dunque, tra l'esplicitezza della quale il Coro è esponente e il *pathos* esibito invece dall'*enthousiasmòs* della profetessa.<sup>20</sup> Così, per il Coro che ammette di non essere «esperto giudice di oracoli», e che comunque riesce ad assimilare le profezie che ascolta «a un presagio funesto», quelle oracolari incarnate da Cassandra sono «arti di molte parole»<sup>21</sup> (*polyepèis*): arti dunque “verbose”, eccessive e terrorizzanti – qualche verso dopo, sempre riferendosi ai lamenti di Cassandra, il Coro parlerà di un «canto disarmonico» («*nòmon ànomon*»)<sup>22</sup> – che si traducono nell'uso di un

18 Di qui il frequente uso, da parte del Coro, della forma grammaticale del passato, coerente con una concezione del tempo come *continuum* suscettibile di spiegazione e di concettualizzazione: cfr. *ivi*, vv. 1098, 1106, 1112. Per quanto riguarda Cassandra, invece, la richiesta di una spiegazione (di un “perché”) capace di motivare lo svolgersi dei fatti, cronologicamente intesi, si realizza solo nel momento in cui la profetessa, nell'aprirsi al dialogo con il Coro, passa dal piano “semantico-indicativo”, nel quale l'ordine lineare del tempo è sospeso, a quello storico-razionale (il che avviene quando la profetessa comincia a raccontare la sua vicenda personale, descrivendo la sua vita a Troia, la distruzione della città e il suo legame con Apollo). E tuttavia è estremamente significativo che, qui, il passaggio dall'irrazionale al razionale giunga a compimento sempre e solo attraverso l'uso di una metafora, vale a dire solo attraverso il *pathos* di un'immagine connotata in senso nostalgico (quella dell'usignolo, con riferimento al mito di Procne).

19 E. Grassi, *Potenza dell'immagine*, cit., p. 103.

20 Non a caso, è solo ricorrendo a una metafora, rinunciando cioè temporaneamente al suo approccio razionale-esplicativo, che il Coro, al v. 1093 («Sembra avere buon fiuto la straniera, come un cane da caccia»), può chiarire a se stesso l'atteggiamento di Cassandra.

21 *Ag.*, vv. 1130-1134.

22 *Ivi*, v. 1142.

linguaggio intessuto di circonlocuzioni, figure retoriche e tropi mai adeguatamente comprensibili; un linguaggio, quello di Cassandra, che non soltanto porta in sé i segni del processo che lo ha generato, ma che può “svelare” gli eventi di là da venire solo frustrando sempre e di nuovo la persuasione, che sarebbe invece l’atto retorico per eccellenza.

Così, di fronte alle parole che evocano l’uccisione di Agamennone, il Coro non riesce a cogliere con precisione il referente e il contenuto degli enigmi proposti, dichiarandone il carattere per lui irrimediabilmente opaco e inverosimile: «Ancora non capisco: adesso infatti sono disorientato [*amechanò*] dagli enigmi a causa di oscure profezie». <sup>23</sup> In questa prospettiva, parlare di enigmi e di oracoli significa parlare di enunciati inevitabilmente *paradossali*: in essi, infatti, significato e mancanza di significato coincidono, così come a coincidere sono elementi inconciliabili quali l’umano e il non-umano, il vero e l’inverosimile, l’incomprensibile (che è anche l’invivibile) e il “pedagogico” (o l’ “edificante”), <sup>24</sup> la conoscenza del futuro e l’impossibilità di modificarlo. In questo quadro, anche quando Cassandra afferma di voler rendere limpido («*lampròs*») e diretto il suo linguaggio, è pur sempre attraverso una serie di metafore, e con un linguaggio di fatto distolto dal registro della significazione, che ella continua a esprimersi: «Ecco, la mia profezia adesso non occhieggerà più attraverso i veli [*ek kalymmàton*] come una sposa novella, ma arriverà, sembra, soffiando chiara e vigorosa come il vento verso il sorgere del sole, sì che come un’onda si gonfierà contro i raggi una sventura ben più grave di questa». <sup>25</sup>

Attraverso le parole-immagini di Cassandra, in definitiva, a emergere è una verità da intendersi non già come “corrispondenza” (tra la proposizione e il fatto da essa rappresentato), bensì come *alètheia*, come sinolo cioè di velatezza e svelatezza: la verità espressa da Cassandra, fa notare acutamente Pietro Pucci, «s’avvolge nell’oscurità come nella luce, dimentica e ricorda, vede ed è cieca. Nell’atto di svelarsi, si copre. [...] Non è un concetto, ma un movimento, una relazione». <sup>26</sup> Di qui il carattere temporale di una tale verità e, in definitiva, il suo risolversi in un infinito processo ermeneutico, con la consapevolezza del rapporto indissolubile che lega comprensione e non-comprensione.

23 *Ivi*, vv. 1112-1113.

24 «Per mezzo di sventure le arti di molte parole degli indovini portano solo a imparare la paura» (*ivi*, vv. 1133-1135).

25 *Ivi*, vv. 1178-1183.

26 P. Pucci, *Enigma, segreto, oracolo*, Ist. Editoriali e Poligrafici internazionali, Pisa-Roma 1996, p. 185.

In questa prospettiva, nell'evocare con assoluta immediatezza l'orrore non-dicibile che abita la casa degli Atridi, l'estasi profetica di Cassandra è, insieme, visione dell'invisibile e presentazione epifanica di quel *pathos*, di quel «terrore del fenomeno»,<sup>27</sup> che attraverso l'intensità espressiva delle sue parole si fa, per noi, evento assoluto: un evento, appunto, irriducibile a ogni idea di *consecutio* logicamente fondata. A venire così in primo piano è la densità stessa del sensibile, il mistero del suo improvviso apparire in immagine: l'enigma del suo offrirsi a noi come la manifestazione di un *pathos* opaco, autoreferenziale e costitutivamente eccedente rispetto a ogni nostro possibile tentativo di darne ragione.

---

27 Cfr. K.H. Bohrer, *Le présent absolu. Du temps et du mal comme catégories esthétiques*, Ed. Maison des sciences de l'homme, Paris 2000, pp. 169-173.

STEFANO VELOTTI

## LA «DIALETTICA DEL CONTROLLO» E «IL MOMENTO DELLA NON INTENZIONALITÀ»

Note sul rapporto tra arte, cultura e società  
a partire da Adorno (e Kant)

### 1. «Il momento della non intenzionalità»

L'irrevocabile crollo della metafisica dello spirito ha sepolto sotto di sé la cultura (*Bildung*). [...] Lo spirito viene intaccato dal fatto che esso stesso e le sue oggettivazioni in forma di *Bildung* non sono più attesi come condizioni della legittimità sociale di un individuo. Il desiderio universalmente diffuso di una *Bildung* che possa essere garantita e controllata [*getestet*] attraverso esami è soltanto l'ombra di quella attesa. Diventata norma a se stessa, qualificazione, la *Bildung* controllabile [*kontrollierbare*] è, in quanto tale, tanto poco *Kultur* quanto la formazione generale [*Allgemeinbildung*] degenerata nella chiacchiera del venditore. Il momento della non intenzionalità [*das Moment der Unwillkürlichkeit*], quale fu esaltato da ultimo nelle teorie di Bergson e nel romanzo di Proust, e che indica la *Bildung* come alcunché di distinto dai meccanismi del dominio sociale della natura, si guasta alla luce stridente della controllabilità [*Überprüfbarkeit*]. Contrariamente alla massima del *Faust*, la *Bildung* non si può acquistare. Ma proprio perché si rifiuta alla volontà, essa è irretita nel contesto di colpa del privilegio: non ha bisogno di acquistarla e possederla solo colui che già la possiede.<sup>1</sup>

Non è difficile riconoscere in queste parole di Adorno una delle costellazioni ricorrenti nella sua opera: la «non intenzionalità» (o «involontarietà», o «spontaneità», come viene variamente tradotto nelle edizioni italiane il termine *Unwillkürlichkeit*)<sup>2</sup> deve essere infatti compresa in relazione di affinità o opposizione dialettica ad altre parole chiave del suo lessico, quali «mimesis»,<sup>3</sup> «configurazione», «espressione», «Sponta-

1 T.W. Adorno, *Theorie der Halbbildung*, in Id. *Soziologische Schriften I*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, trad. it. di A. Marietti Solmi, G. Sola (a cura di), *Teoria della Halbbildung*, il melangolo, Genova 2010, p. 28 (trad. it. modificata).

2 Nei *Gesammelte Werke* il termine ricorre 153 volte. I *Gesammelte Werke*, Directmedia, Berlin 2003, sono l'edizione digitale, aumentata e rivista, delle *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986.

3 Sulla mimesis in Adorno si veda E. Tavani, *L'immagine e la mimesis, Arte, tecnica, estetica in T.W. Adorno*, ETS, Pisa 2012.

neität», «memoria», «non-identico», «tecnica», «dominio sociale della natura» ecc.

Al «momento della non intenzionalità» Adorno ricorre ogni volta che si tratta di comprendere le opere di artisti amati, eleggendolo, dunque, anche a strumento ermeneutico operativo.<sup>4</sup> E non solo nel campo delle arti: già in un testo del 1945 la *Unwillkürlichkeit* è chiamata in causa per lo stesso esercizio del pensiero, contro «la fede nell'amministrabilità del lavoro intellettuale»: «privare il pensiero del suo momento d'involontarietà [*Unwillkürlichkeit*] significa abolire proprio la sua necessità».<sup>5</sup> Esso è inoltre un momento di resistenza nei confronti di certe illusioni ideologiche, se marxianamente intese come “quel che un uomo pensa di se stesso”. Senza dimenticare, però, che Adorno diffida di ogni immediatezza, della stessa spontaneità, né vuole aderire a una visione organicistica della cultura, a prescindere da mediazioni sociali, tecniche, concettuali.

## 2. Dialettica del controllo

Benché il momento della non intenzionalità sia per Adorno irrinunciabile, la porta attraverso cui può farlo accedere al suo pensiero è stretta. E tuttavia, alla luce di una particolare “dialettica” che sembra dominare le nostre attuali società – quella che chiamerò “dialettica del controllo” – tale momento sembra essere oggi ancora più illuminante di quanto lo fosse 50 anni fa. Tanto più se si considerano le pratiche artistiche maggiormente esemplari e diffuse del nostro tempo (a cominciare dalla fotografia e dall'uso del digitale – con la sua promessa di controllo integrale – anche all'interno di attività artistiche tradizionali quali la scultura e l'architettura). Il momento della non intenzionalità risulta di particolare interesse per sostanziare un'ipotesi che provo a sintetizzare, informalmente, nei seguenti quattro punti:

a) almeno da un punto di vista fenomenologico sembra abbastanza evidente che le nostre vite – a livello individuale, sociale e culturale – siano sempre più caratterizzate da una *divaricazione* crescente tra forme di controllo e fenomeni di perdita di controllo, che allontanandosi si estremizza-

4 Vedi G. Di Giacomo, *Sul rapporto arte-vita a partire dalla Teoria estetica di Adorno*, in «Idea», 58, 2005, pp. 93-112, in particolare p. 106 ss.

5 T.W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1951, trad. it. di S. Solmi, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 1979, § 81, p. 144.



no. Se Deleuze ha proposto di aggiornare le “società disciplinari” di Foucault a “società del controllo”<sup>6</sup> (insieme a ricerche analoghe, *surveillance studies* in testa),<sup>7</sup> forse non è stata colta con altrettanta chiarezza la co-implicazione nelle diverse forme di controllo di altrettante manifestazioni di perdita di controllo. Mentre penso che sia lecito affermare che ogni forma di vita umana necessiti di un equilibrio e di una cooperazione tra controllo e non-controllo, oggi assistiamo a un dilagare delle forme di (auto)controllo individuale (autonitoraggi di ogni genere sul cibo, l’esercizio fisico, la salute, le prestazioni lavorative, sessuali, finanziarie, ecc.) e collettivo (sorveglianza, misurazioni biometriche, tracce digitali, pletora di esami e valutazioni ecc.), e *al tempo stesso* di perdita di controllo: a livello individuale (l’anorexia è una forma di controllo che perde il controllo di se stessa, le bulimie – letterali e metaforiche – dilagano, e così gli attacchi di panico<sup>8</sup> e la percezione di un’alienazione crescente, di vivere vite che non sono la propria;<sup>9</sup> le dipendenze, in continua espansione, anche per una sorta di resa di fronte all’insostenibilità della «fatica di essere se stessi»<sup>10</sup> e collettivo (dagli “tsunami” finanziari all’uso, vantaggioso e rischioso, di automatismi algoritmici anche quando si tratterebbe di usare un giudizio riflesso, ai dati immessi o “carpiti” dal Web che vivono di vita propria, all’impotenza della politica ecc.).

Di fronte a questi fenomeni, non mi pare che si sia colta la stretta correlazione tra queste due tendenze, la loro implicazione “dialettica”, i paradossi che la riguardano, né che si siano indicati modelli di integrazione alternativi.

6 G. Deleuze, *Postscriptum sur les sociétés du contrôle*, in «L’autre journal», n. 1, mai 1990.

7 Si vedano per es. i volumi di D. Lyon, *The Electronic Eye. The Rise of Surveillance Society*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994; Id. (a cura di), *Theorizing Surveillance. The Panopticon and Beyond*, Willan, Cullompton 2006; Id. *Identifying Citizens. ID Cards as Surveillance*, Polity, Cambridge 2009. Ma i riferimenti potrebbero essere molto numerosi, fino alla vicenda Snowden, su cui G. Greenwald, *No Place to Hide. Edward Snowden, the NSA and the Surveillance State*, Penguin, London 2014 e il documentario di L. Poitras *Citizenfour*.

8 M. Recalcati è tornato più volte su questi temi. Vedi per es. Id., *L’uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica*, Cortina, Milano 2010.

9 Cfr. R. Jaeggi, *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*, Campus, Frankfurt a. M. 2005; trad. it. di A. Romoli, G. Fazio (a cura di), *Alienazione*, EIR, Roma 2013.

10 A. Ehrenberg, *La fatigue d’être soi. Depression et société*; Odile Jacob, Paris 1998; trad. it. di S. Arecco, revisione di D. Tarizzo, *La fatica di essere se stessi. Depressione e società*, Einaudi, Torino 1999 e 2010.

b) Questa polarizzazione, questa “dialettica”, sembra costituire una patologia diffusa: mentre non sarebbe difficile trasformare etichette psichiatriche in categorie sociali, qui vorrei limitarmi ad accennare a due soli esempi, di controllo e di perdita di controllo, banali ma esemplari: gli effetti perversi, denunciati in un articolo di Marco d'Eramo, del controllo “a fin di bene” esercitato sulle città d'arte («Un killer seriale di città si aggira per il pianeta. Si chiama UNESCO. La sua arma letale è l'etichetta ‘Patrimonio dell'umanità’. Con questo marchio dissangua e imbalsama villaggi gloriosi, metropoli millenarie»),<sup>11</sup> e, sull'altro versante, un fenomeno “domestico”, la *clutter crisis*: una “crisi da ammasso”. Le case delle famiglie (californiane) scoppiano, sono intasate di oggetti e gadgets che la società dei consumi “costringe” ad acquistare, e le famiglie soffrono di un peculiare stress misurato in base in base ai livelli di cortisolo. Questo caso, per quanto possa apparire marginale, sembra emblematico della perdita di controllo, dato che la speranza di “sentirsi a casa propria in questo mondo” cede all'impossibilità di sentirsi a casa propria nella propria casa.<sup>12</sup>

c) Se è vero che nessun individuo, nessuna cultura o società possono vivere “felicitemente” senza una cooperazione fra l'esercizio del controllo e del suo opposto, bisogna riconoscere che tra i due poli c'è un'asimmetria: il controllo è qualcosa che si pone innanzitutto nella sfera di un'intenzionalità consapevole, soggetta a un arbitrio, anche se corre sempre il rischio di “pulsionalizzarsi” e di perdere il controllo su se stesso; ma ciò che sfugge al controllo non può essere prodotto nello stesso modo. Così come, per esempio, è concepibile fare ordine in una stanza disordinata, mentre voler creare il disordine dà sempre un risultato artificioso (sparpagliare “a caso” le riviste sul tavolo, rompere le simmetrie, spargere “sbadatamente” tracce di vissuto ecc.), anche la produzione del “momento del non intenzionale” non può essere perseguita mirando direttamente ad essa. È la differenza che passa tra fenomeni che sono ottenibili “volontariamente” e quelli che devono “accadere”: tra conoscenza e saggezza, tra stendersi sul letto e riuscire a dormire, tra religione e fede, ecc.,<sup>13</sup> a cui potremmo aggiungere, appunto, ogni tipo di attività e la cultura, ogni tipo di artefatto e le opere d'ar-

11 M. D'Eramo, *Urbanicidio a fin di bene*, in «Domus», n. 982, 2014.

12 E. Ochs, T. Kremer-Sadlik (a cura di), *Fast Forward Family*, University of California Press, Berkeley 2013, pp. 69 e 73.

13 Cfr. J. Elster, *Sour Grapes. Studies in the Subversion of Rationality*, Cambridge U.P., Cambridge 1983; trad. it. di F. Elefante, *Uva Acerba*, Feltrinelli, Milano 1989; S. Velotti, *Storia filosofica dell'ignoranza*, Laterza, Roma-Bari 2003. Il fenomeno era stato notato con il consueto acume da G. Leopardi nel suo *Zibaldone* in riferimento al piacere (v. Z 4266-7, 1827).

te. In altri termini, il “momento della non intenzionalità”, componente essenziale della cultura e di tutte le forme di vita non schiacciate dalla sofferenza, dall’insensatezza, o da un volontarismo impotente, è tanto irrinunciabile quanto inottemibile “a piacere”, anche se siamo soltanto noi a produrlo. E questo paradosso costituisce un problema difficile da affrontare, dato che ogni pianificazione che *miri* direttamente a produrre non-intenzionalità è votata al fallimento. Uno dei modi per affrontarlo – il che non significa “risolverlo” – può essere quello di identificare dei modelli di attività in cui la cooperazione tra controllo e non controllo si realizza più o meno felicemente e frequentemente: uno di essi, *se e quando* “riesce”, è la cosiddetta attività artistica.

d) È questo senz’altro uno dei motivi per cui l’estetica e la meditazione sulle opere d’arte costituiscono per Adorno un campo d’indagine essenziale. Ma non si tratta di riproporre una visione armonicistica e consolatoria dell’arte. Più che mai nella produzione di dissonanze, di lavori e opere inconciliate il momento della *Unwillkürlichkeit* gioca un ruolo essenziale, *se* esse non si risolvono, fallendo, in mere dichiarazioni, prese di posizione ideologiche e loro illustrazioni.<sup>14</sup>

### 3. «L’intenzionale nel non intenzionale»

In un testo degli anni 1946-7 appare una formula che troveremo quasi identica in *Teoria estetica: Künstliche Produktivität ist das Willkürliche ins Unwillkürliche*, tradotta con: «La produttività artistica è la facoltà dell’arbitrio nell’involontario»,<sup>15</sup> dove però va perso il tono paradossale («La produttività artistica è l’intenzionale/il volontario nel non intenzionale/involontario»). E in *Teoria estetica*: «Il volontario nell’involontario [*Willkür im Unwillkürlichen*] è l’elemento vitale dell’arte, la capacità di giungervi [*die Kraft dazu*] è un criterio attendibile del potere artistico [*künstlerischen Vermögens*]».<sup>16</sup> A prima vista verrebbe da invertire l’ordine del «volontario» e dell’«involontario», ma forse ha ragione Adorno nel prendere l’involontario come il dato primario, all’interno del quale si inserisce il «potere

14 G. Di Giacomo, *Arte e rappresentazione nella Teoria estetica di Adorno*, in E. Matassi, E. Tavani (a cura di), «Cultura tedesca», 26, agosto 2004, pp. 103-21, specie pp. 118-21.

15 T.W. Adorno, *Minima Moralia*, trad. it. cit., §143, p. 270.

16 T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970, trad. it. di F. Desideri e G. Matteucci (a cura di), *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, p. 154.

artistico» come capacità di intervenire volontariamente al suo interno, per articolarlo, non certo per abolirlo o bonificarlo. A conferma di questa lettura, mi pare vadano le frasi che Adorno aggiunge: la «paradossalità soggettiva dell'arte: produrre qualcosa di cieco – l'espressione – per riflessione (*aus Reflexion*) – mediante la forma –; non razionalizzare quanto è cieco, ma in generale solo produrlo esteticamente; 'fare cose di cui non sappiamo che cosa sono'». <sup>17</sup>

Fare senza sapere che cosa si fa implica un momento di aconcettualità. Per un verso, Adorno lo riconduce al suo concetto di non-identità e di mimesi: «Ciò che per i teorici non è che una contraddizione logica, è familiare agli artisti e si dispiega nel loro lavoro: quel disporre del momento mimetico che ne richiama, distrugge, salva l'involontarietà». <sup>18</sup> La mimesi non può essere attinta in virtù di uno sforzo intenzionale, non potendo risultare da un distacco dall'oggetto, ma solo da un farsi affini ad esso. Per altro verso, Adorno evoca Kant, che avrebbe ricondotto l'arte a "qualcosa di spiccatamente aconcettuale", senza però rinunciare – grazie alla forma, alla riflessione, al momento di costruzione razionale e tecnica – alla sua universalità (soggettiva) e necessità (esemplare).

Si potrebbe richiamare qui un altro passo kantiano, per comprendere meglio quel che Adorno intende per «paradossalità soggettiva dell'arte»:

Nell'uso dell'immaginazione in vista della conoscenza, l'immaginazione è sottoposta alla costrizione dell'intelletto e alla limitazione di essere adeguata al suo concetto; e tuttavia dal punto di vista estetico l'immaginazione è libera, al fine di fornire, *ma in modo non ricercato*, oltre a quel consenso con il concetto *una copiosa e inesplícita materia* all'intelletto, che questo, nel suo concetto, *non prendeva in considerazione*, e che però applica non tanto oggettivamente, per la conoscenza, quanto soggettivamente, per vivificare le facoltà conoscitive, e quindi indirettamente anche per le conoscenze. <sup>19</sup>

Che cos'è questa «copiosa e inesplícita materia (*Stoff*)» che l'immaginazione fornisce all'intelletto? Nel concetto – che qui dobbiamo considerare come il concetto di uno scopo e, precisa Kant, una «causalità secondo scopi» ha come suo fondamento «una volontà» §10 – tale «materia» non era presa in considerazione, anche perché, dice Kant, l'immaginazione gliela

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 I. Kant, *Kritik der Urteilkraft*, in *Werke in zwölf Bänden*, a cura di W. Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt a M. 1982; trad. it. di E. Garroni e H. Hohenegger (a cura di), *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999, § 49, p. 198 (c.vi miei).

deve fornire «in modo non ricercato [ungesucht]» (e poco dopo aggiunge a *ungesucht* anche *unabsichtlich*, “inintenzionale”). Si potrebbe parlare qui (impropriamente) di una “differenza di grana”, come se il concetto fosse un negativo scadente, o un insieme di pixel troppo povero, e l’immaginazione sottoposta alla sua regola non potesse far altro che produrre schemi altrettanto poveri, i quali, se “ingranditi” al fine di indagarne la ricchezza *singolare*, non rivelerebbero nulla di nuovo: semplicemente, si sgranerebbero. Nel caso invece del libero uso dell’immaginazione nel suo rapporto con i concetti, sono questi a doversi estendere, dilatare, e insieme a doversi ispessire, lasciando proliferare una grana indeterminatamente molto più fine: attraverso un concetto emerge ora, senza che possa essere intenzionata, una «materia» che costituisce la «natura del soggetto» e che senza il lavoro “cieco” dell’immaginazione produttiva e libera rimarrebbe inespresa. Tale materia è dunque sensibile, in quanto prodotto dell’immaginazione, ma al tempo stesso è diversa da qualsiasi percezione o figura sensibile associata a un concetto determinato, ed è quindi qualcosa che si manifesta, sì, attraverso di noi, ma come alle nostre spalle, malgrado noi stessi, e che permette l’emersione e l’espressione di totalità in cui siamo conficcati e che non dominiamo né controlliamo, ma che mediante l’elaborazione artistica offriamo alla riflessione.

Forzando il discorso kantiano – senza, credo, tradirne il pensiero –, tra queste totalità non dominate potremmo annoverare anche la società nel suo complesso (così come Kant annoverava la presentazione sensibile di «idee razionali di esseri invisibili, [...] o anche ciò che ha sì, esempi nell’esperienza, [...] ma al di là dei limiti dell’esperienza»<sup>20</sup>). La società nella sua totalità non è forse qualcosa di invisibile come tale? Una totalità che ha certamente «esempi nell’esperienza», ma che nelle sue articolazioni complessive resta al di là dei limiti di ogni esperienza determinabile, adeguatamente esibibile. In questo senso, esibibile potrebbe essere proprio quel che Adorno chiama «il contenuto sociale» dell’opera.

Nel *Discorso su lirica e società* (1957), Adorno scriveva che:

La lirica non deve venir dedotta dalla società; *il suo contenuto sociale è precisamente l’elemento spontaneo [das Spontane] che non consegue già dalla situazione di volta in volta sussistente*. Ma la filosofia – di nuovo quella di Hegel – conosce il detto speculativo secondo cui l’individuale è mediato dall’universale e viceversa. Ora ciò significa che anche la resistenza alla pressione sociale non è alcunché di assolutamente individuale bensì in essa si muovono artisticamente, *attraverso l’individuo e la sua spontaneità [Spontaneität], le forze*

20 *Ivi*, §49, p. 150 (c.vi miei).

*obiettive dietro spinta delle quali una situazione sociale limitata e limitante oltrepassa se stessa, muovendosi verso una più degna dell'uomo; forse dunque di tutto il complesso, e non semplicemente della rigida individualità che si oppone ciecamente alla società.*<sup>21</sup>

#### 4. Il caso e la necessità

Si tratta naturalmente solo di suggerimenti, che necessiterebbero di un supplemento di indagine. Va ricordato, però, che né Adorno né Kant trascurano il momento progettuale, intenzionale, concettuale e tecnico dell'opera d'arte. Aggiungendo la precisazione che in Adorno il problema della non intenzionalità non può certo essere risolto con l'appello al caso, all'alea:

Al caso, in rapporto a cui la necessità [dell'arte] si rende conto del proprio momento fittizio, essa non dà quanto gli spetta annettendosi fittiziamente qualcosa di intenzionalmente casuale così da depotenziare le proprie mediazioni soggettive. Piuttosto essa *rende giustizia al caso con quel procedere a tentoni nel buio della strada della propria necessità.*<sup>22</sup>

Proprio in rapporto al caso, la fotografia ha spesso costruito la propria prerogativa: come «*pencil of nature*» (Talbot) – con tutte le sue interessanti varianti, fino all'«inconscio tecnologico» di Franco Vaccari e dintorni – sembrava promettere di evitare il passaggio attraverso la percezione e le intenzioni di chi scatta la fotografia, e di rivelare così il contingente, il casuale, l'incalcolabile. In questo senso potrebbe essere assimilata ai tentativi di scrittura automatica e ai processi aleatori a cui si riferiva Adorno. Ma se qui menzioniamo brevemente due tra i fotografi viventi più noti – Thomas Demand e Jeff Wall – è per mostrare come il ricorso al caso sarebbe una scorciatoia e una semplificazione indebita del problema: in questi autori prende corpo qualcosa di più complesso, vale a dire una messa in forma di quel problema che abbiamo chiamato “dialettica del controllo”, e proprio in relazione a un mezzo che fin dalle origini sembra avere come sua prerogativa di metterla in luce.

Ma veniamo a Demand, di cui porterò solo un esempio: *Kontrollraum* (2011) raffigura la Sala di controllo della centrale nucleare di Fukushima-Daichi, devastata dagli effetti del terremoto e dello tsunami. Sembra voler

21 T.W. Adorno, *Noten zur Literatur I*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1958, trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979, pp. 52-3 (c.vi miei).

22 *Ivi*, p. 155, (c.vo. mio).

mostrare con amara ironia la nostra illusione di poter controllare tutto ciò che produciamo: proprio il luogo progettato per controllare qualcosa di cui non si può perdere il controllo è investito da una forza che lo sottrae al controllo. Ma questa sarebbe solo l'illustrazione controllata e intenzionale di un concetto. A questo elemento, però, Demand associa non il caso, la contingenza del momento dello scatto, quanto proprio un tentativo di rendere «giustizia al caso – come diceva Adorno – con quel procedere a tentoni nel buio della strada della propria necessità».<sup>23</sup> Demand si è servito della fotografia della sala reale per costruirne un meticoloso modello 1:1, fotografarlo e infine distruggerlo. Perché mai? Non sarebbe bastato elaborare la fotografia di partenza? Certamente, se il motivo fosse stato soltanto cancellare dettagli e informazioni, cosa che Demand ha fatto, andando *contro* l'elemento casuale o contingente della scena raffigurata. Il motivo principale della complessa operazione è però un altro: la cura meticolosa di ogni dettaglio nella costruzione del modello è solo in apparenza un controllo integrale sull'artefatto e sull'opera finale. In realtà, è una strategia necessariamente indiretta, tortuosa e lunga per *non* ottenere un'opera che sia la semplice illustrazione di un'idea. Demand spiega la necessità di questo processo concreto di elaborazione – che nella sua concretezza processuale toglie la contraddizione dal paradosso – e la differenza che passa tra «considerazione» e «controllo»:

“Controllo” implica che io sappia quello che sto facendo. Quando alla fine si guarda il lavoro viene da pensare che ci sia un controllo, ma si tratta più di capire quello che è giusto o meno. [...] Mi piacciono i ‘convincing details’. [...] È come un pittore che conosce tutti i particolari del proprio quadro: non si tratta di controllo, ma di considerazione.<sup>24</sup>

Di Jeff Wall citerò soltanto un suo scritto del 1989 relativo a una delle sue *light boxes* più famose, *Milk* (1984).<sup>25</sup> Questa fotografia rappresenta un’“esplosione” improvvisa di un cartone di latte e ha generato molteplici interpretazioni; ma quel che qui mi interessa è che Wall mette a confronto «l'intelligenza liquida» che è propria dell'incalcolabilità della natura con gli aspetti più «secchi» della fotografia (gli strumenti ottici o informatici); o il «substrato di istantaneità che persiste in tutta la fotografia» come movimento «concretamente opposto, per esempio, al fluire di un liquido».

23 *Ibid.*

24 Intervista a T. Demand di M. De Leonardis, in “Exibart.com”, 11/11/2013.

25 J. Wall, *Fotografia e intelligenza liquida*, in Id., *Gestus*, trad. it. di S. Graziani (a cura di), Quodlibet, Macerata 2013.

*Milk*, allora, che è un'immagine tutta controllata, frutto di un lungo lavoro di pre- e post-produzione, si configurerebbe come «una metafora molto calzante, tra le altre cose, per l'interrelazione tra l'intelligenza liquida e l'intelligenza ottica in campo fotografico, o – più generalmente – tecnologico. In fotografia, i liquidi ci studiano, perfino da remote distanze».<sup>26</sup> Quest'ultima frase sembra proprio rimandare a quell'elemento di non controllo, «mimetico», «umido» (*feucht*) che affiora spesso in Adorno in contrapposizione a quell'arte «igienica», ossequiosa del «tabù mimetico», che finisce per schierarsi con la «*intolerance of ambiguity*» contro «ciò che è aperto [...], contro la stessa esperienza».<sup>27</sup>

### 5. Prospettive

Il modello dell'attività artistica o dell'opera d'arte non indica una via d'uscita dalla “dialettica del controllo”, ma solo un termine di paragone utile a diagnosticare meglio la nostra condizione. Può avere però un risultato negativo non disprezzabile: mostrare dei vicoli ciechi (per esempio una politica culturale dirigistica e volontaristica o, al contrario, l'affidamento a una sorta di “mano invisibile” spirituale, che trasformerebbe per incanto ogni attività casuale in cultura, in vita sensata, o in arte). Può mettere in guardia dagli spauracchi di chi vede il dilagare inarrestabile del controllo o, viceversa, della perdita di controllo su ogni sfera vitale, invocando magari antidoti altrettanto insostenibili (spontaneismi sospetti e velleitari, da un lato, e nuove Leggi e autoritarismi dall'altro). E invita invece a distinguere tra una dialettica “bipolare”, condannata all'eterna ripetizione, e una cooperazione, sapendo che il polo del “non controllo” non può essere intenzionato, ma solo ottenuto – *eventualmente* – quale effetto secondario di altre attività mirate a scopi determinati. Ma non è da escludere che un'analisi più attenta di questo e di altri modelli sensati possa portare a ipotesi più ricche, articolate e praticabili.

26 *Ivi*, p. 14.

27 Cfr. per es. T.W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. cit., p. 156.



## FILOSOFIE

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna e Luca Taddio*

152. Marcello Ghilardi, *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*
153. Pietro Piro, *La peste emozionale, l'uomo-massa e l'orizzonte totalitario della tecnica. Un Seminario, alcuni saggi e materiali per uno schizo-umanesimo*
154. Rosa Marafioti, *Il ritorno a Kant di Heidegger. La questione dell'essere e dell'uomo*
155. Giancarlo Lacchi, *Ludwin Klages Coscienza e immagine. Studio di storia dell'estetica*
156. Maurizio Guerri, *Necessità dell'estetica e potenza dell'arte*
157. Susan Petrillo, Augusto Ponzio, Luciano Ponzio, *Interferenze*
158. Anna Castelli, *Lo sguardo di Kafka. Dispositivi di visione e immagine nello spazio della letteratura*
159. Silvia Capodivacca, *Sul tragico. Tra Nietzsche e Freud*
160. Maurizio Guerri, *La mobilitazione globale. Tecnica, violenza, libertà in Ernst Jünger*
161. Natascia Mattucci e Gianluca Vagnarelli (a cura di), *Medicalizzazione, sorveglianza e biopolitica. A partire da Michel Foucault*
162. Alfio Fantinel, *Tracce di assoluto. Agonia dell'infinito in Giordano Bruno*
163. Lisa De Luigi, *Animalia. Teoria e fatti della macchina antropogenica*
164. Massimo Canepa, *Friedrich Nietzsche. L'arte della trasfigurazione*
165. Ginette Michaud, *Veglianti. Verso tre immagini di Jacques Derrida*
166. Paulo Barone, *Utopia del presente*
167. Giuseppe Bonvegna, *Politica, religione, Risorgimento. L'eredità di Antonio Rosmini in Svizzera*
168. Luca Caddeo, *L'Operaio di Ernst Jünger. Una visione metafisica della tecnica, 2012*
169. Simona Bertolini, *Eugen Fink e il problema del mondo: tra ontologia, idealismo e fenomenologia*
170. Enrico Mastropiero, *Il corpo e l'evento. Sullo Spinoza di Deleuze*
171. Giuseppe Di Giacomo (a cura di), *Volti della memoria*
172. Domenica Bruni, *Politici sfigurati. La comunicazione politica e la scienza cognitiva*
173. Emanuele Mariani, *Risonanze impolitiche. Riflessioni filosofiche tra ragioni e fedeli*
174. Giovanni Chimirri, *Teologia del nichilismo. I vuoti dell'uomo e la fondazione metafisica dei valori*
175. Angelo Bruno, *L'ermeneutica della testimonianza in Paul Ricoeur*
176. Maria Grazia Turri, *Biologicamente sociali, culturalmente individualisti*
177. Leonardo Caffo, *La possibilità di cambiare. Azioni umane e libertà mora*
178. Francesco Vitale, *Mitografie. Jacques Derrida e la scrittura dello spazio*
179. Andrea Velardi, *La barba di Platone. Quale ontologia per gli oggetti materiali?*

180. Davide Gianluca Bianchi, *Dare un volto al potere. Gianfranco Miglio fra scienza e politica. In Appendice il carteggio Schmitt-Miglio*
181. Riccardo Corsi, *Incroci simbolici*
182. Francesco Valagussa, *L'arte del genio. Note sulla terza critica*
183. Vinicio Busacchi, *Tra ragione e fede. Interventi buddisti*
184. Giuseppe Di Giacomo, *Narrazione e testimonianza. Quattro scrittori italiani del Novecento*
185. Daniela De Leo, *Una convergenza armonica. Beethoven nei manoscritti di Michelstaedter e Merleau-Ponty*
186. Stefano Bracaletti, *Microfondazione. Problematiche della spiegazione individualista nelle scienze sociali*
187. Giorgio Palumbo, *Finitezza e crisi del senso. La nostra inseguitas e il richiamo dell'assenza*
188. Mario Augusto Maieron, *C'era una volta un re...! Intorno alla mente (Περί ψυχῆς) tra neuroscienze, filosofia, arte e letteratura*
189. Tiziano Boaretti, *La via mistica. Itinerario filosofico in quindici stazioni.*
190. Massimo Frana, *Il segreto dei fratelli del libero spirito*
191. Enzo Cocco, *La melanconia nell'età dei lumi*
192. José Ortega y Gasset, *Appunti per un commento al Convivio di Platone*, a cura di Pietro Piro
193. Antonio Coratti, *Karl Löwith e il discorso del cristianesimo*
194. Sarah F. Maclaren, *Magnificenza e mondo classico*
195. Jean Soldini, *A testa in giù. Per un'ontologia della vita in comune*
196. Matteo G. Brega, *Multimedialità digitale e fruizione parcellizzata. Estetica e forme d'arte del Novecento*
197. Francesca Marelli, *Fisica dell'anima. Estetica e antropologia in J.G. Herder*
198. Mario Cingoli, *Hegel. Lezioni preliminari*
199. Tommaso Ariemma, *Estetica dell'evento. Saggio su Alain Badiou*
200. Gianfranco Mormino, *Spazio, Corpo e moto nella Filosofia naturale del Seicento*
201. Maria Teresa Costa, *Filosofie della traduzione*
202. Giuseppe Zuccarino, *Il farsi della scrittura*
203. S. Fontana, E. Mignosi (a cura di), *Segnare, parlare, intendersi: modalità e forme*
204. Giovanni Invitto, *La misura di sé, tra virtù e malafede. Lessici e materiali per un discorso in frammenti*
205. Enrica Lisciani Petrini, *Charis. Saggio su Jankélévitch*
206. Anthony Molino, *Soggetti al bivio. Incroci tra psicoanalisi e antropologia*
207. Franco Rella, *Susan Mati, Thomas Mann, mito e pensiero*
208. J. D. Caputo e M. J. Scanlon, *Dio, il dono e il postmoderno. Fenomenologia e religione*
209. Friedrich W.J. Schelling, *Esposizione del Processo della Natura*
210. Stefano Poggi (a cura di), *Il realismo della ragione. Kant dai Lumi alla filosofia contemporanea*
211. Ruggero D'Alessandro, *Le messaggere epistolari femminili attraverso il '900. Virginia Woolf, Hannah Arendt, Sylvia Plath*

212. Giovanni Invitto, *Il diario e l'amica. L'esistenza come autonarrazione*
213. Luca Mori, *Tra la materia e la mente*
214. Alberto Giacomelli, *Simbolica per tutti e per nessuno*
215. Paulo Butti, *Un'archeologia della politica. Letture della Repubblica platonica*
216. Erasmo Storace, *Ergografie. Studi sulla struttura dell'essere*
217. Francesco Maria Tedesco, *Eccezzenza sovrana*
218. Marco Vanzulli (a cura di), *Razionalità e modernità in Vico*
219. Marcello Barison, *Estetica della produzione. Saggi da Heidegger*
220. Elio Matassi (a cura di), *Percorsi della conoscenza*
221. Mirko di Bernardo, Danilo Saccoccioni, *Caos, ordine e incertezza in epistemologia e nelle scienze naturali*
222. Liliana Nobile, *Democrazie senza futuro*
223. Giacomo Fronzi (a cura di), *John Cage. Una rivoluzione lunga cent'anni, con un'intervista inedita*
224. Paolo Taroni, *Filosofie del tempo. Il concetto di tempo nella storia del pensiero occidentale*
225. Roberto Diodato, *L'invisibile sensibile. Itinerari di ontologia estetica*
226. Bruno Moroncini, *Il lavoro del lutto, Materialismo, politica e rivoluzione in Walter Benjamin*
227. Antonio Valentini, *Il silenzio delle sirene: mito e letteratura in Franz Kafka*
228. Giuseppe Maccaroni, *Sociologia Stato Democrazia*
229. Damiano Cantone (a cura di), *Estetica e realtà, Arte Segno e Immagine*
230. Marino Centrone, Rocco Corriero, Stefano Daprile, Antonio Florio, Marco Sergio (a cura di), *Percorsi nell'epistemologia e nella logica del Novecento*
231. Pierdaniele Giarretta (a cura di), *Le classificazioni nelle scienze*
232. Luca Grion, *Persi nel labirinto. Etica e antropologia alla prova del naturalismo*
233. Marco Piazza, *Il fantasma dell'interiorità. Breve storia di un concetto controverso*
234. Emilio Mazza, *La peste in fondo al pozzo. L'anatomia astrusa di David Hume*
235. Luca Marchetti, *Il corpo dell'immagine. Percezione e rappresentazione in Wittgenstein e Wollheim*
236. Monica Musolino, *New Towns post catastrofe. Dalle utopie urbane alla crisi delle identità*
237. Barbara Troncarelli, *Complessità dilemmatica, Logica, scienza e società in Giovanni Gentile*
238. Emanuele Arielli, *La mente estetica. Introduzione alla psicologia dell'arte*
239. Emanuele Arielli, *Wittgenstein e l'arte. L'estetica come problema linguistico ed epistemologico*
240. Giuseppe Fornari, Gianfranco Mormino (a cura di), *René Girard e la filosofia*
241. Erasmo Storace, *Genografie*
242. Erasmo Storace, *Tanotografie*
243. Erasmo Storace, *Poietografie*
244. Erasmo Storace, *Il poeta e la morte*
245. Lucia Maria Grazia Parente, *Segreti mutamenti*

246. María Lida Mollo, *Xavier Zubiri: il reale e l'irreale*
247. Susan Petrilli, *Altrove e altrimenti. Filosofia del linguaggio, critica letteraria e teoria della traduzione in, intorno e a partire da Bachtin*
248. Pietro Piro, *Le occasioni dell'uomo ladro. Saggi, polemiche e interventi tra Oriente e Occidente*
249. Giorgio Cesarale, Marcello Mustè e Stefano Petrucciani (a cura di), *Filosofia e politica. Saggi in onore di Mario Reale*
250. Silvia Bevilacqua e Pierpaolo Casarin (a cura di), *Disattendere i poteri. Pratiche filosofiche in movimento*
251. Franco Maria Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz. Il "verdetto" di Adorno e la risposta di Celan*
252. Antonello Sciacchitano, *Il tempo di sapere*
253. Gabriele Scardovi, *L'intuizionismo morale di George Edward Moore*
254. Fabio Vander, *Il sistema Leopardi. Teoria e critica della modernità*
255. Riccardo Motti, *La mistificazione di massa. Estetica dell'industria cultura*
256. Francesco Gusmano, *Naturalismo e filosofia*
257. Gemmo Iocco, *Profili e densità temporali*
258. Marco Sgarbi, *Kant e l'irrazionale*
259. Amato, Fulco, Geraci, Gorgone, Saffioti, Surace, Terranova, *L'evento dell'ospitalità tra etica, politica e geofilosofia. Per Caterina Resta*
260. Luca Serafini, *Inoperosità. Heidegger nel dibattito francese contemporaneo*
261. Renato Calligaro, *Le pagine del tempo. Scritti sull'Arte*
262. Paolo Scolari, *Nietzsche fenomenologo del quotidiano*
263. Fabio Ciaramelli, Ugo Maria Olivieri, *Il fascino dell'obbedienza. Servitù volontaria e società depressa*
264. Giovanni Invitto, *Lanx satura. Asterischi filosofici su soggetti, temi ed eventi dell'esistenza*
265. Vinicio Busacchi, *Itinerari buddisti. La sfida del male*
266. Plotino, *Enneadi. I-II e vita di Plotino di Porfirio*
267. Luca M. Possati, *La ripetizione creatrice. Melandri, Derrida e lo spazio dell'analogia*
268. A. Lavazza, V. Possenti (a cura di), *Perché essere realisti. Una sfida filosofica*
269. Mattia Geretto e Antonio Martin (a cura di), *Teologia della follia*
270. Vittorio Pavoncello, *Il serpente nel Big Bang*
271. Afonso Mário Ucuassapi, *Dalle indipendenze alle libertà. Futurismo e utopia nella filosofia di Severino Elias Ngoenha*
272. Roberto Fai, *Frammento e sistema. Nove istantanee sulla contemporaneità*
273. Francesco Giacomantonio (a cura di), *La filosofia politica nell'età globale (1970-2010)*
274. Alberto Romele, *L'esperienza del verbum in corde. Ovvero l'ineffettività dell'ermeneutica*
275. John Burnet, *I primi filosofi greci*, a cura di Alessandro Medri
276. Giovanni Basile, *Il mito. Uno strumento per la conoscenza del mondo. Saggio introduttivo attorno all'ermeneutica mitica*
277. Andrea Dezi, *Potenza e realtà. Il sovrarrealismo ontologico nel pensiero di F.W.J. Schelling*

278. Vincenzo Cuomo, Leonardo V. Distaso (a cura di), *La ricerca di John Cage. Il caso, il silenzio, la natura*
279. Augusto Ponzio, *Fuori luogo. L'esorbitante nella riproduzione dell'identico*
280. Alessandra Luciano, *L'estasi della scrittura Emily L. di Marguerite Duras*
281. Enrico Giorgio, *Esercizi fenomenologici. Edmund Husserl*
282. Sara Matetich, *In no time. Forme di vita, tempo e verità in Virginia Woolf*
283. Marco Fortunato, *La protesta e l'impossibile. Cinque saggi su Michelstaedter*
284. Antonio De Simone, *Alchimia del segno. Rousseau e le metamorfosi del soggetto moderno*
285. Francesco Giacomantonio, Ruggero D'Alessandro, *Nostalgie francofortesi. Ripensando Horkheimer, Adorno, Marcuse e Habermas*
286. Fortunato Cacciatore, *Isonomia/Isogonia. Percorsi storico-filosofici*
287. Vallori Rasini, *L'eccentrico. Filosofia della natura e antropologia in Helmuth Plessner*
288. Enzo Cocco, *Le vie della felicità in Voltaire*
289. Rodolphe Gasché, *Dietro lo specchio. Derrida e la filosofia della riflessione*, traduzione e cura di Francesco Vitale e Mauro Senatore
290. Andrea C. Bertino, "Noi buoni Europei". *Herder, Nietzsche e le risorse del senso storico*
291. Franco Ricordi, *Pasolini filosofo della libertà. Il cedimento dell'essere e l'apologia dell'apparire*
292. Viviana Meschesi, *Passaggi al limite. Linguaggio ed etica nei periodi di crisi*
293. Franco Sarcinelli, *Paul Ricœur filosofo del '900. Una lettura critica delle opere*
294. Federica Ceranovi, *Dal gioco dell'idea alla festa del pensiero. I sentieri della ἀλήθεια nel saggio L'origine dell'opera d'arte di Martin Heidegger*
295. Augusto Ponzio, *Il linguaggio e le lingue. Introduzione alla linguistica generale*
296. Augustin Cochin, *Astrazione rivoluzionaria e altri scritti*
297. Pierfrancesco Stagi, *Di Dio e dell'essere. Un secolo di Heidegger*
298. L.E.J. Brouwer, *Lettere scelte*, a cura di Miriam Franchella
299. Franco Aurelio Meschini, *Materiali per una storia della medicina cartesiana. Dottrine, testi, contesti e lessico*
300. Roberto Gilodi, *Origini della critica letteraria. Herder, Moritz, Fr. Schlegel e Schleiermacher*
301. Fiorella Bassan, *Antonin Artaud. Scritti sull'arte*
302. Rossella Spinaci, *Razionalità discorsiva e verità*
303. Marcella d'Abbiere (a cura di), *Passioni nere*
304. Umberto Curi e Luca Taddio (a cura di), *Pensare il tempo. Tra scienza e filosofia*
305. Lucia Parente, *Ortega y Gasset e la "vital curiosidad" filosofica*
306. Gabriella Pelloni, *Genealogia della cultura. La costruzione poetica del sè nello Zarathustra di Nietzsche*
307. Cosimo Quarta (a cura di), *Per un manifesto della «Nuova Utopia»*
308. Mario Augusto Maieron, *Il matto dei tarocchi, Alice e il Piccolo Principe*
309. Antonio De Luca, Annamaria Pezzella (a cura di), *Con i tuoi occhi*
310. Francesca Michellini, Jonathan Davies, *Frontiere della biologia. prospettive filosofiche sulle scienze della vita*

311. Andrea Velardi, *La vita delle idee. Il problema dell'astrazione nella teoria della conoscenza*
312. Annamaria Lossi, *L'io postumo. Autobiografia e narrazione filosofica del sé in Friedrich Nietzsche*
313. Didier Contadini (a cura di), *Menzogna e politica*
314. Antonio De Simone, *Machiavelli. Il conflitto e il potere. La persistenza del classico*
315. Andrea Amato, *Il bambino che sono, l'uomo che divento. Genealogia dell'io e narrazione della sua trasmutazione*
316. Alessandra Violi, *Il corpo nell'immaginario letterario*
317. Pietro Greco (a cura di), *ArmonicaMente. Arte e scienza a confronto*
318. Robert L. Trivers, *L'evoluzione dell'altruismo reciproco*
319. Matteo Pietropaoli, *Ontologia fondamentale e metaontologia. Una interpretazione di Heidegger a partire dal Kantbuch*
320. Damiano Bondi, *La persona e l'Occidente. Filosofia, religione e politica in Denis de Rougemont*
321. G.W.F. Hegel, *Il bisogno di filosofia (1801-1804)*
322. Leonardo V. Distaso – Ruggero Taradel, *Musica per l'abisso. La via di Terezín: un'indagine storica ed estetica 1933-1945*
323. Raniero Fontana, *Sulle labbra e nel cuore. Il buon uso delle parole nel Talmud e nell'ebraismo*
324. Pilo Albertelli, *Il problema morale nella filosofia di Platone*
325. *Gli Eleati, a cura di Pilo Albertelli, 2014,*
326. Daniela De Leo (a cura di), *Pensare il senso. Perché la filosofia. Scritti in onore di Giovanni Invitto*
327. Susan Petrilli, *Riflessioni sulla teoria del linguaggio e dei segni*
328. Antonio Romano, *Seduzione dell'opera aperta. Una introduzione*
329. Gian Andrea Franchi, *Una disperata speranza. Un profilo biografico di Carlo Michelstaedter*
330. Graziano Pettinari, *La misura dell'umano. Ontoteologia e differenza in Jean-Luc Marion*
331. Francesco Rizzo, *Filosofia della grezza materia. Scritto di teoria del linguaggio, etica, estetica*
332. Marino Centrone, Rossana de Gennaro, Massimiliano Di Modugno, Silvia La Piana, Giacomo Pisani, *Della Bellezza. La scena della scena*
333. Giulio Goggi, *Al cuore del destino. Scritti sul pensiero. Scritti sul pensiero di Emanuele Severino*
334. Alfred Adler, Ernst Jahn, *Religione e Psicologia Individuale*, a cura di Egidio Ernesto Marasco, postfazione di Gian Giacomo Rovera
335. Laura Gherlone, *Dopo la semiosfera. Con saggi inediti di Jurij M. Lotman*
336. Marco de Paoli, *La Tragica Armonia. Indagine filosofico-scientifica sulla genesi e l'evoluzione del vivente*
337. Chiara Paladini, *Sul concetto di relazione negli scritti latini di Meister Eckhart*
338. Roberto Lasagna, *Il mondo di Kubrick. Cinema, estetica, filosofia*
339. Pietro Piro, *I frutti non colti marciscono. Temi weberiani e altre inquietudini sociologiche*

340. Domenico Felice, *Montesquieu e i suoi lettori*
341. Emanuele Quinz, *Il cerchio invisibile. Ambienti, sistemi, dispositivi*
342. Tiziana Pangrazi, *Adorata Forma. Saggio sull'estetica di Ferruccio Busoni*
343. Leonardo V. Distaso, *Estetica e differenza in Wittgenstein. Studi per un'estetica wittgensteiniana*
344. Pietro Barbeta, *La follia rivisitata*
345. F.W.J. Schelling, *L'anima del mondo. Un'ipotesi di fisica superiore per la spiegazione dell'organismo universale*, a cura di Alessandro Medri
346. Antonio De Simone, *L'arte del conflitto. Politica e potere da Machiavelli a Canetti. Una storia filosofica*
347. Emiliano La Licata, *Il terreno scabro. Wittgenstein su regole e forme di vita*
348. Anna Valeria Borsari, Franco Farinelli, Eleonora Fiorani, Raffaele Milani, Gian Battista Vai, *Naturale elo artefatto*
349. Pietro Abelardo, *Etica*, a cura di Mariateresa Fumagalli e Beonio Brocchieri
350. Susan Petrilli, *Nella vita dei segni. Percorsi della semiotica*
351. Lucia Vantini, *L'ateismo mistico di Julia Kristeva*, prefazione di Wanda Tommasi
352. *Ragionamenti percettivi. Saggi in onore di Alberto Argenton*, a cura di Carlo Maria Fossaluzza e Ian Verstegen
353. Stefano Rivara, *Verità: Pluralismo e teoria funzionalista*
354. Ivan Dimitrijević – Paulina Orłowska, *Come la teoria finì per diventare realtà. Sulla politica come geometria della socializzazione*
355. Julius Evola, *Il rientro in Italia 1948-1951*, a cura di Marco Iacona
356. Anna Rita Gabellone, *Una società di pace. Il progetto politico-utopico di Sylvia Pankhurst*
357. Petronio Petrone, *Fior da fiore dai Carmina Burana. Morali e di protesta, d'amore e spirituali, di donne e d'osteria. 40 canti dei Clerici Vagantes medievali tradotti nella lingua del nostro tempo con testo latino a fronte*
358. Enzo Cocco, *Il giardino e l'isola. Due figure della felicità in Rousseau*
359. Vergílio Ferreira, *Lettera al Futuro*, a cura di Marianna Scaramucci e Vincenzo Russo
360. Giorgia Carluccio (a cura di), *Laicità dello stato. Ambiti tematici*
361. Alfred Adler, *Psicodinamica dell'eros. Motivazioni inconsce della rinuncia alla sessualità*, a cura di Egidio Ernesto Marasco, postfazione Gian Giacomo Rovera, Edizione integrale
362. Beatrice Balsamo e Alberto Destro (a cura di), *Della fiaba. Jacob e Wilhelm Grimm e il pensiero poetante per i 200 anni di Fiabe del focolare*
363. Luciano Parinetto, *Corpo e rivoluzione in Marx. Morte diavolo analità*,
364. Paolo Vidali, Federico Neresini, *Il valore dell'incertezza. Filosofia e sociologia dell'informazione*
365. Marco Castagna, *Il desiderio della lettura. Esercizi. Pratiche. Discorsi*,
366. Jan Spurrk, *E se le rane richiedessero un re?*
367. Petre Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, a cura di Giovanni Rotiroti, traduzione di Irma Carannante, postfazione di Mircea Țuglea
368. Luisa Della Morte, Margherita Tosi, *Nascere umani. Continuare Reich per i bambini del futuro*
369. Riccardo Roni, *La visione di Bergson. Tempo ed esperienza del limite*

370. Emanuele Iula, *Carlo Maria Martini. La Parola che rigenera il mondo*
371. Cecilia Ricci, *Leggere Babele: George Steiner e la "vera presenza" del senso*
372. Giuseppe Schiavone (a cura di), *L'utopia: alla ricerca del senso della storia*
373. Matteo Canevari, *Lo specchio infedele. Prospettive per il paradigma teatrale in antropologia*
374. Franco Ricordi, *L'essere per l'amore*
375. Roland Barthes. *Il discorso amoroso. Seminario all'Ecole pratique des hautes études 1974-1976* seguito da *Frammenti di un discorso amoroso (inediti)*, Introduzione di Éric Marty, Presentazione e cura di Claude Coste, Introduzione all'edizione italiana, traduzione e cura di Augusto Ponzio







*Finito di stampare  
??? 2016  
da Digital Team – Fano (Pu)*

