

SOPHIA

*Ricerche su i fondamenti
e la correlazione dei saperi*

Semestrale

*Anno XV n. 2
2023*

SOPHIA *Rivista internazionale*

ISTITUTO UNIVERSITARIO SOPHIA

Via San Vito 28, loc. Loppiano

50063 Figline e Incisa Valdarno (FI) – Italia

Anno XV – 2023/2 (Luglio-Dicembre 2023)

ISSN 2036-5047

Direttore scientifico: Marco Martino

Comitato di redazione: Giuseppe Argiolas, Antonio Maria Baggio, Luigino Bruni, Bernhard Callebaut, Piero Coda, Valentina Gaudiano, Benedetto Gui, Marco Martino, Declan O' Byrne, Paul O'Hara, Giovanna Maria Porrino, Judith Povilus, Sergio Rondinara, Daniela Ropelato, Gérard Rossé.

Comitato scientifico internazionale: Angela Ales Bello (*Pontificia Università Lateranense, Roma*), Kurt Appel (*Università di Vienna, Austria*), Alessandra Beccarisi (*Università del Salento*), Maria Clara Lucchetti Bingemer (*Pontificia Università Cattolica di Rio de Janeiro, Brasile*), Vincenzo Buonomo (*Pontificia Università Lateranense, Roma*), Massimo Cacciari (*Università Vita-Salute San Raffaele di Milano*), Filipe Campello (*Universidade Federal de Pernambuco, Brasile*), Giuseppe Cantillo † (*Università di Napoli "Federico II"*), Peter Casarella (*Duke University School of Divinity, U.S.A.*), Bernhard Casper † (*Università Freiburg im Breisgau, Germania*), Claudio Ciano (*Università del Piemonte Orientale*), Giuseppe D'Anna (*Università Cattolica del Sacro Cuore*), Mario De Caro (*Università degli studi Roma Tre, Roma*), Massimo Donà (*Università Vita-Salute San Raffaele, Milano*), Adriano Fabris (*Università di Pisa*), Emmanuel Falque (*Institut Catholique de Paris, Francia*), Riccardo Ferri (*Pontificia Università Lateranense, Roma*), Lorenzo Fossati (*Università Cattolica del Sacro Cuore*), Emmanuel Gabellieri (*Université Catholique de Lyon, Francia*), Gianluca Garelli (*Università di Firenze*), Giulio Giorello † (*Università degli Studi di Milano*), André Habisch (*Catholic University Eichstaett-Ingolstadt, Germania*), Vittorio Hösle (*University of Notre Dame, U.S.A.*), Philippe Hu (*Fu Jen Catholic University, Taiwan*), Luca Illetterati (*Università degli Studi di Padova*), Marco Ivaldo (*Università degli studi "Federico II" di Napoli*), Mario Longo (*Università degli Studi di Verona*), Daniel López (*Universidad Católica de Córdoba, Argentina*), Giancarlo Magnano San Lio (*Università di Catania*), Carmelo Meazza (*Università degli Studi di Sassari*), Mauro Mantovani (*Università Pontificia Salesiana, Roma*), Massimo Marassi (*Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano*), Massimiliano Marianelli (*Università degli Studi di Perugia*), Giulio Maspero (*Pontificia Università Santa Croce di Roma*), Edoardo Massimilla (*Università degli studi "Federico II" di Napoli*), Letterio Mauro (*Università degli Studi di Genova*), Eugenio Mazzarella (*Università degli studi "Federico II" di Napoli*), John Milbank (*University of Nottingham, Inghilterra*), Donald W. Mitchell (*Purdue University, U.S.A.*), Juan Carlos Scannone † (*Facoltà di Filosofia e Teologia di San Miguel, Buenos Aires, Argentina*), Pierangelo Sequeri (*Pontificio Istituto Teologico "Giovanni Paolo II" per le Scienze del Matrimonio e della Famiglia, Roma*), Francesco Tomatis (*Università degli Studi di Salerno*), Roberto Tomichá (*Universidad Católica Boliviana de Cochabamba, Bolivia*), Giovanni Ventimiglia (*Università di Lucerna, Svizzera*), Vincenzo Vitiello (*Università Vita-Salute San Raffaele, Milano*), Lubomir Žak (*Pontificia Università Lateranense, Roma*), Stefano Zamagni (*Università degli Studi di Bologna*), Gonzalo Zarazaga (*Universidad Católica de Córdoba, Argentina*).

Segreteria scientifica: Raul Buffo (coordinatore), Tommaso Bertolasi, Alessandro Borghesi.
e.mail: rivista.sophia@sophiauniversity.org / raul.buffo@sophiauniversity.org
journal.sophiauniversity.org

Direttore responsabile Michele Zanzucchi

Editore P.A.M.O.M. Via di Frascati 306
00040 Rocca di Papa (RM)

Tipografia STR PRESS s.r.l.
Via Carpi, 19 – 00071 Pomezia (Roma) – tel. 06.91251177 - Fax 06. 91601961

Registrazione al Tribunale di Roma n° 405/2008
Iscrizione al R.O.C. n. 5849 del 10/12/2001

Gli scritti proposti per la pubblicazione in questa rivista sono peer reviewed

SOPHIA

** Disegno della testata e progetto grafico di Ezio Bartocci*

SOPHIA

*Ricerche su i fondamenti
e la correlazione dei saperi*

SOPHIA 2023 INDICE

EDITORIALE

- 223 Arte e riconoscimento
Massimiliano Marianelli

SAGGI

- 227 Fra azione e contemplazione.
Il "tra" come luogo della mediazione
Silvia Pierosara
- 237 L'art comme *metaxu*. Origine et fécondité de
l'œuvre d'art, de Platon à Simone Weil
Emmanuel Gabellieri
- 251 Tra forma ed evento: una nota sulla
fenomenologia dell'arte di Carlo Diano
Gianluca Garelli
- 263 L'aporia dell'opera. Hegel profetico
Massimo Donà
- 289 L'arte relazionale: essere umani in un mondo-più-
che-umano
Orsola Rignani
- 299 Il *lui* nella postmodernità
Francesco Postorino
- 311 Unveiling Paradoxes: Driving Progress in Physics
Marco Sanchioni
- 337 Tra vita e opera: l'arte come segno della "cifra
umana" nel pensiero di Tzvetan Todorov
Serena Meattini

RICERCHE

- 347 La poesia e il volto. Il ruolo della poetica in *Nomi Propri* di Emmanuel Levinas
Giulia Tosti
- 355 La visibilità della Chiesa. Schmitt e Agostino
Alessandro Borghesi
- 367 Sull'anima come metaxy e il luogo dove nasce l'arte in Simone Weil
Mary Elisabeth Trini
- 375 L'arte come luogo di mediazione nel pensiero di Martha C. Nussbaum. Verso l'accoglienza della propria e dell'altrui umanità
Giulia Brunetti
- 385 La Rivoluzione Haitiana: vicinanza e distanza umana attraverso l'arte
Andrés Calderón Ramos
- 391 Costantino Nivola: lo spazio e la mediazione delle arti
Adele Rugini
- 397 Come un'alga. La trasformatività nel e dal "tra", attraverso María Zambrano e Michel Serres
Benedetta Sonaglia

LABORATORIO

- 405 Il dato dell'arte: oggetto e relazione. Cronaca del Convegno Internazionale del gruppo di ricerca "Arte e riconoscimento"
Paolo Valore

FORUM

- 413 Storia della filosofia da una prospettiva
antropologica: impresa necessaria o impossibile?
Francesca Annamaria Gambini

INDICE ANNO 2023

- 423 Indice generale
426 Indice degli autori

Arte e riconoscimento

Il presente numero della rivista Sophia, fedele al suo impianto originario, offre l'occasione di dialogo attorno all'arte, o meglio nel "dato dell'arte", dato che sfugge ad ogni "oggettivazione" e che si offre anche quale luogo di relazioni, mostrandosi infine, come appare nel manifesto del gruppo di ricerca Arte e Riconoscimento¹, "dato relazionale originario".

Proprio la considerazione di tale *dato* è, da diverse vie, metodi e prospettive, oggetto di riflessione del gruppo di ricerca "Arte e Riconoscimento", articolazione interna all'IHRC (Centro Interdipartimentale di Ricerca "Uomo, Culture e Relazione" – *International Human-being Research Center*), costituitosi presso il Dipartimento di Filosofia, Scienze Umane, Sociali e della Formazione dell'Università degli Studi di Perugia nel Dicembre 2016, frutto di un accordo di collaborazione tra quattro Università e Istituti Universitari, che definiscono altrettante Unità del Centro: Università degli Studi di Perugia, Université Catholique de Lyon, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Istituto Universitario Sophia di Loppiano.

Al centro delle riflessioni del gruppo è l'arte, intendendo tale espressione in una accezione molto ampia: «in tutte le sue forme (mito, poesia, arti visive, letteratura, musica e teatro) quale dato relazionale originario che è manifestazione e forma sensibile rivelativa di profonde istanze dell'umanità e, pertanto, privilegiato spazio di riconoscimento dell'umano», com'è chiaramente indicato nel manifesto, pubblicato nella Rivista «*Metaxy Journal. Filosofia, arte, riconoscimento*»², nata dall'intensa attività dello stesso gruppo di ricerca consolidatosi negli anni. Si legge ancora nel manifesto:

L'arte è luogo di emergenza e manifestazione delle potenzialità che l'uomo, in ogni epoca, ha messo in atto per rfigurare nuovi mondi e per affermare la loro consistenza etico-pratica attraverso le diverse forme dell'immaginazione creatrice. Per questo essa è propriamente spazio o dato relazionale originario: essa

1 - Cfr. <https://www.metaxyjournal.com/index.php/metaxy/issue/view/3>.

2 - Cfr. <https://www.metaxyjournal.com>

rappresenta e configura, per il pensiero, il luogo di un'ontologia della relazione entro il quale si realizza un reale dialogo interdisciplinare e l'incontro tra i saperi. La via che intendiamo aprire si costruisce attraverso il ripensamento e la rilettura di alcune strade tracciate precedentemente da prospettive differenti, ed è orientata alla considerazione dell'arte in tutte le sue forme (mito, poesia, arti visive, letteratura, musica, teatro e danza) in quanto manifestazione e forma sensibile rivelativa delle profonde istanze dell'umano e, pertanto, luogo di riconoscimento di quest'ultimo. [...] Il nesso tra arte e riconoscimento indica, in questa prospettiva, il considerare l'arte stessa come un *metaxy* che non è soltanto un intermediario, bensì il luogo della mediazione o meglio di relazioni. L'arte è lo spazio in cui il lavoro dell'uomo riassume e continua ad assumere l'originario senso di ri-creazione di un mondo dato, di rivisitazione di quest'ultimo e delle 'tracce' che l'uomo stesso vi ha lasciato.

Tutto ciò invita oggi a interrogare ulteriormente le possibilità dischiuse nello stesso dato dell'arte che si offre al pensiero, come offerta di senso per l'essere umano in ogni epoca, in diverse forme e manifestazioni. Il volume monografico della rivista *Sophia* intende approfondire questa proficua "traccia" aperta, per molte vie, anche diverse tra loro, mettendo a tema il nesso «arte e *μεταξύ*», il valore di questo legame, del "tra" e non di un "terzo" già dato al pensiero. Esso è il luogo di una originaria correlazione – antica e sempre nuova nel dinamismo del suo riproporsi – tra essenza del *necessario* e del *bene*. Sullo stesso nesso torna nel primo saggio Silvia Pierosara, ponendosi "tra" azione e contemplazione, declinando, con intense pagine, il "tra" quale luogo di mediazione. L'arte, in questa prospettiva, è occasione di una rilettura della stessa modernità, come ad esempio "avvertito" da Emmanuel Gabellieri, nel suo contributo "*L'art comme metaxu. Origine et fécondité de l'œuvre d'art, de Platon à Simone Weil*", o come per altra via suggerito dai saggi di Gianluca Garelli "*Tra forma ed evento. Una nota sulla fenomenologia dell'arte di Carlo Diano*", di Massimo Donà su "*L'aporia dell'opera. Hegel profetico*", e infine di Francesco Postorino nella sua indagine sul postmoderno. Anche i significativi contributi proposti e redatti dai ricercatori del gruppo "Arte e Riconoscimento" invitano quindi a "ripensare l'umano" e "rileggere" il nesso: il "tra" come luogo dell'umano in un "luogo più che umano", seguendo la prospettiva indicata da Orso Rignani; lo spazio del "tra" come guida dei progressi della *fisica*, come delineato da Marco Sanchioni, e infine "tra" vita e opera, come propone Serena Meattini con riferimento all'*inter* del pensiero di Todorov. Vengono altresì proposti, in una seconda parte del volume monografico, alcune vie di ricerca, aperture sul tema di giovani ricercatori. Infine troviamo una cronaca del convegno promosso dal gruppo di ricerca "Arte e Riconoscimento" nel mese di maggio 2023 e una discussione sul recente Manuale "*Anima, Copro, Relazioni. Storia della filosofia da una prospettiva antropologica*", pubblicato per i tipi di Città Nuova.

L'attenzione al "tra", a quel nesso vitale che non attesta una novità del pensare ma che è l'invito a tornare a quell'originaria via di mediazione che è la filosofia – che è e vive nella distanza "tra" «necessario e Bene»³ –, è ciò che "attestano" a più voci i contributi proposti, mostrando l'urgenza di un ritorno ad un antico e solo per questo sempre nuovo atteggiamento del pensare che l'arte ancora invita a "riaffermare". Infatti «[...] l'arte. Il trionfo dell'arte – come rileva Weil – è nel condurre ad altro che se stessi: alla vita, in funzione della piena coscienza del patto che lega lo spirito al mondo. [...] Inutile dunque invidiare gli artisti. Una fuga di Bach, un quadro di Leonardo, una poesia, indicano ma non esprimono [...]»⁴. Nel "tra" e nella precarietà di quel fragile equilibrio trovato, l'arte assurge ad una forma di eternità, quella di una ricerca senza tempo di "armonie" da accogliere e di una "verità" da "esplorare". Come perentoriamente ancora avverte Weil: «L'arte è conoscenza. Meglio l'arte è esplorazione»⁵.

MASSIMILIANO MARIANELLI

Professore Ordinario di Storia della Filosofia presso il Dipartimento di Filosofia, Scienze Sociali, Umane e della Formazione dell'Università degli studi di Perugia

massimiliano.marianelli@unipg.it

3 - «[...] la grande differenza che passa fra il necessario e il bene» (Platone, *Repubblica*, VI 493 c).

4 - S. Weil, *Quaderni I*, trad. it. a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano 1982, p. 157.

5 - *Ibidem*.

Fra azione e contemplazione. Il “tra” come luogo della mediazione

di Silvia Pierosara

Artistic experience is trace of an “in-between” that extends in the direction of the relationship with oneself, with others, and with forms of transcendence; art thus refers back to an ethical and anthropological dimension, revealing of the human the need to mediate its own immediacy and to make memory of the ways in which the tension between impulse and contemplation has become dictable. A cross between activity and passivity, freedom and necessity, the “in-between” that art exhibits is an inappropriable and irreducibly common place.

Keywords: Ethics, “In-between”, Transcendence, Memory, Passivity

1. Esperire il "tra"

Le forme dell'arte e i suoi oggetti rendono esperibile il "tra", luogo elettivo della relazionalità umana. Questa è la tesi che il presente contributo intende sviluppare. La densità di significato di tale affermazione si dirama in almeno tre direzioni: la prima, interiore, come estensione di uno spazio fra sé e sé, fra impulso e contemplazione, fra presa del mondo e comprensione di esso; la seconda, esteriore, come luogo dell'incontro e fusione tra orizzonti di significato, tra mondo e significati del singolo e mondo degli altri; la terza, ulteriore, dimensione insondabile e misteriosa che si vive nelle forme dell'impossibile memoria delle origini e della nostalgia di un futuro redento. Se le forme dell'arte istituiscono un mondo comune di rimandi, significazioni sedimentate e sottoposte al lavoro infinito dell'interpretazione, d'altra parte la stessa arte si può definire come una serie di forme, o di formulazioni, del "tra".

La triplice direzione – interiore, esteriore, ulteriore – in cui il "tra" diventa visibile si manifesta e prende corpo mediante le sue oggettivazioni vive di rimandi e testimonia una non linearità che rende immaginabile il gesto artistico come un esercizio di ripresa. Questa tripartizione delle possibili direzioni del "tra" è definibile e utilizzabile solo a patto che i confini fra tali dimensioni non diventino barriere. È evidente e consolidata l'idea per cui la dimensione interiore sia almeno in parte plasmata dalla relazione con altri – e quindi dalla dimensione esteriore, sociale – e dalla dimensione ulteriore, cui si può far riferimento con il termine "trascendenza", in quanto anche quest'ultima imprime un orientamento e plasma, almeno in certa misura, la vita e la sua pienezza.

Quanto alla dimensione interiore, il gesto artistico e gli oggetti in cui esso si coagula esprimono la peculiare attitudine umana, tematizzata dall'antropologia filosofica classica, al distanziamento da sé. Una possibilità, tuttavia, che si potrebbe definire virtualità e che non è affatto scontata, sottoposta com'è alle fluttuazioni dell'impulso e alle regressioni di un immaginario che inchioda l'umano a ciò che crede reale. La scommessa della libertà, tuttavia, si gioca e si articola proprio su questa capacità di istituire mondi inesistenti, di prender tempo dove il tempo non si darebbe, di dar vita a differenti temporalità alla luce dello iato fra adesione piena alla cosa e capacità di dire di no. La fruizione dell'opera d'arte, così come la sua creazione, diventano occasione di realizzazione della virtualità della capacità di distanziamento: l'istante della contemplazione dell'opera crea uno spazio di riflessione su sé, una risonanza che può trasformarsi in consonanza o dissonanza, fornisce occasione al sé di concentrarsi sulla propria vita interiore, pur apparendo come una forma per eccellenza di distrazione, di allontanamento. Prendendo momentaneamente congedo da sé, il sé trova nel momento della contemplazione un rimando ai significati che lo hanno istituito, ne scopre di nuovi,

esperisce una riflessività che lo riguarda anche se non vi si riferisce direttamente. Allo stesso modo, l'istante della creazione artistica per definizione uscita da sé – tanto che comunemente quell'esperienza si può classificare come esperienza di alienazione o estraniamento – liberazione dalle maglie di un'autointerpretazione consolidata, un fare che si espone allo sguardo altrui, che sceglie di farsi narrare e dire da altri.

Questo spazio dell'interiorità è puntellato dall'oggetto, da un lato, e dal soggetto, dall'altro lato: al loro incrocio stanno le volumetrie di un senso di sé da costruire, ricostruire, ricucire. Il tratto essenziale e antropologicamente più pregnante di questo iato sta forse nel fatto che la dinamica creativa, così come quella recettiva, interrogano il sé sull'investimento di libertà che è in grado di fare. Esperire non coincide con possedere, e maggiore diventa la consapevolezza di un'impossibile e definitiva appropriazione, minore sarà l'adesione acritica a una realtà intesa nei termini di un possesso da acquisire. In tal senso, il "tra" assume le sembianze di una "cosa non cosa", di uno spazio che non diventerà mai mio, che è condizione di possibilità del camminare intorno a sé, del congedarsi e del tornare a sé. Dal punto di vista dello spazio interiore del "tra", dunque, si può sostenere che la sua preziosità consiste nel rendere il sé libero dalla presa proprietaria su se stesso, sulle sue azioni, sulle sue creazioni, nel rendere praticabile lo smarrimento, lo sguardo estraniante ed estraniato in un luogo sicuro, al riparo da ogni giudizio definitivo e irrevocabile. Lo spazio interiore del "tra" è il luogo della possibilità del ripensarsi, del guardarsi dal margine in un tempo che non si può misurare, di cui resta traccia solo nelle pieghe della riflessione.

Nella sua introduzione al *Bilderatlas Mnemosyne*, Aby Warburg fa riferimento alla memoria delle immagini come all'organo di sedimentazione dei tentativi di coniugare impulso e riflessione, adesione immediata all'esistenza e consapevolezza di poterne modificare, almeno in parte, i tratti, mediante una postura anzitutto contemplativa. Quest'idea si rivela ancor più fruttuosa se si rivolge l'attenzione allo spazio esteriore che il "tra" dell'arte è capace di generare. È come se il lavoro di distanziamento dall'impulso e la riflessività che esso comporta diventassero in qualche modo un patrimonio dell'umano, una sedimentazione con cui proprio la memoria sociale e collettiva devono fare i conti. La misura della civilizzazione, infatti, è data proprio dalla storia, non lineare, delle mediazioni – più o meno riuscite – del rapporto fra sé e il mondo. Quell'inappropriabilità veicolata dall'arte nel rapporto interiore del sé con se stesso assume contorni ancora più marcati nello spazio che istituisce, accoglie e ospita la relazione. Anche da quest'angolazione, il contributo di Warburg è decisivo, e inaugura una riflessione che un pensiero della rendizione attento come quello di Benjamin, per citare un esempio, non potrà ignorare.

Scrivi Warburg:

Si può probabilmente designare quale atto fondativo della civilizzazione umana la creazione di una distanza consapevole tra sé e il mondo esterno. Se questo spazio intermedio [è] il substrato della creazione artistica, allora sono pienamente soddisfatte le premesse grazie alle quali la consapevolezza di questa distanza può diventare una funzione sociale duratura. Il destino della civiltà umana è segnato dall'adeguatezza o dal fallimento dello strumento spirituale di orientamento, grazie al ritmo dell'accordo tra la materia e l'oscillazione verso *Sophrosyne*, dal ciclo tra cosmologia delle immagini e quella dei segni.¹

La civilizzazione umana, sostiene Warburg, si regge sulla creazione di una distanza consapevole tra sé e il mondo esterno, che si condensano e restano impresse in una storia iconografica, con i suoi balzi in avanti, con le sue regressioni, con i suoi percorsi non lineari. Per non implodere sul dato, per non fondersi e appiattirsi sull'immediato, l'umano istituisce una distanza tra sé e il mondo, che non può possedere, del quale scopre la recalcitranza a farsi un tutt'uno con il sé che conosce. La gestione comune, sociale, collettiva di tale presa di distanza è il modo umano di abitare il mondo, non nella solitudine di un orizzonte che si crede illusoriamente autoprodotta, ma nella comunione che l'interpretazione istituisce. La consapevolezza di tale distanza assume forme cangianti, pur nella continuità di un desiderio di libertà che significa capacità di iniziativa trasformativa. Il prodotto artistico o iconografico porta con sé le tracce di una tentata e sempre rilanciata conciliazione fra la materia e la saggezza, il corpo e i segni.

È ancora Warburg a evidenziare la connessione fra memoria individuale e collettiva sulla base di un lavoro di raccolta dei modi di cucire la frattura fra abbandono e contemplazione:

La memoria, sia collettiva sia individuale, viene dunque in aiuto, in modo del tutto peculiare, all'uomo-artista che oscilla tra una concezione religiosa e una matematica del mondo. Essa non solo crea spazio al pensiero, ma rafforza i due poli-limite dell'atteggiamento psichico: la quieta contemplazione e l'abbandono orgiastico. Anzi, utilizza l'eredità inalienabile delle impressioni fobiche in modo mnemico. In tal senso, la memoria non tende a un orientamento protettivo, ma cerca invece di accogliere tutto l'impeto della personalità passionale-fobica, scossa dai misteri religiosi, per creare uno stile artistico. Per parte sua la scienza

1 - A. Warburg, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas* (1929), a cura di M. Ghelardi, «La rivista di Engramma» 138 (2016), pp. 13-31, p. 13. Il testo è reperibile anche all'indirizzo https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2991 (consultato in data 29 giugno 2023).

descrittiva conserva e trasmette le strutture ritmiche nelle quali i *monstra* della fantasia diventano le guide vitali decisive per il futuro.²

Il destino della memoria è far rivivere in forme diverse il già stato, connettendolo a un futuro di cui conserva le tracce. Il “tra” si riflette pertanto in quest’intersezione spazio-temporale che permette l’incontro fra persona e comunità e coopera allo sforzo di mediazione e riflessione che accompagna l’esperienza umana.

2. Fare memoria dei “tra”

Nella lettura dinamica del “tra” che si pluralizza, la memoria ha un ruolo di primo piano: conserva o dimentica, tiene traccia oppure cancella, rivede o rimodula i diversi modi di oscillare fra impulso cristallizzato in immagine e dicibilità di quell’impulso reso innocuo³, cristallizzato nel segno come monito della sua distruttività. Il tentativo di tenere memoria corrisponde pertanto a questa volontà di salvezza che alberga non solo nel sé come singolo, ma in ogni comunità che cammina faticosamente verso la libertà, e a una cura di sé e del mondo che necessitano di costanti riformulazioni, attraverso una recezione creativa della tradizione. Interpretare la tradizione come un modo di tenere in scacco la attraente distruttività della fusione significa conferirle uno statuto sociale, richiamarne una responsabilità necessariamente da condividere. Lo stile artistico veicola i modi in cui l’anelito alla libertà e l’istanza della cura di sé e degli altri si fanno espressione e diventano visibili, senza che l’impulso sia depotenziato, ma rendendolo accettabile, guardabile, esperibile perché gli si sottrae la distruttività che lo caratterizza, cercando al contempo di preservarne l’istanza di comunione con il mondo e con gli altri di cui si fa portavoce. La riflessione intorno alla dimensione comunitaria e sociale della memoria investe in tal modo anche l’arte e le sue vicende iconografiche, rendendo possibile riconoscersi o distanziarsi dal modo in cui l’umano rende l’impulso visibile o quantomeno esperibile disattivandone la potenza distruttrice e conservandone quella creatrice.

Il “tra” che l’arte rende esperibile si disegna anche a partire dalla relazione con l’ulteriore: la modula, la canonizza, la consegna lasciandone traccia. Forse è proprio nel rapporto con la trascendenza che s’inverano il “tra” interiore e quello esteriore, dal momento che esso riepiloga e accoglie ogni tipo di trascendimento, sia

2 - *Ibidem*.

3 - Warburg fa riferimento alla polarità fra impulso e contemplazione utilizzando anche la coppia prendere-comprendere. Cfr., su questo, A. Warburg, *Gli Hopi*, Aragno, Torino 2006. Il prendere sarebbe quell’atteggiamento di immediato passaggio all’atto che alimenta il rapporto fusionale tra il soggetto e il mondo; il comprendere sarebbe invece quella postura distanziatrice in cui è implicata la riflessione.

quello di sé in rapporto con sé, sia quello di sé in rapporto al mondo. La «nostalgia del totalmente Altro»⁴, infatti, pervade tali tipologie di relazioni ricordando a queste ultime che debbono necessariamente considerare transitorie le proprie forme, ricordando loro il dovere della coltivazione del desiderio. Il desiderio come spazio della distanza si nutre della relazione con una trascendenza misteriosa, che invita all'ulteriore e riconosce in tale tensione lo specifico dell'umano. Lo si può declinare nei termini della nostalgia, che non si irrigidisce sulla ricerca di un passato identico ripetuto identico a se stesso, ma piuttosto fa sua l'esigenza di proiettare verso il futuro l'agire e il fare umani, abbracciando l'attesa come dimensione di costitutiva e insuperabile mancanza con cui scendere a patti, da portare e condividere, da riconoscere come possibile fondamento del vivere comune disposto a essere letto altrimenti e rinnovarsi. Il "tra" si disegna quindi come il luogo dell'esercizio di tale portare, di tale sopportare, di una resa dinanzi all'impossibile pienezza, di un rilancio costante dell'infinito all'interno delle forme del finito.

La ricerca dell'incondizionato, per dirla con Novalis, non fa che ricondurre al condizionato: «noi cerchiamo ovunque l'incondizionato [*das Unbedingte*] e troviamo sempre e soltanto cose [*Dinge*]]»⁵; d'altra parte, abbracciare il condizionato come la dimensione più propria dell'umano non significa rinunciare alla ricerca dell'incondizionato, anche nella forma della nostalgia, nell'apertura al sacro. Possiamo riconoscere con Eliade due tipi di nostalgia: «1) il desiderio di reintegrare la totalità primordiale che esisteva prima della creazione [...]; 2) il desiderio di riscoprire l'epoca primordiale che iniziò subito *dopo* la creazione»⁶. Non bastare a se stessi significa, alla luce della trascendenza che lo illumina, portarsi al limite, ridefinirlo, senza mai rinunciarvi; significa accogliere l'umanità nella sua finitudine e comprendere che le sue forme rispondono alla ricerca dell'infinito, al desiderio nostalgico di un'origine irrecuperabile, di un futuro compiutamente imperfetto. La trascendenza, così intesa, organizza le forme del trascendimento, dà loro significato, le rende relative e consapevoli della propria relatività e della propria rivedibilità. Le due forme della nostalgia delle origini che secondo Eliade sono riconducibili al rapporto fra uomo e sacro vanno ricomprese entro una dinamica di accettazione del finito, di presa di distanza dalla fusione regressiva che precede ogni distinzione e di rilancio verso il futuro del desiderio di redenzione.

In tal senso, il passato rivive in forme differenti, non si può ripetere identico, ma torna nella misura in cui

4 - M. Horkheimer, *La nostalgia del totalmente Altro*, Queriniana, Brescia 1972.

5 - Novalis, *Polline*, in Id., *Opera filosofica*, vol. I, Einaudi, Torino 1993, pp. 357-418, p. 357.

6 - M. Eliade, *La nostalgia delle origini. Storia e significato delle religioni*, Morcelliana, Milano 2020, p. 102.

la memoria ripresenta il suo oggetto: un passato relativo all'attenzione rammemorante; passato che, in essa, può ritornare vivente. Il passato che ritorna è im-perfectos, è solo momentaneamente cessato, e può riacquistare senso - direzione e significato - nel suo ri-ad-presentarsi. È un passato che ha vita propria, vive di per sé: è, sì, relativo all'attenzione che ne resta colpita, ma si tratta altresì di un passato sempre vivo e sempre capace di irrompere inaspettatamente.⁷

La memoria è traccia di uno sforzo distanziatore; si tratta infatti di «porre una distanza, inaugurare quel Denkraum, quello spazio del pensiero necessario per misurare la vittoria sul caos. Breve spazio intervallare, stretto zwischen in cui rinnovare l'esperienza partecipativa della «condizione originaria», in cui provare a ridirla, ri-crearla, re-immaginarla, immer wieder»⁸, senza che quella partecipazione scivoli nella indistinzione che distrugge.

La memoria, condensata in immagini, diventa in via elettiva «organo del futuro»⁹. Come in Benjamin per l'immagine dialettica e la *Jetztzeit*, così in Warburg la memoria non è affatto il serbatoio di un passato inerte, ma il mezzo con cui si definiscono i contorni di un "tra", quel "tra" le generazioni espresso in immagini che condensano la relazione fra i tempi e di essa si fanno tramite, sostituendo la logica dell'inesorabile sequenzialità con quella della coesistenza, fugace e solo parzialmente coincidente, fra differenti epoche, momenti, speranze. Avverte Benjamin: «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 (*Jetzt*) in una costellazione [...] mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora (*Jetzt*) è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti»¹⁰. Il senso del passato non può che legarsi al senso del futuro, non per una ipotetica quanto illusoria linearità del tempo, ma per la trasfigurazione di quel passato stesso nell'esercizio della rammemorazione, che è sempre anche esercizio immaginativo; non per redimere il passato, ma per assumere su di sé il compito di redimere il futuro. Il passato può restare insensato, perché il suo dolore gridato o silenzioso non riceve – né deve ricevere – giustificazioni, ma testimonianza di una necessità redentiva del futuro, è l'occasione per immaginare altrimenti.

7 - G. Boffi, *Immagini della memoria. Warburg e Benjamin*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica» 3 (1986), pp. 432-438, p. 438. Sulla consonanza e i punti di contatto fra Warburg e Benjamin, cfr. anche A. Barale, *Pathos, forma, memoria: Warburg e il «temporale» del comprendere*, «Aisthesis» 1 (2008), <https://oajournals.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/459/457>, consultato in data 29 giugno 2023.

8 - *Ibid.*, pp. 436-437.

9 - *Ibid.*, p. 437.

10 - W. Benjamin, *Opere di Walter Benjamin vol. XI, Parigi capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 1982, p. 598.

3. Il "tra" come dimora del chiasmo tra agire e patire

La solidificazione del "tra" in forme, oggetti e immagini esperibili di uno spazio terzo inappropriabile, eppure nostro, dipende da una peculiare caratteristica dell'uomo, che si scopre passivo nella sua spontaneità e, specularmente, attivo nella sua recettività. Quest'idea può essere ulteriormente articolata indagando anzitutto la natura del "tra" come spazio terzo: definirlo in questi termini implica che esso si presenti come un luogo d'incontro, generato dall'incontro stesso, di cui nessuno può dirsi proprietario, ma che permette anzi di discostarsi da sé e perdersi, farsi narrare e osservare altrimenti attraverso la creazione e la fruizione dell'opera d'arte. La natura media, anfibolica del "tra" che si manifesta nell'opera d'arte, assumendone di volta in volta le sembianze, ha una genesi peculiare, che affonda le sue radici nell'incrocio vivente fra attività e passività che può definirsi tratto peculiare dell'umano.

La creazione artistica non è completo appannaggio del versante attivo dell'esperienza umana: le fonti dell'ispirazione e il processo creativo non sono del tutto padroneggiabili da chi produce arte, anzi al contrario rivelano una relazionalità che sta a monte e di cui si può non essere completamente consapevoli; si può giungere a sostenere come la creatività umana, in effetti, sia almeno in parte dettata da automatismi che non ne intaccano il valore quanto all'iniziativa, ma concorrono a chiarire come la creazione dal nulla sia un gesto che si colloca al di fuori della portata dell'umano.¹¹ Dal canto suo, la passività del ricevere, la cosiddetta fruizione estetica, non è mera registrazione, ma elaborazione vivente e attiva che in certo modo concorre a delineare il significato dell'opera e rilanciare la possibilità costante della sua reinterpretazione. Non solo: lo spettatore, in certe forme d'espressione artistica, è chiamato a interagire con l'opera, a farla mentre ne fruisce. Non si tratta quindi di mera contemplazione recettiva, che al massimo, per dirla con Ricoeur, «dà a pensare»¹², ma piuttosto di contribuire, contemplando, al fare dell'arte, anche semplicemente posizionandosi, occupando uno spazio che è insieme materiale e simbolico e che modifica la stessa opera d'arte in divenire.

Da un lato, dunque, la spontaneità del creare va rimodulata alla luce di una radice passiva che ci conduce ad ammettere la non completa proprietà, da parte del soggetto, del processo creativo. Dall'altro lato, la ricezione dell'opera non è completamente passiva, ma si nutre anche di una componente attiva che concorre a dinamizzare l'opera, rendendola esposta, ricreabile, ridefinibile. L'antropologia sot-

¹¹ - Su questo, cfr. le interessanti riflessioni di S. Klein, *Come cambiamo il mondo. Breve storia della creatività umana*, Bollati Boringhieri 2022.

¹² - Cfr. P. Ricoeur, *Il simbolo dà a pensare*, a cura di I. Bertolotti, Morcelliana, Brescia 2002.

tesa a questo rovesciamento delle parti è riconducibile a quello che Ricoeur definisce «il tripode della passività», di cui l'autore delinea le implicazioni etiche nel noto studio conclusivo di *Sé come un altro*. Vale la pena ripercorrere brevemente i tratti di tale articolazione della dimensione patica. Secondo Ricoeur, l'ipseità rischia di perdersi e disseminarsi nelle diverse esperienze dell'alterità che equivalgono ad altrettante esperienze di passività. Al cuore dell'iniziativa, versante ritenuto indubitabilmente attivo, si collocano così tre radici passive che corrispondono all'esperienza del corpo proprio, dell'alterità nella forma dell'estraneità e, infine, della coscienza.¹³ Se persino nell'agire etico, luogo elettivo della libertà e dell'arrendtiano potere di cominciare, il sé si scopre non completamente coincidente con se stesso, non compiutamente padrone, anche nel fare dell'arte si può riconoscere tale radice passiva, così come nella fruizione può emergere un versante attivo. Il "tra", pertanto, è istituito da tale rovesciamento, da un incrocio chiasmatico che genera oggetti non riconducibili a una logica proprietaria. Il suo valore aggiunto consiste proprio nella possibilità di riflettere intorno allo statuto dell'umano, rivedendo i confini tra agire e patire nel senso di una loro contaminazione.

Non solo. Seguendo la suggestione di Warburg, secondo cui fare memoria delle immagini significa ricostruire il percorso delle formule del pathos, l'indagine si sposta dal piano del "come", cioè delle modalità di incrocio fra azione e passione, al piano del "che cosa", dal momento che il contenuto delle immagini artistiche risponde al tentativo costantemente rilanciato di messa in forma di quello stesso pathos. L'arte, dunque, sarebbe gestione di uno slancio, di un impulso, talvolta orgiastico, talaltra doloroso, che per sua stessa natura chiede di essere ripensato: l'arte è un agire il pathos, ricerca di forme che possano dirlo, evitando il rischio dell'inesprimibilità, deriva che lo allontanerebbe definitivamente da ogni possibilità di contatto con la dimensione spirituale. Preso fra immediatezza e mediazione, l'umano non può che generare ambienti relazionali che utilizza come veri e propri laboratori di sperimentazione delle forme della mediazione. Il contributo di Plessner, qui, si rivela capace di offrire un fondamento antropologico al gesto artistico, che ricalca una condizione inaggirabile: la legge antropologica dell'immediatezza mediata conferma l'esigenza di vivere e interpretare l'adesione all'esistenza attraverso un reticolo di filtri già da sempre presenti nel modo umano di abitare il mondo.¹⁴

Lo spazio terzo creato e reso visibile dall'arte concorre ad allenare tale capacità, rendendola abitudine, senza che quest'ultima si inaridisca e si rassegni, appiattendosi, alle forme di mediazione esistenti. La definizione dell'umano a partire da tale "tra", allora, potrebbe attestarsi sul riconoscimento di una fruttuosa interse-

13 - Cfr. Id., *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 2005, pp. 432-433.

14 - Cfr. H. Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 344-363.

zione fra immediatezza dell'impulso, del prendere, dell'afferrare tentando di far proprio l'inappropriabile, e, dall'altra parte, messa in forma, contemplazione, mediazione, riflessione, spiritualità. Oltre alla polarità dinamica fra immediatezza e mediazione, si può riconoscere distintamente quel luogo "tra" come punto d'incontro fra libertà e necessità: la libertà creativa coesiste con la necessità della spontaneità, così come la passività che appare vincolata all'esperienza in modo necessario si scopre capace di libertà, di una libertà situata. Allo stesso modo, il chiasmo fra attività e passività dice della necessità di congedarsi da un'interpretazione del soggetto come proprietario, che si percepisce capace di possedersi, a beneficio di una dinamica interiore caratterizzata da una dialettica fra appropriazione ed espropriazione, prossimità e distanziamento. Infine, si può riconoscere nella dimensione del "tra" un luogo significativo di intersezione fra passato e futuro, in cui l'eredità delle mediazioni – pur correndo il rischio di trasformarsi in una tradizione inerte – si scopre capace di risvegli, rimodulazioni, restituzioni e aperture a un futuro immaginato anche quando inimmaginabile.

SILVIA PIEROSARA

Professoressa di Filosofia morale, Università degli studi di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici, Lingue, Mediazione, Storia, Lettere, Filosofia
s.pierosara@unimc.it

L'art comme metaxu. Origine et fécondité de l'œuvre d'art, de Platon à Simone Weil

di Emmanuel Gabellieri

Plato has often been accused of condemning the world of images, art and artists. But as S. Weil sees it, from the Sophist to the Timaeus, Plato is always contrasting the self-referential art of the sophists with art and beauty understood as metaxu towards the divine. The analogy between the 'divine' art of the Timaeus and artistic creation is thus in line with the fundamental principle of the Trinitarian metaphysics of beauty, from Thomas Aquinas to Balthasar. Where Heidegger sees the origin of the work of art in the impersonal cosmic Being, here beauty and art are expressio of a Good that remains transcendent while revealing itself in a sensible way. The Logos "perfect image" of the Father "fulfils" the Platonic vision of beauty as the revelation of the Good in the world.

Keywords: Idol/Icon, Forms/Infinity, Metaxu, Divine Art, Perfect Image, Trinity

L'esthétique et l'art sont certainement un des lieux où l'influence de Platon sur la pensée de S. Weil est la plus remarquable. Mais si le beau apparaît chez Platon comme une sorte de *metaxu*¹, de médiation par excellence entre le monde et le divin (le Beau « en soi » paraissant identifié au divin dans le *Banquet*), le paradoxe est que l'art y semble souvent dévalorisé et mis au rang d'une fabrication sophistique d'apparences. C'est pourquoi de Nietzsche à H. Arendt, pour ne citer que ces auteurs, Platon apparaît comme le type même du penseur « contemplatif » auquel doit être opposé l'artiste, l'homme d'action, « l'homme créateur ». Or, une des originalités les plus frappantes de S. Weil est certainement d'ignorer cette opposition entre contemplation et création, action et contemplation, qui est un fil rouge de bien des débats internes à la pensée occidentale. Ce qui suit va donc viser d'abord (I. « L'art, idole ou *metaxu* ? ») à considérer comment S. Weil accentue une lecture *iconique* de l'art qui, chez Platon, en s'opposant à la perspective sophistique et *idolâtrique*, ne semble pas être parvenue à articuler « travail » et « inspiration », pouvoir créateur du sujet et contemplation. Penser cette articulation en profondeur, voir l'art comme un *metaxu* prolongeant ce *metaxu* universel entre l'humain et le divin qu'est la « beauté du monde », semble alors conduire à définir une « triple origine de l'œuvre d'art » (II), anthropologique et cosmique, puis, ultimement, métaphysico-théologique. Dans cette dernière perspective, on va le voir, l'œuvre d'art apparaît alors comme une *expressio* de la beauté du monde mais aussi de la beauté du Verbe qui en est la source.

I. L'art, idole ou *metaxu* ?

1) Une négation platonicienne de l'art ?

Du néoplatonisme médiéval et renaissant à l'idéalisme allemand, la pensée de Platon a souvent été vue comme une célébration de la vérité métaphysique du beau aussi bien que de l'art. Mais à l'inverse, les critiques modernes et contemporaines de la métaphysique voient au contraire chez Platon une « négation » de l'art qui aurait sa racine dans la dévalorisation du sensible et du monde des images, autant que dans un primat de la contemplation sur la création rendant impossible d'honorer la figure de l'artiste. Cette seconde perspective qui, à partir de Nietzsche notamment se donne pour objet de « renverser le platonisme » selon la formule de G. Deleuze, se voit partagée par de nombreux philosophes contemporains². Mais

1 - S. Weil écrit toujours « *metaxu* », et non « *metaxy* ». Ce n'est pas l'usage habituel aujourd'hui, mais par respect pour les citations littérales de S. Weil, nous écrivons donc à sa suite *metaxu*.

2 - Ne citons ici que J.M. Schaeffer dénonçant « la tradition spéculative de l'Art » dans son livre *L'Art de l'âge moderne*, Gallimard, Paris, 1992.

on la trouve aussi, d'une manière qui peut surprendre, chez un métaphysicien comme E. Gilson qui, dans son ouvrage peu connu, *Introduction aux arts du beau*, développe une vive critique du « monde de Platon », lequel est avant tout le monde de la science, « de l'être tel qu'il est », de sorte qu' « il n'y a pas de place pour l'art dans un univers de ce genre. Tout l'être est donné, que peut-on lui ajouter ? »³. C'est pourquoi Gilson considère que « la parole de Nietzsche dans *La volonté de puissance* (II, §437) reste littéralement vraie : 'L'artiste est absent de toute la philosophie jusqu'à ce jour' »⁴ : « excédé de l'univers de Platon (...) Nietzsche veut s'affranchir de la suprématie de *l'anthrôpos theôretikos*, le contemplateur »⁵.

Ces propos s'éclairent si on les rapporte au primat de l'être (*esse*) sur l'essence (*essentia*) qui est au fondement de la reprise par Gilson de la métaphysique thomassienne, et si on articule cet accent « existentiel » donné à la métaphysique de l'être à une autre insistance (venant davantage de Bergson), soulignant combien l'histoire de la métaphysique a eu du mal à penser les phénomènes de création et *la création* comme telle. Mais on peut se demander s'ils sont tout à fait justes par rapport aux plus profondes intuitions de Platon lui-même, car Nietzsche lui-même voyait l'intellectualisme d'un Spinoza ou de Schopenhauer contredit par « la nature » mais aussi par « le divin Platon (...) pour lequel toute beauté pousse à la reproduction (...) depuis la plus basse sensualité jusqu'à la plus haute spiritualité »⁶. Dans cette allusion aux passages du *Banquet* ou du *Phèdre* où surgit le thème de « l'enfantement » et de la « génération dans le beau »⁷, apparaît ce qui fait contrepoids, chez Platon, aux accents plus idéalistes, et il semble alors nécessaire de faire justice à l'ensemble des dimensions de sa pensée, ce qui nous permettra de mieux mesurer ce que S. Weil en a privilégié.

Un premier point éclairant la dévalorisation apparente de l'artiste dans le platonisme est sans doute le contexte de la lutte contre la sophistique, dont la philosophie de l'image du *Sophiste* éclaire les enjeux essentiels. Contrairement aux lectures précipitées voulant rapporter le célèbre passage de la *République* (III, 398a-b) chassant les poètes de la cité idéale à une condamnation massive des images et de l'art fixée dans *le Sophiste*, ce dernier dialogue ne condamne nullement l'image de manière univoque mais a au contraire pour enjeu d'opposer *deux*

3 - E. Gilson, *Introduction aux arts du beau*, Vrin, Paris, 1963, p. 164.

4 - *Ibid*, p. 157.

5 - *Ibid*, p. 168.

6 - Nietzsche, « Flâneries inactuelles », *Crépuscule des idoles*, § 22.

7 - Par analogie à la procréation, Platon distingue dans *le Banquet* trois types « d'enfantement » spirituels, les « œuvres artistiques immortelles » (Homère et Hésiode : 209d1), les actions mémorables (208d2-6), les lois de la cité (209d5).

types d'image. L'exemple paradigmatique de la peinture en « trompe-l'œil » (*skia-graphia*), si parfaite qu'elle ne permet plus de distinguer la réalité de son imitation, est ce qui donne le critère de distinction entre deux types de *mimesis* : celui de l'image « simulacre » (« *eidolon* ») qui rend indiscernable le rapport à la réalité dont elle est l'image, et celui de l'image véritable (« *eikon* ») qui, reconnue comme telle, renvoie à un modèle⁸. Mais on fait erreur si, se rapportant au fameux exemple des « trois lits » de la *République* (X, 596d-598d) l'on y voit une réduction de l'art (ici de la peinture) à l'imitation plate d'un modèle sensible, là où l'art authentique serait une sorte de création *ex nihilo*. Car ce qui était en jeu pour Platon était de savoir si l'art doit se prétendre auto-référent, comme si l'image ou l'œuvre d'art ne devait renvoyer qu'à elle-même, à son apparence et à la capacité de l'artiste de produire un *double parfait* de l'apparence, ou bien s'il n'est pas toujours référé à une réalité qui l'inspire et le transcende. L'enjeu était de voir en toute image ou œuvre d'art le symbole d'un plan de réalité plus profond, la vérité de l'image n'étant pas de se substituer à ce dont elle est l'image, mais d'être médiation, *metaxu* vers sa source.

Il faut alors se référer à d'autres dialogues de Platon pour approfondir un enjeu dont la problématique post-chrétienne de « l'idole » et de « l'icône » sera un prolongement et en un sens une radicalisation. C'est sans doute dans le *Ion* où apparaît le plus clairement l'idée que la production artistique ne saurait être référée seulement à la seule habileté technique de l'artiste, mais suppose une « inspiration divine » (*theîa moîra*), le seul pouvoir de la raison et de la technique ne pouvant rendre compte de la création du beau⁹. Mais le *Ion* montre bien la difficulté à laquelle se heurte Platon, lequel, voulant récuser toute auto-référence humaine, est conduit à opérer une coupure totale entre la subjectivité et une pure « possession divine », la subjectivité ne pouvant s'y articuler en mettant sa marque sur l'œuvre. Cette survalorisation de l'inspiration produit alors une seconde dévalorisation de la figure de l'artiste, car, bien qu'ouvert à une transcendance, il ne peut avoir *aucun rapport personnel* à celle-ci. J. Maritain par exemple a bien vu cela dans son grand livre *L'intuition créatrice dans l'art et la poésie*, et ses remarques recourent celles de Gilson et de l'antiplatonisme concernant la difficulté platonicienne à honorer la subjectivité¹⁰. Mais mieux que Gilson, Maritain a vu que la difficulté de Platon (voulant opposer inspiration métaphysique et sophistique), a été de ne pas parvenir assez à penser un *lien vivant entre* raison, inspiration, technique et travail créateur,

8 - Voir *Sophiste*, 233d-237a, puis 264c-267a.

9 - Voir *Ion*, 533d-536a.

10 - Cf. J. Maritain, « Exit la Muse platonicienne », *L'intuition créatrice dans l'art et la poésie*, Œuvres complètes, Ed. Universitaires - Fribourg / Ed. Saint Paul - Paris, 1985, chap. VII, pp. 392-407.

lesquels apparaissent comme autant d'instances séparées là où il faudrait sans doute les relier intimement.

2) « L'art divin » du *Timée*

Or cette liaison, un dialogue de Platon a cherché à la penser avec une profondeur inégalée, mais d'une manière restant souvent invisible dans les commentaires sur l'esthétique et la philosophie de l'art platonicienne, car cette liaison ne se situe pas sur le plan de l'art humain, mais de « l'art divin » par lequel Platon, dans le *Timée*, cherche à penser la genèse du monde. Analogie néanmoins capitale car la manière dont le monde a été produit n'ayant pas été « révélée » par Dieu et ne pouvant être pensée que de manière « vraisemblable » (29c), le fait de choisir l'analogie de l'art n'est-il pas hautement significatif, et n'est-il pas pour Platon le signe d'une vérité de l'art dont il faut approfondir le sens, bien au-delà de la querelle avec les sophistes ?

Cette perspective a précisément été celle de S. Weil, dont la lecture du *Timée* est certainement unique dans la philosophie du XX^{ème} siècle¹¹. Là où la tradition chrétienne *ex-nihiliste* s'est souvent moquée du « démiurge » platonicien, dieu-artisan ayant besoin d'une matière préalable pour créer le monde, S. Weil opère en effet à l'inverse un rapprochement saisissant entre les récits de la *Genèse* et du *Timée*. Car le *Timée*, cherchant à répondre au problème de la nature de l'art divin laissé en suspens dans le *Sophiste*, le fait en donnant à penser le monde comme une œuvre d'art créée par un Dieu artiste. Ainsi, « au lieu qu'aujourd'hui nous prenons comme point de départ une activité telle que celle d'un fabricant d'horloges, ce qui entraîne dans des absurdités dès qu'on transpose, Platon choisit une activité qui, quoique humaine, a déjà quelque chose de surnaturel »¹². Pourquoi « surnaturel » ? Un premier rapprochement est que, dans la *Genèse* comme dans le *Timée*, Dieu crée « parce qu'il est bon » (30a), ceci impliquant une générosité et une gratuité ne pouvant être comprises par la raison seule¹³. Ensuite, de manière analogue au Dieu de la *Genèse* qui crée par sa « parole », le Dieu du *Timée* crée par le

11 - Le commentaire le plus continu est sans doute celui recueilli dans le texte « L'amour divin dans la création recueilli dans *Intuitions préchrétiennes* (S. Weil, Œuvres complètes, Gallimard, OC IV 2, pp. 162-80 ; *Intuitions pré-chrétiennes* – désormais IPC – Fayard, pp. 22-41), mais d'innombrables textes de *La Source grecque* et des *Cahiers de Marseille* seraient à citer.

12 - *Ibid.*, OC IV 2, p. 163 ; IPC, p. 23.

13 - S. Weil traduit longuement ces passages : « Disons maintenant pour quelle cause le compositeur a composé un devenir et cet univers. Il était bon, et, en qui est bon (...) jamais il en se produit d'envie. Étant sans envie, il a voulu que toutes choses se produisent le plus possible proches de lui-même. Dieu a voulu que toutes choses soient bonnes (...) » (OC IV 2, p. 164 ; IPC, p. 24).

« regard », à partir de la contemplation d'un « Modèle vivant », lequel n'est en rien une « représentation » intellectuelle mais (S. Weil y insiste) le « Vivant spirituel absolument beau et à tous égards absolument parfait » (31b) à la ressemblance duquel est créé un monde unique, lui-même unifié de l'intérieur par cet autre principe divin en lequel tout est créé : « l'Âme du monde ».

Sans pouvoir entrer plus avant dans l'analyse de cette Trinité platonicienne qui fait dire à S. Weil « qu'il y a donc dans le *Timée* « trois personnes divines, le Père, le Fils unique et le Modèle »¹⁴, le plus important est ce qui justifie pour elle le nom de « Modèle » (*Archétypos*) utilisé par Platon, à condition de le comprendre de manière *non représentative*. En effet, écrit-elle, « il n'y a vraiment beauté que si l'œuvre d'art procède d'une inspiration transcendante (Ce modèle transcendant signifie simplement la source de l'inspiration véritable) »¹⁵ ; « l'artiste de tout premier ordre travaille d'après un modèle transcendant, qu'il *ne se représente pas*, qui est seulement pour lui la source surnaturelle de son inspiration »¹⁶. Dieu ne crée pas en calculant (même si Platon tente dans un second temps de savants calculs pour rendre compte de ce qu'il y a de mathématisable dans les harmonies constitutives du monde sensible), mais il crée, comme un artiste, par inspiration, par la contemplation d'un « Vivant éternel parfait » (37d) dans lequel sont mystérieusement contenus tous les types d'intelligibilité à partir desquels va être organisé le monde comme *cosmos*. Le « Modèle » du *Timée* révèle ainsi la nature du principe « Mesure de toutes choses » dont parlent par ailleurs le *Philèbe* ou les *Lois*, rendant compte de l'ordre du monde selon le maximum de diversité compatible avec son unité.

Tout se passe donc comme si Platon cherchait à approfondir dans le *Timée* une pensée du lien entre amour et raison constitutif de la *philia-sophia*, mais qu'il n'a pas transposé au plan de sa philosophie de l'art où les deux restent séparés. Or c'est précisément la recherche de ce lien que l'on trouve chez S. Weil dès les textes des années 30.

3) *L'art, médiation entre « travail » et « amour »*

La manière qu'a S. Weil d'ignorer l'opposition entre contemplation et création, action et contemplation fréquente dans les débats internes à l'anthropologie et la métaphysique occidentale, est un des fils rouges les plus sûrs de sa pensée, des

¹⁴ - Pour un premier essai de synthèse, voir notre ouvrage *Être et Don. Simone Weil et la philosophie*, Peeters, Louvain, 2003, pp. 365-75.

¹⁵ - OC IV 2, p. 163 ; IPC, pp. 22-23.

¹⁶ - *Ibid*, p. 166 ; IPC, p. 26 : nous soulignons.

textes d'adolescence jusqu'aux textes ultimes. Elle se reflète particulièrement dans sa philosophie du travail, mais on a moins été attentif à ce qu'elle éclaire de sa conception de l'art. Un passage des « notes intimes » contenues dans le tout premier Cahier de 1934 où, à 25 ans, S. Weil prend des décisions éthiques décisives (dans le contexte du drame passionnel qui a alors lieu entre ses proches, G. Bataille, Colette Peignot et Boris Souvarine) y éclaire la manière avec laquelle, à l'occasion de méditations sur l'amour, elle voit la vérité de l'art. Ainsi, s'interroge-t-elle, « L'art (n'importe quel art) a rapport à deux choses : le travail et l'amour. Rapport des deux ? ». Une première réponse définit la nature de l'amour propre à la création et à la contemplation artistique, car « l'amour n'est présent dans l'art que surmonté et même nié. Enseignement de l'œuvre d'art : les choses belles, il est interdit d'y toucher. L'inspiration de l'artiste est toujours *platonique* »¹⁷. Est déjà présente ici l'idée selon laquelle « la distance est l'âme du beau », car si l'amour veut l'union, il la veut souvent d'une manière précipitée équivalant à une volonté destructrice de possession. Or l'amour véritable, comme le beau, implique le respect sacré de ce sur quoi on ne doit pas vouloir mettre la main. Mais comment alors, dans le cas de l'art, l'unir au travail qui est œuvre de la volonté sur la matière ? La réponse de S. Weil est que l'art est « le symbole des deux plus nobles efforts humains : construire (travail) et ne pas détruire (amour surmonté). Car tout amour est naturellement sadique, et la pudeur, le respect, la retenue constituent la marque humaine. Ne pas s'approprier ce qu'on aime... ne rien y changer... refuser la puissance... »¹⁸. Une fois répétée la crainte d'un amour possessif et destructeur, l'élément décisif est ici de définir le travail et l'amour comme deux pôles de l'équilibre entre action et contemplation, entre « construire » et « ne pas détruire ». L'art est « symbole » de cet équilibre, ce qui en fait une médiation parfaite entre le naturel et le surnaturel, entre ce qui vient d'en bas (par le travail) et ce qui vient d'en haut (par la grâce)¹⁹. L'amour véritable, « surmonté » interdit à la fois un amour-passion qui détruirait son objet, et une volonté-travail qui serait une volonté de « puissance ». Ainsi l'art a une origine à la fois transcendante et humaine. Mais comment l'approfondissement de ces dimensions a-t-il conduit S. Weil à une métaphysique de l'art et une ontologie trinitaire dépassant même celle de Platon ?

17 - OC VI 1, pp. 142-143.

18 - *Ibid.*, p. 143.

19 - Cf « Vouloir — et ce qui n'est pas récompense du travail, ne pas l'attendre, le recevoir comme une grâce... Ambiguïté du mot grâce, aussi. (Le plus beau mot...) (L'amour ne peut être pur qu'autant qu'il est, précisément, une grâce.) Nous ne savons plus recevoir la grâce. » (OC VI 1, p. 89).

II. Origine et fécondité de l'œuvre d'art

1) *Formes, cosmos et infini*

Que s'agit-il d'aimer à travers les symboles de l'art ? Une double définition semble apparaître des années 30 au début des années 1940 à Marseille. Dans des textes parallèles du Cahier I de 1934, S. Weil écrit : « Le triomphe de l'art est de conduire à autre chose que soi ; à la vie en fonction de la pleine conscience du pacte qui lie l'esprit au monde (...) La grandeur de l'homme est toujours de recréer sa vie (...) Par le travail, il produit sa propre existence naturelle. Par la science, il recrée l'univers au moyen de symboles. Par l'art, il recrée l'alliance entre son corps et son âme », « l'union des trois » étant vue comme le fondement de « la culture »²⁰. Puis dans le grand texte de 1942 sur les « Formes de l'amour implicite de Dieu », on trouve cette définition : « L'art est une tentative pour transporter dans une quantité finie de matière modelée par l'homme, une image de la beauté infinie de l'univers tout entier. Si la tentative est réussie, cette portion de matière ne doit pas cacher l'univers, mais au contraire en révéler la réalité tout autour »²¹. Dans les deux cas, l'art apparaît comme la recreation d'un « pacte », d'une « alliance », entre l'homme et lui-même (union de l'âme et du corps) et entre l'homme et le monde. Pacte qui fait que l'homme se sent à la fois chez lui et ouvert à plus grand que lui : « Objet de l'art : nous rendre le temps et l'espace sensibles. Nous fabriquer un espace, un temps humains, faits par l'homme, qui pourtant soient *le temps, l'espace* »²².

Mais rendre ainsi sensible au temps et à l'espace à l'état « pur » ne doit pas conduire à désubstantialiser le monde, selon un principe que S. Weil enseignait ainsi à ses élèves de Roanne en 1933 : « Toutes choses sont faites d'un et de plusieurs, ayant innés en elles-mêmes la limite et l'illimité, étant tissées de fini et d'infini *<peras/apeiron>* (...) source de la joie des pythagoriciens appelant le monde : *cosmos* »²³. Temps et espace créent le jeu de nécessité et de hasard permettant les relations entre les êtres, et ce mélange de détermination et d'indétermination est précisément ce que l'art cherche à reproduire et exprimer de mille manières. Si l'art est comme un microcosme du macrocosme, c'est parce qu'il y a analogie entre les multiples jeux de relations par lesquels le monde est un « cosmos », et l'art

20 - OC VI 1, pp. 115-16.

21 - OC IV 1, p. 306 ; *Attente de Dieu (désormais AD)*, Fayard, Paris, 1974, p. 159.

22 - OC VI I, p. 224.

23 - *Leçons de philosophie de Roanne (LP)*, Paris, Plon, 1989, p. 199.

comme « composition sur plusieurs plans », dont S. Weil écrit qu'elle « est peut-être la clef de tous les arts »²⁴.

De cette « composition sur plusieurs plans », la peinture est sans doute un exemple privilégié, comme on le voit dans les analyses que S. Weil fait de L. de Vinci, de Giotto ou de la peinture chinoise inspirée par le taoïsme.²⁵ Mais S. Weil applique aussi ce principe à la musique, où l'enchevêtrement des harmonies et la succession des mouvements joue le même rôle que la « composition sur plusieurs plans » en peinture. Ainsi, dans la musique de Monteverdi où « le centre de la musique » est « le silence qui sépare un mouvement montant d'un mouvement descendant »²⁶. « Musique, du son monte, nous esquissons un mouvement de monter indéfiniment, puis *cela se brise. C'est cela que Monteverdi a appris dans Platon* »²⁷. Même chose dans le chant grégorien - lequel « monte lentement, et au moment qu'on croit qu'il va prendre de l'assurance, le mouvement montant est *brisé et abaissé* »²⁸. Ceci fait apparaître, après la brisure de l'élan et le silence qui y répond, un *troisième* temps : « *Après le silence, le passage par le transcendant, le mouvement descendant est roi. - D'abord le mouvement montant l'emporte, et les descentes intercalées sont des descentes de pesanteur ; puis vient le moment où la descente est amour* »²⁹. Ainsi, « le mouvement montant est continuellement soumis au mouvement descendant. La grâce est la source de tout cet art »³⁰.

Dans cette analyse du « rythme » produit par l'alternance de mouvements montants et descendants dont le point d'unité reste transcendant, S. Weil s'inspire encore des analyses de Platon dans le *Timée*. Un rythme constitué par une « unité du rapide et du lent », s'il est tel que « pendant le mouvement lent on continue à suivre en même temps le mouvement rapide, dès lors qu'ils sont dans un rapport simple (...) cela permet la connaissance du troisième genre » : par une certaine combinaison temporelle des notes, se réalise en effet une image sensible de « l'union des contraires qui est l'essence de l'ascension », et d'« une descente » con-

24 - OC VI 1, p. 232.

25 - Cf. ici nos études : « Pesanteur, Grâce et Incarnation. De S. Weil à Giotto et retour » *Gregorianum*, Roma 2015, 96/3, pp. 595-614 ; « Taoïsme et peinture chinoise chez Simone Weil et François Cheng », *Epistémologie du dessin. Concepts, lectures et interprétations (XIX-XXI e siècles)*, Agnès Callu dir., Jacques André Editeur, Lyon, 2020, pp. 163-71.

26 - OC VI 3, p. 333.

27 - OC VI 3, p. 138.

28 - « En quoi consiste l'inspiration occitanienne ? », OC IV, 2, p. 421, souligné par nous.

29 - OC VI, 3, p. 200.

30 - S. Weil, *Ecrits historiques et politiques*, Gallimard, 1961, p. 81.

traire à la pesanteur, « amour et non pas chute »³¹. Comme dans la Cène de Leonard de Vinci, où un ordre caché relie l'ensemble des apparences et leur principe, permettant de saisir ces rapports d'une seule vue, la saisie dans une même durée de divers mouvements musicaux hiérarchisés, réalise la « composition sur plusieurs plans ». Or S. Weil ajoute aussitôt : « *Metaxu*. Il s'agit toujours de s'élever au-dessus des perspectives par la composition des perspectives, de se mettre dans la *troisième dimension* »³².

Cette définition va bien au-delà de l'art. Il semble en effet y avoir *metaxu*, chez S. Weil, dès que deux niveaux de réalité, temporel et éternel, sensible et intelligible, charnel et spirituel, communiquent sans que l'inférieur soit supprimé ou absorbé par le supérieur. C'est pourquoi l'appel de l'infini ne conduit pas ici à céder au sublime *contre* le beau, à vouloir une ivresse « dionysiaque » destructrice du monde « apollinien » des formes comme chez Nietzsche. Dans l'esthétique weilienne, le principe d'individuation doit être mis en péril et, en même temps, doit être sauvé de la tentation de l'anéantir à cause de ses limites face à l'absolu.³³ C'est toujours, à partir de Philolaos et Platon, le principe de *l'union réelle* de l'illimité et du limité qui explique que S. Weil ne s'enferme pas dans un pur classicisme, et ne refuse pas ce que l'on pourrait appeler une esthétique de la vie.³⁴

Y a-t-il alors un principe ultime éclairant à *la fois* le dynamisme des formes et des images et une ouverture à un « sans-forme » que S. Weil ne voit pas comme une négation des formes, mais comme leur origine transcendante ?

31 - OC VI 3, p. 332. Cf. nos analyses dans *Être et don... op.cit.* p. 246 sv., renvoyant au *Timée* (47d, 67a, 80a-b), qui éclaire ainsi « le plaisir pour les ignorants <et> la joie pour ceux qui savent, à cause de l'imitation de l'harmonie divine qui se produit dans les mouvements mortels » (*Timée*, 80 ab, trad. S. Weil, OC VI 1 345).

32 - OC VI 2, p. 339.

33 - Cf. « Un juste mélange de l'unité et de ce qui s'oppose à l'unité, c'est la condition du beau et le secret de l'art » (S 141). Par opposition, la lecture schopenhaurienne du fragment d'Anaximandre (souvent rapprochée de S. Weil) juge incompatibles, non symbolisables l'un par l'autre, l'essence de l'être et l'individuation, le fini et l'infini.

34 - Cf. l'élève de S. Weil à Roanne Anne Reynaud, découvrant en Italie « une S. Weil très différente de celle que j'avais connue rationaliste (...), extrêmement sensible, prête à recevoir toutes les impressions de beauté, de poésie, d'harmonie (...) ravie par l'imprévu, fantaisiste même (...) plus encore que les constructions de l'esprit, elle aimait la vie jaillissante, imprévisible, source de merveilleux étonnement, de joie profonde » (A. Reynaud, *S. Weil et l'Italie, Cahiers Simone Weil*, VI-2, juin 1983, p. 157). Assistant à la messe de Pentecôte à Saint-Pierre, S. Weil écrit : « Musique divine sous cette divine coupole, parmi la foule agenouillée où l'on voyait beaucoup de rudes visages d'hommes et de femmes du peuple. Etant donné que rien n'est plus beau que les textes de la liturgie catholique, c'est bien là *l'art complet* recherché par Wagner - *Mieux même car le public aussi participe* » (Lettres à J. Posternak *Cahiers Simone Weil*, X-2, juin 1987, p. 120: nous soulignons).

2) Le Beau et le Bien

C'est ici où la lecture de Platon, à partir de 1941, s'articule explicitement à l'ontologie trinitaire du christianisme. Du *Banquet* de Platon au *Timée*, s'effectue en effet le passage des beautés particulières à « la contemplation de la beauté dans l'ordre du monde ». Mais, ajoute S. Weil « ensuite vient la beauté comme attribut de Dieu, et ensuite le Bien »³⁵. La « beauté du monde » se voit donc dépassée, d'abord par la « beauté comme attribut de Dieu » et ensuite par « le Bien ». Or comment comprendre ce dédoublement, comme si le Bien au-delà de l'être transcendait une beauté déjà au-dessus du monde, mais qui ne serait pourtant qu'un « attribut de Dieu »? Plus loin, dans les *Cahiers*, S. Weil écrit : « Il n'y a rien au-delà du beau. Le bien seul est plus que le beau, mais il n'est pas au-delà, il est au bout du beau comme le point qui termine un segment de droite »³⁶. Mais à nouveau comment comprendre une telle situation où le beau apparaît comme le rayonnement même du Bien, sans pourtant jamais s'égaliser à celui-ci dans sa plénitude ?

La clef de l'énigme, on la trouve dans une formule d'*Intuitions pré-chrétiennes* à la lumière de laquelle les phrases précédentes deviennent lumineuses, affirmant : « la beauté elle-même, c'est le Fils de Dieu. Car il est l'image du Père, et le beau est l'image de Dieu »³⁷. C'est en effet dans la révélation trinitaire du christianisme que S. Weil voit la clef de l'énigme d'un rayonnement du beau qui à la fois, nous comble et nous laisse toujours dans le sentiment d'une « distance » dont S. Weil disait qu'elle était « l'âme du beau ». La beauté du monde est un appel dont nous ne voyons pas l'origine absolue, elle est (au sens grec) l'*eikon* visible d'un *Archetypos* invisible, mais rendu visible par son expression et son Incarnation en ce monde.³⁸ Comme on l'a souligné ailleurs, S. Weil a redécouvert ainsi une vérité exprimée par quelqu'un qu'elle n'aimait pourtant pas beaucoup, à savoir Thomas d'Aquin, lequel écrivait dans la *Somme Théologique* : « le "Beau" est le Nom propre du Fils en tant qu'il est l'image parfaite du Père »³⁹. Et ces deux formules de Thomas d'Aquin et de S. Weil se voient elles-mêmes recoupées par ce que l'on peut tenir comme « le principe des principes » de la grande esthétique théologique de H.-U. Von Balthasar lorsque celui-ci écrit à propos du Christ, au tout début de *La Gloire et la Croix* : « Il est ce qu'il exprime, à savoir Dieu, mais il n'est pas celui qu'il

35 - OC VI 3, p. 61.

36 - OC VI 3, p. 332.

37 - IPC, p. 37.

38 - Cf. « L'idée de médiation reçut la plénitude de la réalité, le pont parfait apparut, la Sagesse divine, comme Platon l'avait souhaité, devint visible aux yeux ». (« En quoi consiste l'inspiration occitanienne », OC IV 2, p. 417).

39 - *Somme Théologique*, Prima pars, Q. 39, a.8, resp.

exprime, à savoir le Père. Paradoxe incomparable, source première de l'esthétique chrétienne et donc de toute esthétique »⁴⁰.

Dans cette perspective, le Christ n'est pas seulement le principe du phénomène chrétien de la Révélation, il est le principe secret de *toute* esthétique. Mais on peut alors prolonger l'idée à *toute* création artistique dont la dimension métaphysique, aussi implicite soit-elle, peut s'éclairer ainsi. Une confrontation avec la méditation de « l'origine de l'œuvre d'art » par Heidegger peut être ici suggestive. Dans la perspective weilienne, la beauté divine médiatisée par le Christ-Logos devient en effet, au plan des phénomènes et de l'ordre du monde, une présence cosmique et impersonnelle. Par-là, l'être et le *logos* heideggerien peuvent être vus comme une ouverture anonyme au Dieu caché. Mais on voit aussi que, même en admettant chez Heidegger l'intuition d'un plan supérieur à l'ordre du monde comme tel, l'auteur d'*Acheminement vers la parole* ne reconnaît pas une distance comme celle qu'instaure S. Weil entre l'être cosmique et le Bien. L'immanence de l'être heideggerien exclut l'idée du Beau comme expression d'un Bien au-delà du monde, *aussi bien* que comme incarnation de Dieu. Car pour lui le *logos* grec, s'il est rapproché du *Tao* chinois et de l'*Ereignis*⁴¹, n'a rien avoir avec le *Logos* en qui le christianisme voit le Verbe de Dieu, compris ici comme une « parole venant de la Croix » qui « transmet les commandements et les ordres [...]. Un monde sépare cela d'Héraclite »⁴². Mais, pour S. Weil, le Christ, tout en étant la parole de la Croix, est aussi le Verbe cosmique en lequel tout a été fait, selon la parole de saint Jean : « La beauté du monde est la coopération de la Sagesse divine à la création [...]. Dieu a créé l'univers, et son Fils, notre frère premier-né, en a créé la beauté pour nous. La beauté du monde c'est le sourire de tendresse du Christ pour nous à travers la matière »⁴³.

Ces paroles recoupent celles citées par le pape Benoît XVI dans son *Discours aux artistes*, donné à la Chapelle Sixtine le 22 novembre 2009, qui a fait lui-même le rapprochement entre les pensées de Simone Weil et Balthasar, en déclarant : « La voie de la beauté nous conduit donc à saisir le Tout dans le fragment, l'infini dans le fini, Dieu dans l'histoire de l'humanité. Simone Weil écrivait à ce propos : 'En tout ce qui suscite chez nous le sentiment pur et authentique du beau, il y a présence réelle de Dieu. Il y a une espèce d'incarnation de Dieu dans le monde (*Timée*) dont la beauté est la marque. [...] Le beau est la preuve expérimentale que l'incarnation est possible. Dès lors *tout art de premier ordre est par essence reli-*

40 - H.U. von Balthasar, *La Gloire et la Croix*, Aubier, Paris, 1965, Tome I, 1, « Apparition », p. 25.

41 - Sur ce point, voir notamment « Identité et différence », dans *Questions*, I, Paris 1979, p. 270.

42 - Heidegger, *Introduction à la Métaphysique*, Paris 1980, p. 142.

43 - *AD*, p. 154.

gieux' »⁴⁴. « L'essence de l'art » dépasse ici la triple origine anthropologique, cosmologique et transcendante, définie dans un premier temps. Elle renvoie à un lien nouveau entre transcendance et incarnation, où l'art apparaît alors comme faisant écho à l'incarnation par ce qu'il faudrait appeler un principe transcendantal d'*inculturation*. Le monde des *œuvres* d'art authentiques était vu par Platon lié à un principe de fécondité, le désir « d'enfanter dans le beau » du *Banquet* allant de la procréation à la production de belles actions et de belles œuvres. Ainsi se crée le monde de la *culture* (dont on sait anthropologiquement combien il est lié à la dimension du *culte*), dont la caractéristique est que, se détachant de leur créateur comme les enfants se détachent de leurs parents, les œuvres d'art, tout en témoignant d'une origine qui les dépasse, transmettent surtout de nouveaux germes pour l'avenir. Le monde de la « culture » n'est donc pas un pur rapport au passé, mais tout autant à l'avenir. Il appartiendrait à une autre étude de montrer que l'ensemble des *metaxu* qui le constitue réalise ce que S. Weil a nommé « l'enracinement », lieu de croisement entre les dimensions historique et métaphysique de l'humain.

EMMANUEL GABELLIERI

Professeur Agrégé, Dr ès lettres HDR, Faculté de Philosophie de l'Université Catholique de Lyon
egabellieri@univ-catholyon.fr

⁴⁴ - Les lignes de S. Weil sont tirées des *Cahiers de Marseille* (1942), OC VI 3, pp. 126-127 (nous soulignons). Signalons qu'à la suite du pape Benoît XVI, le Pape François, lors de son propre Discours aux Artistes donné à la Chapelle Sixtine le Vendredi 23 juin 2023, s'est lui aussi référé à S. Weil : « L'art a toujours été lié à l'expérience de la beauté. Simone Weil écrivait : "La beauté séduit la chair pour obtenir la permission de passer jusqu'à l'âme" (La pesanteur et la grâce, Bologne 2021, p. 193) ».

Tra forma ed evento: una nota sulla fenomenologia dell'arte di Carlo Diano

di Gianluca Garelli

Through the two concepts form/event, Italian philologist and philosopher Carlo Diano elaborated an original philosophical interpretation of ancient Greek culture. This is certainly an idealized image of classicism in its own way. Such an image, however, is still very useful in order to read, albeit in backlight, some symbolic forms that are distinctive even of late-modern culture.

Keywords: Carlo Diano, Form, Event, Greek Culture, Myth

Successore di Manara Valgimigli sulla cattedra di Letteratura greca dell'Università di Padova, e allievo fra l'altro di Giovanni Gentile, Carlo Diano non fu solamente un filologo e uno storico del pensiero antico.¹ Attraverso la coppia concettuale che è alla base del suo testo più celebre (*Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*, uscito originariamente nel 1952), Diano giunse a elaborare un'originale interpretazione *filosofica* della civiltà greca, e non solo di questa. Certo, l'indubbia fascinazione esercitata su di lui da un'immagine ideale della grecità richiede una sorvegliata opera di contestualizzazione storica. Ma quell'immagine ideale rimane, a parere di chi scrive, un dispositivo formidabile attraverso cui leggere, sia pure in controluce, aspetti significativi delle forme simboliche peculiari anche della cultura tardomoderna.

1. Che cosa intende Diano per *forma ed evento*? Punto di partenza del suo discorso è l'idea, influenzata anche da un certo esistenzialismo (Diano tra l'altro cita Sartre, sia pure solo di passaggio e in tono critico), secondo cui nell'*evento* si rivela l'esistenza che esclude l'essenza; mentre con la *forma* ne va di un essere che pretende invano di includere e racchiudere l'esistenza. Forma ed evento sono dunque nozioni complementari: non avrebbe senso parlare di priorità dell'una sull'altra. La loro applicazione a una cultura, peraltro, non riguarda solo la produzione filosofica, ma va estesa a tutti i campi in cui si manifesta la spiritualità umana: la religione anzitutto, ma poi anche la politica, il costume, e naturalmente – cosa che qui interessa in modo particolare – l'arte (penso a testi come *L'uomo e l'evento nella tragedia attica*, 1965; o *Linee per una fenomenologia dell'arte*, 1968).

Ricostruendo nel 1954 la propria attività scientifica, Diano parlava del valore «fenomenologico» delle «categorie linguistiche» di forma ed evento.² Remo Bodei ha giustamente osservato che qui il termine non va inteso in senso filosoficamente troppo tecnico (Hegel o Husserl, per intendersi): ne va piuttosto d'una fenomenologia descrittiva che si concepisce in opposizione a qualunque rigida ontologia.

1 - Per un inquadramento generale della figura e dell'opera di Carlo Diano (Vibo Valentia 1902 - Padova 1974) rimando agli apparati contenuti nel recente volume delle *Opere*, a cura di Francesca Diano, Bompiani, Milano 2022, pp. 2003-2010 (d'ora in avanti citato con la sigla *CDO*), nonché agli studi seguenti: Aa.Vv., *Il Segno della Forma. Atti del Convegno di studi su Carlo Diano (Padova 14-15 dicembre 1984)*, Antenore, Padova 1986; R. Bodei, *Cristalli di storia*, prefazione a C. Diano, *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco* (1952), Marsilio, Padova 1992, pp. 7-31; M. Cacciari, *Filosofia e tragedia. Sulle tracce di Carlo Diano*, in C. Diano, *Il pensiero greco da Anassimandro agli stoici* (1954), Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 9-28; Id., *Fluttuazioni intorno a Forma ed evento in Carlo Diano*, in *CDO*, pp. 2003-2010; S. Tagliagambe, *Attualità di principi per una interpretazione del mondo greco di Carlo Diano*, in *CDO*, pp. 2011-2060.

2 - *CDO*, p. 34.

Quest'ultima, infatti, tende a ridurre e ad appiattire il reale; laddove la funzione propriamente euristica della polarità categoriale in questione ha di mira semmai proprio il contrario: impedire che la realtà venga sussunta meccanicamente a categorie troppo generali.

L'evento va allora concepito secondo Diano come strettamente collegato all'ambito del *sacro*: ciò che in esso si rivela è l'*Apeiron Periechon*, cioè quell'uno che costituisce il fondamento di ogni esperienza. È quel che Anassimandro di Mileto aveva cercato di pensare la prima volta in termini filosofici nel suo celebre frammento (DK12 B1): l'«indefinito» da cui tutte le cose traggono la loro origine, e al quale anche fanno necessariamente ritorno con la loro *phthorá*. Questa esperienza di ierofania è una rivelazione che può sconvolgere l'esistenza: ecco perché l'essere umano cerca sistematicamente di arginare e delimitare la portata dirompente dell'evento creando appunto una forma. Sotto questo aspetto, gli antichi greci hanno palesato in modo esemplare tutto l'umano terrore nei confronti del divenire (oltre a Nietzsche potremmo convocare, a tale proposito, la dialettica di forma e vita proposta da Georg Simmel, pensatore che Antonio Banfi aveva nel frattempo contribuito a portare in Italia). Ancora secondo Bodei, la forma di cui parla Diano altro non sarebbe dunque che la «risposta difensiva alla sfida dell'evento [...], come un paradossale modo di recingere, arginare e controllare, esaltandola, l'invasione onnipervasiva del sacro»³.

Ora, la storia culturale dell'umanità secondo Diano altro non è che la vicenda dell'elaborazione di queste "chiusure" formali: templi, luoghi, momenti sacri, tabù, riti e miti sono appunto tentativi di addomesticazione dell'evento. I valori e le forme che si costituiscono in questo modo possono poi divenire astratti, universalizzandosi, in quanto prescindono dal tempo e dallo spazio concreti della loro manifestazione originaria, e costituirsi infine come modelli esemplari, archetipici: in qualche modo essi ereditano così l'*ubique et semper*, che è il carattere peculiare dell'esperienza religiosa dell'evento, ma ne rovesciano il senso, facendosi misura di tutte le cose, cioè «universali».

La parola «evento» traduce inoltre il greco *Tyche*: il termine – dice Diano – «più ricco di presupposti nella costellazione dei suoi valori, e per le risonanze che esso aveva in tutte le sfere dell'esperienza, sia immediata che riflessa».

Perché a un certo punto vidi che la *tyche*, nella proverbiale *poikilia* delle sue manifestazioni ed accezioni, non era un concetto ma una categoria, e che lì era il principio che gli storici delle religioni avevano variamente e successivamente tentato di determinare [...] e lì anche il limite che travaglia tutta la storia del pensiero filosofico e della scienza, aprendole alla contraddizione dell'universa-

3 - R. Bodei, *Cristalli di storia*, cit., p. 15; cfr. anche M. Cacciari, *Fluttuazioni*, cit., p. 2009.

lità logica, a cui la scienza è legata, e dell'individuale storico, che di continuo la trascende e la nega.⁴

Tyche non designa dunque un semplice accadere in generale, bensì un accadere «per qualcuno»; una manifestazione puntuale del divino in relazione a un soggetto esistente *hic et nunc*. Proprio questa irruzione fa sì che l'evento si manifesti in un tempo altrimenti indifferenziato, identico a sé stesso, e «ritagli» in qualche modo lo spazio (*templum* deriva notoriamente da *temno*), cominciando con ciò a generare una forma. Il luogo sacro della ierofania o della teofania è, di volta in volta, il *centro* del mondo. In questo senso, la circolarità del tempo del *rito* esprime una ripetibilità che conserva un senso solo se esso consente non una ripetizione svuotata di senso, ma una rivelazione sempre nuova dell'essere. Il *mito*, a sua volta, è principio del tempo ed è reale se viene rivissuto in un rito che è capace di restituirlo alla presenza. Nel momento del rito autentico si vive così un tempo che è infinito, eppure è insieme anche delimitato in una realtà particolare. In questo rapporto paradossale rito e mito coniugano i due aspetti: l'*hic et nunc* e l'*ubique et semper*.

Le culture poi – sia detto in estrema sintesi – esprimono gradi e livelli diversi di generazione ed elaborazione della forma. Per esempio: nel linguaggio, dice Diano, la più semplice “chiusura” formale è il *nome* (*onoma*, di contro al *rhema* del verbo, che è un fluire e uno scorrere). Dare nomi alle cose è anzitutto liberarsi dal *thambos*, dal terrore/meraviglia.⁵ Il nome delimita infatti la potenza che si rivela nell'evento, e contribuisce, di nuovo, a rendere possibile il controllo e l'azione da parte dell'essere umano.

Forma per eccellenza è per altro verso ciò che i greci chiamavano *morphé* e soprattutto *eidos*, la cosa veduta nel suo essere per sé, cioè chiusa in sé stessa, esclusiva di ogni relazione, e semmai solo contemplabile (esemplare in questo senso, potremmo aggiungere, la difficoltà di stabilire gerarchie e relazioni logiche e ontologiche tra le idee, nel cosiddetto iperuranio platonico). «Apparsa [...] per la prima volta in Grecia, questa idea della forma successivamente si perde, e poi riappare nel Rinascimento in Toscana, e come la prima volta permette il sorgere della scienza, la seconda ne rende possibile la ripresa».⁶ Erano stati Platone e Aristotele a teorizzare in vario modo la coincidenza di forma ed essenza: le loro «forme pure» sono immuni dalla dimensione accidentale dell'evento, mentre tutte le altre forme in certo modo sono «forme eventiche»⁷, cioè appunto *simboli*, funzioni.

4 - CDO, p. 33.

5 - CDO, pp. 1190-1193.

6 - S. Tagliagambe, *Attualità dei principi*, cit., p. 2050.

7 - CDO, p. 98.

2. La costitutiva difficoltà di concettualizzare e formalizzare l'evento, che è alla base delle aporie peculiari della filosofia, in Diano si definisce a partire dall'analisi della differenza fra il *sillogismo aristotelico* e il *sillogismo stoico*.⁸ Riassumendo, si potrebbe dire: il sillogismo aristotelico è caratterizzato dalla necessità della forma, e per definizione non è in grado di render conto dell'*individualità* dell'evento. Per farlo dovrebbe infatti abdicare a sé stesso e sfociare in una regressione di proposizioni al condizionale, che tuttavia lo snaturerebbero. Pensiamo al classico esempio di sillogismo di prima specie in *barbara*:

maior: Tutti gli uomini sono mortali;
minor: Corisco è un uomo;
conclusio: Corisco è mortale.

La conclusione dice che Corisco, essendo uomo, necessariamente (cioè: per assenza), morirà. Ma quando e come morirà, quel singolo individuo che ha nome Corisco, il sillogismo aristotelico non lo può dire: l'ora e il modo della morte di Corisco costituiscono un evento irriducibile e individuale. Questo tipo di eventi rientra nell'ambito condizionale del «se»: Corisco morirà *se* magari uscirà, uscirà *se* magari avrà sete, avrà sete *se* magari... *et coetera*. A un certo punto questa serie regressiva si dovrà arrestare a un *fatto* che non dipende da altro; delle varie alternative possibili, dice Diano, si realizza solo quella che vuole la *Tyche*.

Diversamente dal modello aristotelico, il sillogismo stoico ha cercato di fare i conti con la *Tyche* enunciando eventi e non concetti. Prendiamo per esempio le forme di inferenza teorizzate da Crisippo: il sillogismo stoico può avere forma ipotetica (*se* avviene questo... *allora* avviene anche quest'altro) oppure disgiuntiva (*aut/aut*: o avviene questo, oppure quest'altro). Diversamente dal sillogismo aristotelico, esso non trae la sua necessità dalla forma. Mentre nel sillogismo aristotelico la forma *rimuove* l'evento (è un ragionamento categorico), nel sillogismo stoico l'evento *riassorbe* la forma (si tratta d'un ragionamento ipotetico).

Sulla base di questo modo di pensare, gli stoici tendono allora a far collassare il presente sul reale, e il reale sul necessario: ecco perché, nella loro prospettiva, qualunque evento finisce per avere una necessità. È il ribaltamento del cieco caso in necessità: più o meno al modo in cui, agli occhi della mentalità moderna, l'assolutamente imprevedibile diviene prevedibile, almeno sul piano statistico.⁹ Di qui la peculiarità della logica disgiuntiva, in base alla quale, tra due alternative, a esser vera è sempre e solo quella giustificata dal fatto. Peraltro, già a partire dalla scu-

8 - CDO, pp. 49 ss.

9 - Parzialmente in questa direzione muove anche l'osservazione di M. Cacciari, *Fluttuazioni*, cit., p. 2007.

la di Megara (Diodoro Crono), in ambito modale le verità passate cominciano a venir considerate necessarie: solo quel che accadrà ha davvero la possibilità di accadere. Per Aristotele, invece, ogni verità riguardante un fatto può essere sussunta (e in certa misura dedotta) da un concetto universale che la racchiude, ma non la determina per così dire nei suoi elementi accidentali.

Che ne è allora della *Tyche*, cioè del destino, nelle visioni del mondo che corrispondono a queste due differenti prospettive logiche? Detto in maniera molto succinta: per Aristotele in natura prevalgono finalità che includono l'accidente nella necessità; cioè nel cosiddetto «mondo sublunare» la regola vale per lo più (*perì to poly*), ma l'elemento accidentale va ammesso appunto come variabile del fenomeno. *Tyche* è insomma la «casualità» presente nella regolarità del cosmo. Per gli Stoici, invece, il senso di *Tyche* finisce per ribaltarsi: tutto è sempre regolato necessariamente dalla Provvidenza, che è destino onnipresente. *Tyche* diviene *heimarmene*: volere del Fato.

3. La parola *Tyche*, commenta Diano, compare con Esiodo, ove designa la personificazione dell'operare nel mondo di quel divino che trascende le forze umane.¹⁰ Con Anassagora e gli atomisti il senso del termine, tuttavia, si ribalta: irrompe l'idea del caso, e *Tyche* diviene in certo modo alternativa agli dèi. Ecco perché, per converso, la cultura popolare greca, se dapprima tendeva a ignorare la *Tyche*, in seguito finì addirittura per personificarla come dea-Fortuna: allo scopo, ancora una volta, di esorcizzare il caso. Secondo Diano nella storia di questa nozione un momento di svolta decisivo è peraltro costituito dall'*Edipo re* di Sofocle: questi incarna l'uomo della scienza, del sapere. Edipo risponde con sagacia alla Sfinge, vuol conoscere la propria storia e la propria origine, e infine si oppone con *hybris* a ciò che aveva predetto l'oracolo. Edipo prova, insomma, a modificare il corso degli eventi voluti dal dio. Ecco perché, per citare il titolo d'un altro saggio di Diano, Edipo più di qualunque altro personaggio mitologico si mostra «figlio della *Tyche*»¹¹: egli si muove nel paradosso del nodo inestricabile che stringe caso, libertà e necessità. La sua vicenda ha valore esemplare; ciò però non toglie che destino di ogni eroe tragico, tuttavia, sarà un «caso suo, soltanto suo, appartenente misteriosamente al suo *daimon*»¹².

Nell'ambito della tragedia classica, questa dinamica contraddittoria giunge all'estremo con Euripide, il quale si domanda ormai in modo esplicito: che bisogno ci sarà mai ancora degli dèi, se c'è la *Tyche*? Diano cita in proposito l'*Ipsipile*:

¹⁰ - CDO, pp. 57-58.

¹¹ - CDO, pp. 411-459.

¹² - M. Cacciari, *Fluttuazioni*, cit., p. 2008.

O pensieri mortali, o vano errare
degli uomini, che fanno essere a un tempo
e la *tyche* e gli dèi. Perché se c'è
la *tyche*, che bisogno c'è degli dèi?
E se il potere è degli dèi, la *tyche*
non è più nulla.¹³

Al razionalista Euripide è ormai precluso immaginare qualunque ordine provvidenziale; gli dèi di Euripide smascherano da sé la loro implausibilità (si pensi all'artificio del *deus ex machina*, che – come vide Nietzsche nella *Nascita della tragedia* – sotto parvenza dell'irruzione del sacro costituisce in realtà la denuncia secolarizzata, e *contrario*, del dominio d'un caso ingovernabile).

Ma l'opposizione di forma ed evento aveva segnato già il mondo omerico, impersonificandosi in particolare nei due eroi Achille e Odisseo: i quali mostrerebbero come l'*Illiade* si collochi per lo più nella sfera della forma, l'*Odissea* in quella dell'evento.

Perché se l'evento è sempre altro da quel che appare, la forma, in cui essere ed esser visto coincidono, è tutta alla superficie, su un unico piano: la frontalità e la «veduta unica» della plastica arcaica e classica. Achille lo vedete sempre di fronte, «quadrato», come le statue del Canone di Policeto, ma Ulisse sempre di sbieco, *polyplokos*, «tutto scorci e spire», come il polipo della brocchetta minoica di Gurnià e della similitudine di Teognide: *polyplokos* e *polytropos*, mobile e presente per tutti i trecentosessanta gradi del cerchio, nelle quattro dimensioni che riappariranno con Lisippo nell'età ellenistica, quando la forma cederà all'evento, e lo spazio, di nuovo fatto esterno, si fonderà ancora col tempo, e venerà d'ombre la luce.¹⁴

Achille è eroe della forma: a caratterizzarlo in quanto tale è la forza. Qui l'argomentare di Diano si avvicina – sia pure in senso lato – a certe considerazioni di Simone Weil (*L'Illiade poema della forza* è del 1940) e prima ancora di Walter Friedrich Otto (*Gli dèi della Grecia*, 1929: le divinità olimpiche come «forme dell'essere» che si manifesta nella sua massima potenza). Tra forme che sono per essenza irrelate l'una all'altra, l'unica relazione che può instaurarsi è appunto un rapporto di forza (proprio qui sta la *areté*, cioè l'eccellenza e la virtù dell'eroe dell'*Illiade*).

Odisseo invece è eroe dell'evento: perciò della *metis* e dell'intelligenza. È *polytropos*: egli è nel contempo tutti e «Nessuno». Su questo versante, le considerazioni di Diano su Odisseo sembrano per qualche aspetto lambire quelle svolte da

13 - CDO, pp. 57-58.

14 - CDO, pp. 84-85.

Max Horkheimer e Theodor Wiesengrund-Adorno in alcune pagine della *Dialettica dell'Illuminismo*. Se la forma, come essenza assoluta, non ammette mediazione alcuna, l'evento invece trova nella mediazione l'elemento suo proprio.¹⁵ In questo spazio si colloca la libertà di pensiero e d'azione concessa all'essere umano. L'intelligenza della forma è contemplativa, mentre quella dell'evento è attiva, e si incarna specificamente nella *prudenza*. Ancora, mentre il fare nella sfera della forma è per eccellenza *arte*, il fare nella sfera dell'evento è per eccellenza *tecnica*. Così, l'azione di Achille non nasce dalla riflessione ma dalla passione: egli in qualche modo è agito dalla propria stessa ira (un tema, questo, che probabilmente piacerebbe a Peter Sloterdijk). Odisseo al contrario medita ogni azione, trama, inganna. Achille e Odisseo finiscono così per rappresentare le due anime della grecità, e la storia della Grecia antica in certo modo è proprio la storia di queste due anime: talora Diano parla di Achille come eroe propriamente «ellenico» e di Odisseo come eroe «mediterraneo»¹⁶, intendendo con questo che Odisseo congiunge la nobiltà militare agonale achea alla civiltà marittima e fondata sulla tecnica dei Feaci, popolazione di probabile stirpe fenicia.

Le due anime di cui sopra convergono infine nella figura di Socrate¹⁷: questi mostra infatti per un verso l'intelligenza di Odisseo, per altro verso la forza e l'*areté* di Achille (come attesta l'immagine che ne offre Platone in dialoghi come il *Simposio* o il *Fedone*). Peraltro, Socrate muore scegliendo di bere la cicuta in nome della forma: diversamente da Achille, tuttavia per Socrate la forma è ormai rappresentata dal *nomos*, la legge della sua città (nella cui difesa a oltranza consiste la nuova *areté*, contrapposta appunto all'astuzia prezzolata della sofistica, che trasforma la forza brutta in capziosità e arroganza: il Trasimaco della *Repubblica* platonica).

4. La forma insomma non può che essere identica a sé stessa: in ciò risiede il presupposto della metafisica classica, da Parmenide in poi. L'evento invece sembra sfuggire a ogni determinazione (si potrebbe qui citare il *panta rheî* di Eraclito, e perfino il suo discepolo Cratilo). È opportuno allora domandarsi: nel rapporto dinamico che vede forma ed evento ai due opposti, sarà mai dato di trovare spazio per una loro conciliazione? Tale possibilità, secondo Diano, risiede solo nel dominio dell'*arte*, che in tal senso si configura come completamento tanto della filosofia quanto della religione.

Prendiamo spunto ancora da una considerazione di carattere generale. Nella cultura greca antica la forma si caratterizza come luce: *phainesthai* è manifestarsi

15 - CDO, pp. 56 ss.

16 - CDO, pp. 493-508.

17 - CDO, pp. 86-87.

al *phos*. L'«aurea» Afrodite degli *Inni omerici* (*Aphr. VI*, vv. 1-11), «spumanata dea e belladiademata Citerea», per usare le parole della straordinaria traduzione di Cesare Pavese, si genera (racconta Esiodo) dalla schiuma dei genitali di Urano scagliati nelle acque del mare dal figlio Crono, che aveva evirato il padre per poter finalmente uscire dal grembo di Gea. Ed ecco che, al mostrarsi della dea in tutto il suo splendore, incoronata e circondata dalle Ore, anche il mare sembra risplendere come un gioiello:

Veneranda aureacorona bella Afrodite
 canterò, che di tutta Cipro le mura ottenne
 marina, dove lei dello Zefiro l'umida forza soffiante
 portò per l'onda del risonante mare
 nella schiuma soave: lei le aureodiademat Ore
 riceverettero con gioia, intorno divine vesti vestirono,
 sul capo immortale corona benfatta posero
 bella aurea [*chryseiēn*], nei traforati lobi
 fiori di ottone e di oro prezioso,
 intorno al collo tenero e al petto candido
 con monili d'oro ornarono [...].¹⁸

In tutta questa luce – sottolineata dall'insistenza sullo splendore dei metalli –, la vibrazione e la tensione determinata dall'apparire del divino tende a trasporre la forma nella sfera dell'esistenza. Ma se tale apparenza non vuole degradarsi a mero *simbolo*, cioè limitarsi a rimandare fuori da sé a un'"alterità" irrepresentabile per definizione (giacché, sottolinea Diano, qualora fosse rappresentabile saremmo in presenza semplicemente di un'allegoria)¹⁹, essa deve «resistere» e mantenersi in questo equilibrio dinamico. Ora, appunto, proprio «in questo equilibrio è l'essenza della bellezza»²⁰. Qui la visione è vissuta nell'attimo, perché così si dà l'evento; ma spetta alla forma di mantenere l'essenzialità della cosa. Così si manifesta la bellezza: per *Charis* – grazia, in una parola.

Ebbene, secondo Diano i greci si sarebbero familiarizzati con la forma in prima istanza (e in certo modo autenticamente: ecco un residuo hegeliano) nell'arte più che attraverso la conoscenza concettuale; mentre, dopo di loro, questo carattere peculiare si sarebbe smarrito per molto tempo (fino almeno al Rinascimento). Ma la capacità peculiare di tenere in equilibrio forma ed evento costituisce per Diano la «X» in cui consistette proprio la specificità del popolo greco (di nuovo: quanto

18 - Cfr. Omero, *VI. Ad Afrodite*, in *La Teogonia di Esiodo e tre Inni omerici nella traduzione di Cesare Pavese*, a cura di A. Dughera, Einaudi, Torino 1981, p. 87.

19 - *CDO*, pp. 112-113.

20 - *CDO*, p. 126.

classicismo, quanto Hegel e soprattutto quanto Nietzsche della *Nascita della tragedia* sembra allignare tra queste righe...).

Ma la «fenomenologia dell'arte» di Diano non si accontenta d'un classicismo di maniera. Oltre a una probabile, ancorché obliqua ripresa della nozione heideggeriana di *evento* (la conferenza di Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, ricordiamolo, è del 1936), non è difficile ritrovare nelle sue parole un'eco del dibattito estetico post-crociano in Italia: penso ad autori come Luigi Stefanini, il quale pure insegnò a Padova, e più ancora a Luigi Pareyson (*Estetica. Teoria della formatività* risale al 1950-1954). Traccia significativa di queste discussioni, con e oltre l'estetica di Croce, si ritrova per esempio nella rilevanza conferita da Diano alla dimensione del *fare* che è proprio della produzione artistica (ossia la *poiesis*). L'opera d'arte non è solo intuizione e contemplazione: richiede cioè che qualcuno concretamente la «ponga in essere»; né la si può separare arbitrariamente dall'azione di questo qualcuno. Essa poi, oltre ad avere lo statuto di una cosa prodotta, esige anche qualcuno che la «ri-faccia»: e tale è la ripetizione che avviene nel fruitore, con l'esperienza che questi concretamente ne prova.

Dunque, una verità solo della forma sarebbe una mera verità logica; mentre per contro una verità solo dell'evento sarebbe una certezza limitata all'esperienza del singolo esserci. La prima smarrirebbe il rapporto con l'esistenza, la seconda consisterebbe solo d'una particolarità ineffabile.²¹ Invece, quando è riuscita, l'opera d'arte è capace di riunire le due dimensioni della trascendenza e della contingenza, sino a farsi *epifania* nell'*attimo*.

Su queste basi, Diano sviluppa poi un vero e proprio sistema delle arti²², di impianto abbastanza tradizionale, la cui struttura si giustifica però in maniera originale. Massimo di forma e minimo di evento si hanno con la *scultura*; minimo di forma e massimo di evento si trovano nella *musica*. Arti intermedie sono invece *architettura* e *pittura*, le quali oscillano più delle altre tra i due poli; mentre la *poesia* riveste un grado più elevato di queste ultime due, essendo *insieme* forma ed evento, nome e verbo, ritmo e suono. Essa, dunque, riesce a far rientrare nel proprio seno entrambe le categorie, con le loro implicazioni. Nella sua realizzazione più elevata la poesia è *dramma*, in quanto il dramma sa esprimere e rendere reale appunto il massimo conflitto tra essenza ed esistenza. Lo si è visto: «O la *Tyche* o gli dèi. È il dilemma di Euripide» – e non solo di Euripide, appunto. Per le sue caratteristiche, la poesia ha insomma la capacità di *dire* l'origine di ogni mito, cioè di tenere assieme due dimensioni che comunque rimangono in sé scisse e non dialettizzabili, e

21 - CDO, pp. 135-138.

22 - CDO, pp. 174-175.

che proprio nella loro tensione contengono virtualmente la massima intensità del senso.

5. Come è stato sostenuto di recente, «*il mito è un racconto che fa da ponte tra il vissuto e il cosmo*», e come tale costituisce un ingrediente imprescindibile di qualunque esperienza storica. Eppure, nella cultura contemporanea parrebbe, in prima battuta, che si possa parlare di sopravvivenza del mito solo a patto di ammetterne una sorta di ridescrizione «a bassa intensità»²³. Infatti «è proprio l'abbassarsi dell'intensità che permette una presenza generalizzata e ubiqua del mito nelle nostre vite; che lo trasforma in un ambiente contiguo al nostro», tutto sommato per noi abitabile.²⁴ Tuttavia, in un tempo in cui le mitologie non hanno più solo radici orali, ma si basano sui flussi, saturi d'informazione, di una testualità multimediale²⁵, è il medium stesso a cambiare e a ibridarsi senza posa: ed ecco che quella «deintensificazione» può inaspettatamente tornare a farsi attraversare «da una domanda di una superiore intensità». Accade così che le nuove atmosfere divengano «l'habitat ideale per sette e fedi antiche e nuove, per riti antichi e nuovi», aprendosi «ancora più che in passato alla creazione di spazi immaginari»²⁶.

Di qui, sia detto in conclusione, la solidità della prospettiva di Diano, nonostante gli aspetti per cui essa può apparire legata al proprio tempo, e il suo intatto potenziale di interesse. Nel mondo in cui viviamo – un mondo che a suo modo «pullula, letteralmente, di miti»²⁷, non meno di quello dei greci che abbiamo magari studiato a scuola – la dialettica fra *hic et nunc* e *ubique et semper* non è semplicemente relegata in un capitolo di storia della cultura: essa sollecita come poche altre a interrogarsi sull'*intensità archetipica* come tratto imprescindibile d'ogni autentica esperienza capace di connettere il vissuto apparentemente sempre più atomico dell'individuo e il cosmo che lo trascende.

GIANLUCA GARELLI

Professore Ordinario di Storia della filosofia presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze

gianluca.garelli@unifi.it

23 - Cfr. P. Ortoleva, *Miti a bassa intensità*, Einaudi, Torino 2019.

24 - *Ibid.*, p. 23.

25 - *Ibid.*, p. 39.

26 - *Ibid.*, p. 309.

27 - *Ibid.*, p. 310.

SAGGI

L'aporia dell'opera. Hegel profetico

di Massimo Donà

Hegel's aesthetics as an unwitting prophecy of the Dadaist revolution. Art as a place of an impossible metaxy; as a place inhabited by the ghosts of an unprecedented coincidentia oppositorum. Halfway, always, between sensible and rational, between part and whole, between inside and outside. Where nothing is simply itself anymore.

Keywords: Beauty, Aporia, Work, Totality, Negation

Sono in molti – ed Hegel lo sa bene – che ritengono improprio dedicare ai prodotti del *bello artistico* una fatica scientifica. E non solo per l'infinita varietà e arbitrio che caratterizzano l'immaginazione creatrice, e per la smisurata pienezza della fantasia; che mal andrebbero a conciliarsi con l'arida secchezza del concetto, prediligendo piuttosto allontanarsi dall'ambito del necessario. Insomma, sembra proprio che «non vi possano essere leggi *universali* del bello e del gusto, poiché le rappresentazioni del bello sono così infinitamente molteplici e quindi innanzi tutto qualcosa di *particolare*»¹.

Di solito, poi, si crede che il mondo dell'arte manchi di quella effettualità, di quella realtà e di quella verità che sarebbero proprie, invece, del mondo esterno dei fenomeni e della loro immediata materialità.

In realtà, per Hegel, è proprio questo mondo esteriore, anzi il mondo empirico in quanto tale, sia interno che esterno, a non costituirsi proprio come mondo della vera realtà. Ad indicare cioè la parvenza e l'illusione più gravi. Insomma, per lui, è «solo oltre l'immediatezza del sentire e degli oggetti esterni che va cercata l'autentica realtà»².

Ché è proprio tale immediatezza ad aver a che fare, sempre per il maestro dell'idealismo, con l'astratta *indeterminatezza*. Ossia, con quell'*immediatezza* del sentire che, proprio essa, disegnerebbe invece l'illusione nella sua forma più grave.

Il fatto è che, se la natura esterna appare appunto come *esterna*, se questo è cioè il modo in cui essa si dà ai sensi, allora sarà proprio questa sua supposta esteriorità, anzitutto, a costituirsi come "illusoria".

Per questo spetta all'arte spazzare «la parvenza e l'illusione di questo mondo cattivo, caduco, da quel vero contenuto dei fenomeni, e dare loro una realtà più alta, generata dallo spirito»³.

Ma, in che rapporto sta l'ideale dell'arte con la natura? si chiede il nostro filosofo. Una cosa è certa: il bello artistico non può arrestarsi al semplice concetto universale; d'altronde, ha già in sé, «secondo questo concetto, determinatezza e particolarità, per cui, proprio partendo da sé, dovrà entrare nella determinatezza reale»⁴.

Ma, si chiede ancora Hegel, come fa l'ideale a rimanere quel che è, nel farsi comunque esteriore e finito, particolare e costitutivamente sensibile? Per esso, infatti, rimanere quel che è significa anzitutto rimanere quel che era in quanto non ancora finito e non ancora esteriore. Ma soprattutto, come Hegel precisa già nel

1 - G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad.it., Einaudi, Torino 1972, p. 11.

2 - *Ibid.*, p. 13.

3 - *Ibidem*.

4 - *Ibid.*, pp. 198-199.

capitolo dedicato all'*ideale come tale*, se per un verso «il vero ha sì esistenza e verità solo nel suo dispiegarsi a realtà esterna, per altro verso il medesimo potrà riunire e mantenere in uno l'esteriorità reciproca di esistenza e verità, solo in quanto ognuna delle parti del dispiegarsi faccia apparire in lei quest'anima: il tutto»⁵.

Ecco come l'ideale riuscirebbe a rimanere se stesso, pur consegnandosi all'esistenza particolare e finita, nonché esteriore e sostanzialmente indeterminata.

Rimanendo in grado di far apparire, in ognuna delle proprie parti, tutte irrimediabilmente esteriori, il tutto; ossia, la vera anima dell'esistente, sempre secondo Hegel. Ecco, dunque, quel che renderebbe l'esteriorità artistica incomparabilmente superiore a quella naturale – che non sarebbe invece degna dell'appellativo di "spirituale" in quanto incapace di far essere le parti quali autentiche e veridiche espressioni della totalità. Da ciò la loro irridimibile indeterminatezza – secondo quanto precisato poco sopra.

Insomma, «quale sarebbe l'anima di cui tutti i punti dell'apparenza dovrebbero divenire occhio?»⁶. Consentendo, alla medesima, di pervenire alla propria più autentica manifestazione? Dando vita ad una vera e propria oggettualità artistica?

La *totalità* – ci ha appena detto Hegel.

Ma, in che senso? Come, cioè, a tale totalità sarebbe consentito manifestarsi nella bellezza dell'arte?

Come 'interno'.

Insomma, nell'esterno, sempre secondo Hegel, l'interno si manifesterebbe nella sua verità, lasciando trasparire l'anima della cosa – che i sensi non potranno che accogliere nella sua indeterminatissima esteriorità – in quanto manifesto come ben distinta "interiorità".

Solo a tali condizioni l'arte potrà farsi espressione dello spirito. Sì, perché, sempre secondo Hegel, «l'animazione e la vita dello spirito sono la libera infinità che è nell'esistenza reale per se stessa come interno, poiché nella sua estrinsecazione ritorna a se stessa e rimane presso di sé»⁷. Insomma, solo là dove la libera infinità saprà portarsi fuori come quel che *non è* tale esteriore finitezza, e sappia palesarsi come *interno* della cosa resasi così manifesta (ossia, non come *altro* dalla medesima, ma come suo cuore e anima profonda), insomma, solo dove accada tutto questo, la totalità rilucerà nella determinatezza di un essente che rimarrà comunque e in ogni caso parziale. Facendosi semplice "negazione" dell'esteriorità – che sarà necessariamente manifesta, dunque, come *in-determinata* (appunto in quanto "negata", come determinatezza, dalla libera infinità che in essa apparirà come suo "interno").

5 - *Ibid.*, p. 175.

6 - *Ibid.*, p. 176.

7 - *Ibid.*, p. 177.

Fermo restando che *quel che non è "interno"* apparirà come *astrattamente indeterminato* solo là dove il "non" non venga lasciato apparire *come interno*. Ossia, dove l'interno appaia esso medesimo nella forma dell'esteriorità (quella che compete all'interno e all'esterno in quanto forme della spazialità... per come essa si dà al senso esterno). E dunque non risuoni di quella libera infinitudine che, solo dal punto di vista dell'esteriorità, può ridursi (per dirla con Pirandello) a *pura superfluità*. Costituendosi come un non altrimenti identificabile "oltre", destinato a consegnare la finitezza esteriore ad una totalmente incomprensibile intrascendibilità.

Mentre, nel *bello artistico*, la finitezza dell'esteriore (o sensibilmente percepibile) riuscirebbe a far risuonare un "interno" adeguatamente evocato dal mistero che nessuna delle determinatezze attribuibili a tale esteriorità sembra poter esaurire in se stessa. Anche perché, se vi riuscisse, vanificherebbe ogni spinta vitale – di quelle che, solo, possono trasformare in espressione dello spirito un'altrimenti morta e insignificante determinatezza.

Da ciò l'irrompere, per una dinamica essenzialmente "spirituale", di una bellezza artistica in virtù della quale l'esteriore riuscirebbe a farsi manifestazione libera dell'infinito – senza doversi per ciò stesso superare all'infinito, secondo una dinamica come quella messa a tema dalla prospettiva filosofica fichtiana. «Insomma, soltanto allo spirito è dato imprimere il suggello della propria infinità e del libero ritorno a sé e alla sua esteriorità, sebbene con questa entri nella sua limitatezza»⁸.

Non è un caso che Hegel collochi la dimensione estetica tra le manifestazioni dello Spirito; sottraendola, nella forma più radicale, alla pura meccanicità che conviene solo al naturale e alla rigida legislazione che compete alla sua inviolabile causalità.

Profondamente hegeliana, dunque, la riluttanza, resa manifesta dalle pagine di "Serafino Gubbio", nei confronti di un'arte (come quella fotografica o cinematografica) destinata a conformarsi alla rigida e insensata meccanicità del puramente naturale (e dunque dei bruti, come dice Pirandello).

In questo senso, nel bello dell'arte, agli occhi di Hegel, a manifestarsi è davvero lo spirito in quanto tale. Perché solo quest'ultimo, per il maestro dell'idealismo tedesco, saprebbe farsi *idea* nella forma dell'*idealità*, cioè della *negazione* del finito. Mentre quest'ultimo avrebbe, nello Spirito, solo il significato di qualcosa di superato, e non di essente. La qualità propria dello spirito è infatti la vera infinità, cioè l'infinità che non si limita ad opporsi unilateralmente al finito, ma lo include in se stessa quale suo momento. Già la *Logica*, comunque, sempre per Hegel, «non consiste in altro che nel mostrare che il finito *non è*; cioè non è il vero, ma è semplicemente e soltanto un *trapassare* e un *andar oltre se stesso*»⁹.

8 - *Ibidem*.

9 - G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche* (§ 386), trad.it., Laterza, Roma-Bari 1978, p. 377.

Lo spirito è l'idea che, facendosi natura, riesce ad attraversare il finito, senza lasciarsi ingabbiare entro i suoi confini – che anzi verrebbero dalla medesima rigorosamente negati. Facendo della determinatezza dai medesimi comunque circoscritta *qualcosa di essenzialmente superato*; e dunque di propriamente “non essente”. A venire negata, infatti, dallo spirito – e dall'idea che si facesse natura superando l'esteriorità del naturale, superando cioè la sua intollerabile limitatezza – sarebbe proprio la positività che, sola, può rendere “essente” il finito, ovvero la sua esteriorità. E che, solo in quanto negata, potrebbe far apparire l'interno come totalità – che significa: come negazione della parzialità della parte.

Totalità, infatti, in quanto significato dell'interiore, non dice quello che il medesimo concetto avrebbe potuto dire alla luce della forma più alta dello spirito assoluto; ma, più semplicemente, “negazione della parzialità”. Ovvero, qualcosa di non determinato in se stesso, se non come negazione della determinatezza (propria appunto dell'esteriorità del naturale o sensibile), per l'appunto.

Pura libertà di movimento, insomma, destinata a far vivere la morta determinatezza del puramente esteriore, che non potrebbe dirsi se non dicendo in-uno che il puramente esteriore non è affatto determinato. Eccoci così tornati all'*indeterminatezza* o arbitrarietà già attribuita da Hegel alla bellezza puramente naturale.

Cosa farebbe dunque l'arte? L'arte, per Hegel, mostrerebbe esteriormente l'interno; riuscendo a mostrarcelo come semplicemente “interno” – ossia, come *altro* dall'esteriore. Come un “altro” che l'esteriore comunque non tradirebbe, ma mostrerebbe correttamente, per quel che esso davvero “è”, in quanto *interno*, ossia in quanto libero dalle costrizioni che vincolano ogni determinazione dell'astratta esteriorità.

Per quanto lo mostri “come altro”. Assecondando cioè la distinzione di *esterno* e *interno* – la stessa che, in quanto tale, costituisce uno dei veri punti deboli del sistema hegeliano. Un suo effettivo difetto. In quanto ancorato ad una prospettiva che il nostro non avrebbe potuto fare a meno di definire *intellettuale astratta*, *in primis* perché testardamente ed insensatamente ancorata alle proprie incessanti “separazioni” – che, da ultimo, peraltro, non sarebbero altro che ferite destinate ad abbandonare l'esterno alla propria inadeguata rigidità. E che, nel venire accolte – le stesse che altrimenti avrebbero finito per lasciare l'esterno del tutto privo di vivificazione –, avrebbero finito per trasfigurare il *superfluo* di pirandelliana memoria e farlo finalmente vivere, trasformandolo in bellezza; in bellezza autonoma e consistente – la sola in grado di consentire, all'anima universale, di trovarsi nell'*esteriore* come presso di sé. Ovvero, come se (*als ob*) non fosse esteriore. Risolvendo in questo modo anche la mutevolezza del mondo naturale, ossia eternandola. Lo spirito potrà dunque sentirsi a casa, nell'esteriore, solo e proprio in quanto in grado di rendere non mutevole e quindi solida la sua

inarrestabile fluidità. Diventando per ciò stesso autonomo e consistente in sé stesso; senza doversi incessantemente rideterminare, nel mai risolto e dunque vano tentativo di identificarsi. Senza anelare sempre a qualcosa d'altro di cui patirebbe in ogni caso la mancanza.

Vivificare l'esteriore significa dunque, per Hegel, rendere stabile il suo incerto e incessante rideterminarsi, liberarlo dai suoi molteplici condizionamenti e farlo vivere rendendo autonoma e incondizionata la sua infinitudine; quella stessa che esso, in quanto astrattamente esteriore, e dunque positivamente determinato, mai potrebbe riconoscere, e che purtuttavia lo agita nel profondo come interiorità di cui potersi fare, in ogni momento, autentica e piena manifestazione. Ma, rendendola autonoma, la renderà anche totale (ché non dipenderà più da nulla di altro da sé); infinita, e in quanto tale necessariamente immutabile (come potrebbe infatti la totalità divenire, svolgersi, se necessariamente già comprensiva di tutto quel che sarebbe potuta essere?).

In altre parole, rileva Hegel, «l'arte ha la destinazione di apprendere e manifestare come vera l'esistenza nella sua apparenza, cioè nella sua adeguatezza al contenuto a se stesso conforme e che è in sé e per sé. La verità dell'arte, dunque, non può essere semplice esattezza... come quella a cui si limita la cosiddetta imitazione della natura, ma l'esterno deve concordare con un interno che concorda in se stesso e proprio per questo può rivelarsi nell'esterno come se stesso»¹⁰. Perfetta coincidenza di esterno e interno; destinata a fare, dell'esterno, in quanto configurantesi come bello artistico, una perfetta manifestazione dell'interno "come se stesso", ossia come distinto dall'esterno e dalla sua separatezza, dalla sua determinatezza, ovvero, dalla sua astratta positività. Dal suo mai compiuto divenire. Sì da non costringerlo ad alienarsi; ma rendendo la sua apparenza (esteriore) quanto mai veritiera. Mostrandolo cioè come immutabile, infinito e perfettamente autonomo – ossia totalizzante, e per ciò stesso libero. E per tutti questi motivi, anche "bello". Solo così «l'esterno può farsi manifestazione della libertà spirituale»¹¹, precisa Hegel. E quindi "bello". «In quanto il bello è solo come unità totale, ma soggettiva, per cui il soggetto dell'ideale, dalla dispersione di altre individualità e dei loro fini e sforzi ritornando in se stesso, deve apparire raccolto in una superiore totalità ed autonomia»¹². Raccolto in una superiore totalità, dice il filosofo di Stoccarda. Superiore, però; superiore e dunque diverso da ciò che potrebbe apparire nella forma di una pura e semplice esteriorità. E dunque, per quanto altro dall'esteriorità (in cui la totalità si farebbe necessariamente inferiore), non mancante della medesima. E

10 - G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 177.

11 - *Ibid.*, p. 179.

12 - *Ibidem*.

per ciò superiore. Manifesto dunque come “interiorità” *non semplicemente interiore*; ossia, come “interiorità” destinata a *negare* non solo l’esteriorità e la sua positività astratta, ma finanche se medesima, in quanto determinata e dunque essa medesima *altra* dall’esteriorità (e per ciò stesso mancante della medesima). E dunque negante anche la determinatezza del puramente esteriore o naturale – sì, perché, negando la propria determinatezza, non potrà che negare finanche la determinatezza di ciò che risulterebbe così e così determinato solo per il suo relazionarsi alla determinatezza della pura interiorità. Perciò l’interiore è in grado di risolvere e guarire tutti i dolori, le lacerazioni e le ferite che l’interiore potrebbe aver in qualche modo patito.

Ecco perché «la forma artistica ideale sta come un Dio beato... questo positivo essere ritirato in sé, accompagnato dalla negatività di ogni particolare, dà loro il tratto della serenità e della calma»¹³. La superiore totalità dell’ideale (lo spirito in quanto determinantesi sì nella forma dell’interiorità, ma come idea non più priva del naturale) nega dunque ogni particolarità; quella dell’interiore e quella dell’esteriore, in quanto astrattamente e positivamente distinti. Ma nega anche la particolarità del finito esteriore (nel cui cuore l’infinità vive senza doversi a sua volta de-terminare), e risolve in se stessa le ferite e le astratte esclusioni che così spesso lo determinano; rendendo dialetticamente risolta anche la più radicale delle mancanze. Ossia, facendo di quest’ultima una perfetta manifestazione della negazione del suo stesso mancare; tanto da renderla in quanto tale “bella”. In quanto perfetto riflesso della superiore totalità dell’ideale; cioè di quella totalità che mai potrà mancare neppure della mancanza caratterizzante finanche l’interiore e l’esteriore in quanto semplicemente “altri” l’uno dall’altro. Ma, al contrario, l’accoglierà in se stessa; disponendosi finanche ad esserla, quella mancanza, e non come semplicemente risolta (ossia superata) – ma limitandosi piuttosto a farla sembrare “bella”. Non come a sua volta astratta sintesi di interiorità ed esteriorità, comunque (che sarebbe astratta, pur in quanto sintesi, perché mancante delle due dimensioni concepite nella loro astratta differenza o pura positività). Le parti, le forme dell’esteriorità sensibile, si faranno per ciò stesso *serene*; al punto che «la serenità in se stessa rimane il loro carattere essenziale»¹⁴.

Anche in soggetti lacerati, in soggetti, cioè, che abbiano dovuto soccombere al destino – come i grandi eroi della tragedia antica. Hegel non avrebbe potuto essere più chiaro, a questo proposito: «perfino quando una profonda frattura ha lacerato il soggetto in se stesso e tutta la sua esistenza... anche quando gli eroi tragici sono raffigurati come soccombenti al destino... questo fondarsi su di sé è ciò che

13 - *Ibid.*, p. 180.

14 - *Ibidem*.

permette anche nel dolore di conservare e fare apparire la serenità della quiete»¹⁵. È un vero e proprio «sorridere attraverso le lacrime»¹⁶.

Insomma, serenità anche nel dolore; ecco, ciò che rende bello tutto quanto sia stato vivificato dall'ideale e dalla sua potenza totalizzante. Da cui il suo costituirsi come espressione di una perfetta autonomia, quale può essere, appunto, solo quella della totalità libera. Il costituirsi in questo modo da parte di ogni manifestazione del bello artistico – che, nonostante la sua ineliminabile forma sensibile, non potrà impedire, alla parte, di farsi bella e dunque manifestazione della vera esistenza; quale vera e propria adeguatezza al contenuto conforme a sé.

D'altro canto, non ci si potrà non chiedere: e come potrebbe la totalità venire intaccata dal costituirsi di qualcosa come non compreso dalla medesima (ossia, come astrattamente astratto)? O anche; come può un evento riguardante l'esteriorità del puramente naturale intaccare la perfezione della totalità?

Come potrebbero, cioè, la parte e le sue ferite, intaccare l'autonomia del tutto?

Il fatto è che la vera e superiore totalità, non potendo mai mancare neppure del patimento che colpisce la parte in quanto ferita e mancante, se per un verso non può risolverla in sé nella forma della semplice *Aufhebung* (ché non le consentirebbe di aver a che fare con la vera mancanza – quella che non può neppure “sapere”, della totalità), per un altro verso non potrà neppure lasciare questo dolore semplicemente fuori di sé. Ché diventerebbe essa medesima “parte”, in quanto ferita da tale mancanza.

La totalità, quella vera e superiore, non viene cioè in alcun modo “intaccata” dalle ferite caratterizzanti la parte nella sua parzialità, perché *le è*; non potendo in alcun modo mancare neppure della loro irrimediabile *mancanza*. Perciò dovrà sapersi anche risolvere in quest'ultima. Senza peraltro limitarsi a comprenderla all'interno di una totalità da ultimo non mancante di nulla.

Risolvendosi, cioè, proprio in quanto superiore totalità; in quanto mancante e non mancante, dunque (in-uno), dell'astrattezza dell'astratto; in cui il concreto dovrà dunque necessariamente risolversi; mancando, dunque, ma, nello stesso tempo anche non mancando della pura e astrattissima, nonché dolorosa, mancanza.

Ecco il paradosso che l'arte avrebbe il compito di sopportare; e di cui solo essa avrebbe potuto farsi portatrice; in quanto finitezza capace di manifestare un infinito che, lungi dall'annichilirli, la ipostatizzerebbe rendendola vera e propria icona di libertà. Che non annulla le ferite, non le rimargina con la forza che ha da convenire alla totalità, ma apparirà in esse *come ferita*. E dunque anche “non apparirà” (in quanto totalità – necessariamente anche priva di mancanze).

15 - *Ibidem*.

16 - *Ibid.*, p. 181.

In modo che «tutto quel che sia solo esteriore in essa (nella particolarità o limitatezza) venga distrutto e annullato. Ché, solo con questa negazione della semplice esteriorità, la forma e la figura determinate dell'ideale sono un condurre quel contenuto sostanziale nell'apparenza adeguata per l'intuizione e la rappresentazione artistiche»¹⁷.

Qui, peraltro, Hegel si tradisce, parlando di una improbabile *distruzione* del puramente esteriore. Infatti, se la particolarità e la limitatezza venissero veramente distrutte o annullate – come si dice in questo passo –, verrebbe a determinarsi una simmetrica parzializzazione (e dunque distruzione) della totalità: che rimarrebbe per l'appunto priva dell'astratta parzialità.

Per quanto poi si corregga subito, parlando di "negazione" della semplice e astratta esteriorità.

Certo, egli non precisa di che tipo di "negazione" si tratti; non allude, cioè, ad un'altra negazione (analoga a quella da noi tratteggiata in *L'aporia del fondamento* e in *Sulla negazione*); ma certamente chiama in causa un concetto di *negazione* che, sola, sembra in grado di offrire al contenuto sostanziale un'apparenza adeguata, capace di renderlo "bello" – nel senso del bello artistico, evidentemente.

Fermo restando che restano aperte a questo proposito alcune importanti domande, a partire da quella, centrale, che suona così: in che rapporto starebbe la distruzione dell'esteriorità con la semplice negazione della medesima?

E poi: perché tale negazione dovrebbe consentirci di offrire gli oggetti a un uso solamente teoretico, e non pratico? Presentandoli, in quanto tali, all'astrazione della cosiddetta "parvenza ideale".

Perché non ci lascerebbe cioè utilizzarli? Cosa li sottrarrebbe al dominio dell'utilizzabilità? Cosa, se non il loro semplicissimo esser "individuali": e per ciò stesso distinti? Distinti anzitutto dall'universalità del fine da raggiungere o in qualche modo realizzare.

Sì, ma il fatto è che, anche negli essenti per definizione utilizzabili, *universalità* e *individualità* si fanno 'esteriori' l'una rispetto all'altra; solo in forza di tale distinzione, infatti, l'una (ossia, l'individualità) può venire utilizzata per raggiungere la seconda (l'universalità), per guadagnarla quale risultato e fine del nostro agire. Secondo una articolazione in cui, a contare, è anzitutto l'universalità – ché solo essa costituisce il fine delle nostre azioni. L'universale (l'*eidōs* platonico), infatti, non può venire utilizzato; mai potendo venire 'utilizzato', ad esempio, il concetto di cavallo. Mentre chiunque potrebbe, all'occorrenza, utilizzare questo o quel cavallo, anche solo per spostarsi da qui a lì. Per procurarsi del cibo, ad esempio.

17 - *Ibid.*, p. 183.

Potremmo dire che, in virtù dell'esperienza estetica l'individualità distinta – quella che di norma utilizziamo quale mezzo per raggiungere uno scopo di norma universale – viene semplicemente “negata”, e non utilizzata. Perciò la sua sarà un'individualità sospesa; *negata*, cioè, come individualità (se è vero che normalmente l'individualità è tale solo in quanto utilizzabile). E per ciò stesso resa del tutto inutilizzabile.

«L'arte ci presenta gli oggetti, ma traendoli dall'interno; non li dà per altro uso, ma limita l'interesse all'astrazione della parvenza ideale per la visione semplicemente teoretica»¹⁸.

Sì, perché un'oggettualità finita che sia capace di far trapelare la libertà di uno spirito infinito, facendoci incontrare qualcosa che non potrà certo dirsi esteriore (e dunque sarà necessariamente interiore), non può che essere un'attività che trae i propri oggetti dall'interno dell'ideale; da una dimensione universale e necessariamente astratta rispetto alla tangibile esperibilità dell'individuale. Che potrà dunque essere esperita solo in virtù di un approccio specificamente teoretico; ossia, esclusivamente contemplativo. Ché solo questo apparirà in questa o quella finitezza “in quanto belle”: ovvero, il sostanziale. L'interno e la sua superiore totalità.

Insomma, noi non vedremo in essa quel che la medesima, in quanto così e così determinata, anche sa di essere. E ci faremo puro “occhio sul mondo”; anzi sulla sostanzialità del mondo. Che non darà certo spazio a ciò che, dell'esteriorità del finito, non potrebbe mai consentire, al “vero”, di manifestarsi nella sua autentica sostanzialità.

Ma cosa comporta, dovremo continuare a chiederci, che questa esteriorità venga negata? Ossia, che ad essa non venga lasciato alcuno spazio “suo proprio”? E che in essa noi si riesca a cogliere quella che Hegel stesso avrebbe definito la *sostanzialità del “vero”*? E solo essa.

Insomma, cosa comporta tutto ciò per l'esteriorità dell'esteriore? Che venga annientata... o cos'altro?

Diciamo che una cosa, almeno, Hegel ce l'ha ben chiara: che solo l'arte, proprio per quanto stiamo vedendo, è in grado di elevare oggetti che, altrimenti, rimarrebbero assolutamente privi di qualsivoglia valore. E di fissarli “per sé”, di là dal loro insignificante “contenuto”; elevandoli a fini in quanto tali, per quanto individuali. «Indirizzando il nostro interesse a ciò di cui altrimenti non ci cureremmo»¹⁹ – alla loro singolarissima individualità. Che non sarà più strumento per la realizzazione di un fine altro dalle medesime. Perché l'universalità diventa ciò di cui esse medesime sapranno farsi perfetta “manifestazione”. Senza costringerle a sporgere oltre

18 - *Ibid.*, p. 186.

19 - *Ibidem.*

se medesime. Solo in questo modo essa saprà farsi manifestazione di un vero e proprio significato; in quanto manifestazione della totalità nella forma di un'universalità. Anche perché "il significato" è sempre universale. E se tali individui "belli" sapranno acquisire un vero significato, ciò non potrà accadere se non in forza del manifestarsi come universale (come interiorità) da parte del tutto. Che solo così saprà vivificare la forma finita in grado di farsene custode senza fare da ostacolo al suo pieno manifestarsi. Da ciò l'elevazione, resa possibile dall'arte, degli oggetti; che consentirebbe, ai medesimi, di acquisire quel valore assoluto che essi, in se medesimi, in quanto pure oggettualità estrinseche e particolari, non potrebbero mai pretendere. Che, in quanto pure espressioni esteriori, non potrebbero mai rivendicare.

Ricordiamo che nel 1914 il processo di coerentizzazione prodotto da una sperimentazione in fondo già dadaista giunge al proprio apice; radicalizzandosi con la decisione duchampiana di firmare uno scolabottiglie trovato in un grande magazzino.

Duchamp avrebbe così finito per elevare – in senso tutto ancora hegeliano – un oggetto insignificante, al punto da farlo diventare "opera d'arte". Consegnandogli cioè un'aura che la sua ripetibilità (la stessa in virtù della quale l'*originale* avrebbe finito per non avere più alcun valore – al punto da potersi ritrovare finanche perduto) non avrebbe affatto ostacolato, ma piuttosto consentito... per il semplice fatto che un artista come Duchamp si fosse deciso a firmarlo.

Si tratta della massima coerentizzazione di quanto già accaduto con i primi *collages* di Picasso – il quale avrebbe comunque tentato una propria rilettura del *ready-made* solo nel 1942, producendo *Bull's Head*, la testa di toro creata con il sedile e il manubrio di una bicicletta.

Il principio costruttivo era rimasto quello del *collage*. Solo che l'oggetto trovato non sarebbe stato più incollato su una tela, ma semplicemente liberato dal contesto pratico in relazione a cui si sarebbero potuti disegnare la sua funzione e il suo significato.

L'arte non esiste più "in quanto tale"; ma solo in quanto *esposta* ed *offerta* in pasto al pubblico. Eccoci tornati al valore espositivo. Benjamin, e il rapporto opera-pubblico: ma, in verità, già Hegel.

Da cui la possibilità di trasformare tali oggettualità in vere e proprie finalità sostanziali – ossia, in oggetti *pura mente* contemplabili. Che avrebbero saputo superare finanche il limite che compete al naturale e alla sua contingenza in quanto espressioni di una irrisolvibile temporalità.

Sì, perché «lo stesso fa l'arte in rapporto al tempo ed anche qui idealmente. Ciò che nella natura ben presto sparisce, l'arte rende duraturo; un sorriso fugace, una rapida contrazione sarcastica della bocca, uno sguardo, un fuggevole splendore,

tratti spirituali della vita dell'uomo, avvenimenti che vanno e vengono... che ci sono e subito vengono dimenticati. Tutto questo l'arte sottrae all'esistenza momentanea, superando anche per questo riguardo la natura»²⁰. L'arte "supera" la natura dunque, rendendo un prodotto quasi naturale quel che sarà riuscito a rendere bello. Facendo sembrare che le sue oggettualità non siano state prodotte, ma si siano fatte da sé (al modo delle cose naturali, appunto). Facendole sembrare oggettualità naturali.

Bel paradosso, anche questo! Hegel, infatti, ci sta dicendo sì che l'arte è incomparabilmente superiore (ché la "supera") alla natura in quanto custode prediletto dello spirito, della totalità e dell'immutabilità del vero; ma che essa deve nello stesso tempo sembrare "naturale". Ossia, deve darci l'impressione di essersi fatta da sé; diventando, da questo punto di vista, sorprendentemente confondibile con un qualsivoglia prodotto naturale. Straordinaria "anticipazione" delle pagine finali di un famoso testo!

Certo, qualcuno potrà credere che qui Hegel stia arretrando, rispetto alle posizioni da noi già prese in considerazione; anche solo per il fatto di riconsegnare l'arte a quella *condizione naturale* che abbiamo visto costituirsi come impossibilitata, in quanto astrattamente esteriore, a far apparire il tutto.

Qui il teorico della dialettica sembra arrendersi, e consegnare l'arte all'orizzonte del *meccanico*, del casuale – privandola delle ragioni ultime o prime, e rendendola fondamentalmente sprovvista di qualsivoglia fondamento. Sì, perché anche le leggi scientifiche, lungi dallo spiegare i fenomeni, non fanno altro che mostrarci come vengano a connettersi i fenomeni più diversi, magari svolgendosi in conformità a leggi che comunque non rendono mai epistemicamente ragione; ma dicono, assai più semplicemente, come e secondo quali regolarità i fenomeni si connettano secondo l'ordine del tempo. Fermo restando che la *causalità meccanica* o *macchinica* non rende mai compiutamente ragione del suo stesso costituirsi; ma si limita ad esibire il funzionamento della macchina "mondo"; ovvero, della natura concepita come macchina.

Ma proprio in virtù di questo arretramento, Hegel finisce per avvicinare il proprio discorso sull'arte, alquanto pericolosamente per il suo sistema, ad alcune delle più rivoluzionarie acquisizioni della poetica dadaista.

«Noi gioiamo di una manifestazione che deve apparire come se l'avesse prodotta la natura, mentre è una produzione dello spirito senza i mezzi della natura; gli oggetti non ci diletano perché sono così naturali... ma perché sono fatti così naturalmente»²¹. Insomma, la ragione del diletto estetico sembra essere per Hegel

20 - *Ibid.*, pp. 186-187.

21 - *Ibid.*, p. 187.

ciò che rispinge l'opera a farsi parvenza di una pura esteriorità. Parvenza di una pura immediatezza; come se sua potesse essere la medesima indeterminatezza che rende imperfetto il "naturale". O almeno, come se la sua artificialità fosse tale da riuscire addirittura a non far trasparire questa stessa artificialità; mascherandola e facendola apparire come cosa naturale. Altrettanto casuale ed arbitraria del meccanismo naturale. Questa, l'estrema possibilità raggiungibile dall'artificio caratterizzante l'artistico; non mostrare (o meglio negare) questa stessa sua costitutiva artificialità. Cosa di più artificiale, d'altro canto, che la parvenza di naturalità? Dove il movimento meccanico della cosa riuscirebbe a disegnarsi come se non fosse animato da alcuna direzione teleologica; quale puro sommovimento materiale in sé totalmente ingiustificato.

In ciò l'origine di tanta *Land Art* del Novecento; o di tanta arte povera vocata a simulare un fatto o un evento puramente naturali.

Ciò che, però, nulla toglie, sempre secondo Hegel, all'incontrastata teoreticità e concettualità di tale simulazione. Ché «l'opera d'arte – su questo Hegel non cede di un millimetro – non è semplicemente rappresentazione universale, ma è anche sua incarnazione determinata... essa deve farsi attraversare da questo carattere dell'universale, malgrado la sua vitalità intuibile»²². Da qui il vero compito dell'arte: «di cogliere l'oggetto nella sua universalità e trascurare nell'apparenza esterna di questo ciò che, per l'espressione del contenuto, rimarrebbe semplicemente esteriore ed indifferente»²³.

Di far emergere la serena immobilità dell'universale; la sola che sembra poterci liberare delle tensioni connesse a qualsivoglia forma di mobilità ed inquietudine. Ma come qualcosa che si fa; che si fa da sé – così almeno sembra. Che si individua in ogni caso "agendo". Facendosi progrediente in quanto vocata a identificarsi solo per una sorta di originario differenziarsi. Ecco perché, a questo punto, Hegel ritiene opportuno prendere in esame la determinatezza in sé differente e progrediente dell'ideale – «che noi in generale possiamo concepire come azione»²⁴.

Finendo per considerare l'arte vocata alla messa in forma di un'azione. Azione è infatti già il semplice differenziarsi dell'identico. E, guarda caso, proprio come apologia dell'azione doveva presentarsi sulla scena mondiale il dadaismo verso la metà degli anni Dieci. Ecco l'universalità dell'ideale; che la distingue da quella familiare alla *dianoia* filosofica.

Ecco da dove la costitutiva inquietudine che caratterizza ogni vera e propria espressione artistica; se è vero che, solo nell'agire, il significato estetico si deter-

22 - *Ibidem*.

23 - *Ibidem*.

24 - *Ibid.*, p. 202.

mina; rimanendo, certo, sempre anche se stesso... ma svolgendosi anche secondo un mai pago differenziarsi. Un differenziarsi che non ha però molto a che fare con l'indifferente differenziarsi che caratterizza ogni forma d'esteriorità; ma dice piuttosto qualcosa di essenziale al farsi sempre più concreta da parte della cosa di volta in volta chiamata in causa. Un differenziarsi che identifica, cioè; ché, a dirsi, per esso, è anzitutto e in primo luogo il non differenziarsi di quel che per esso comunque si svolge e agisce. Di cui proprio tale differenziazione potrà mostrare, e nella forma più inequivocabile, il non differenziarsi mai. Che è poi anche il non differenziarsi del differente che per esso sempre anche si fa esteriore. Agendo; e consentendo alla cosa stessa di essere quel che è solo nell'agire, nel farsi sempre diversa da sé, e solo in questo modo riuscire a diventare quel che forse è anche già da sempre stata.

Hegel, dunque, si concentra sul tema dell'azione e, dopo aver rilevato che «alla determinatezza come tale, in quanto ideale, sono proprie l'innocenza amichevole di un'angelica beatitudine celeste, la quiete inattiva, l'elevatezza di una potenza che autonomamente poggia su di sé, così come la valentia e la compiutezza di ciò che è in se stesso sostanziale»²⁵, precisa anche che in ogni caso «l'interno e lo spirituale possono essere solo come attivo movimento e svolgimento; e quest'ultimo non potrà mai essere senza unilateralità e scissione»²⁶.

L'interno, dunque, si presenta come se stesso nella pura e astratta esteriorità proprio agendo; ossia, facendosi sì diverso da sé, ma mostrando di essere sempre se stesso, anche in tale oggettivazione esteriore. Separandosi da sé, ma solo per essere da ultimo pienamente se stesso. Separandosi da sé per essere ancor più intimamente connesso a se stesso. Da cui la funzione imprescindibile, per Hegel, della *scissione* e del *dolore della separazione*. Ossia, dell'*intelletto*. «L'interno e lo spirituale – *precisa infatti il nostro* – sono solo come attivo movimento e svolgimento; e quest'ultimo non è senza unilateralità e scissione»²⁷. Ancora una volta, il ruolo, insostituibile, dell'astrazione intellettuale; espressione, anch'essa, proprio in quanto potenza astrattiva senza limiti (che le consente di costituirsi come immediata espressione dello stesso "incondizionato"), di una libertà dello spirito che solo così sembra poter vedere riflessa, fuori di sé, la propria originaria incondizionatezza. Nella potenza di una astrazione e di una unilateralità che non possono comunque non volersi risolvere nella serena composizione del risultato. Perché, se l'esistente non avvertisse una mancanza da colmare, nulla si muoverebbe; se non si riconoscesse originariamente lacerato, non potrebbe neppure impegnarsi a sa-

25 - *Ibidem*.

26 - *Ibidem*.

27 - *Ibidem*.

nare tali scarti. I pezzi possono lasciarsi rimettere insieme solo perché già in se stessi evocanti l'unità di cui i medesimi non possono non voler riassaporare la pienezza. Sì, perché la separatezza non viene mai accettata di buon grado; in essa non ci si può sentire a casa. Perché dice una separazione valevole come ferita rispetto ad una pienezza originaria; se non fosse così, la separazione non potrebbe neppure farsi riconoscere come separazione. E muoverci alla ricomposizione dell'intero. Di un intero che, dunque, dovrà parlare e continuare a dirsi in ogni frammento di realtà; a dirci che in quest'ultimo s'è separato ciò che non è stato da sempre separato. Ma se il movimento parla in quanto tale di una separazione che non viene accettata di buon grado; e perciò vuole farsi sanare... se, cioè, ogni separazione muove al suo superamento — muovendoci per ciò stesso alla ricomposizione della ferita da essa medesima testimoniata —, allora ci si muove solo perché in qualche modo si avverte che il separato non lo è. Che si è figli di una separazione che deve, perché può, venire ricomposta; se per il suo tramite ci sentiamo ancora chiamati dall'intero che dobbiamo esser già da sempre stati. Perciò ci muoviamo; pur riconoscendo che l'infelicità e il malanno del finito non saranno mai definitivamente superati (*in primis* perché il superarli renderebbe il fine così raggiunto esso medesimo, e ancora una volta, superabile). D'altro canto, neppure gli eterni dèi del politeismo vivevano in eterna pace, rileva Hegel. Ci muoviamo solo perché è l'infinito stesso a chiamarci, dalle forme esteriori caratterizzanti ogni finitezza in quanto tale. Come spirito totalizzante, l'infinito penetra nel mezzo della ferita, della scissione, e della inguaribile *pleonexia* che continuiamo e sempre continueremo a voler sanare. E si lascia contaminare dal dolore e dall'infelicità caratterizzanti il finito in quanto tale; questo significa, infatti, farsi davvero finiti. Penetrare nelle pieghe della lacerazione e nelle piaghe del finito. Dove neppure lo spirito pieno e totale potrà trovare pace; perché tutto risoltosi nella lotta da esso ingaggiata nel consegnarsi all'opposizione, patendola davvero.

Hegel lo dice con la massima chiarezza: «non è certo un caso che la grandezza e la forza abbiano la loro vera misura soltanto nella grandezza e nella forza dell'opposizione, da cui lo spirito si ripota in sé, ad unità; l'intensità e la profondità della soggettività si fanno tanto maggiori quanto più infinito e ampio è il distaccarsi reciproco delle circostanze e quanto più dilaceranti sono le contraddizioni, in cui però essa deve rimanere saldamente in se stessa. Solo in questo svolgimento si avverano, *quindi*, la potenza dell'idea e dell'ideale, poiché la potenza consiste solo nel conservarsi nel negativo di sé»²⁸. Insomma, l'unità va riconosciuta nel cuore stesso dell'opposizione, nella sua radicalità.

Sì, perché essa appare, in tutta la sua magnificenza, solo nella *massima opposizione*; di cui essa saprà farsi carico, soggiogandola proprio nell'attraversarla sino in fondo.

Solo un soggetto inteso e profondo potrà in questo senso distaccarsi dalle circostanze al massimo grado; facendosi carico delle più dilaceranti contraddizioni.

Solo nel patirle e farsene pienamente carico, l'unità potrà ritrovarsi nella propria verità; ossia nel suo non distinguersi mai dalle ferite e dalle opposizioni di cui è costellata la storia degli umani.

Ma, proprio per questo, mostrandosi nello stesso tempo capace di farvi apparire se medesima.

Insomma, «l'universale sostanziale che si trova in essa giunge a particolarità e singolarità in tal modo che questo universale si porti ad esistenza in quanto, pur dandosi la parvenza dell'accidentalità, della scissione e della discordia, distrugge a sua volta questa parvenza con il farvi apparire se stesso»²⁹.

Un compito, da tutto ciò: essere in *toto* parzialità ed accidentalità, per distruggerle. Per far apparire da ultimo sempre e solamente se medesima; questo, il compito assegnato all'universalità dinamica dello spirito concepito nel suo farsi, ovvero nel suo agire infinito. In un agire che, dunque, come rileva giustamente Hegel, presupporrà sempre e comunque l'opposizione (contenuta *in primis* nella situazione); e che, producendo collisione, susciterà contro di sé sempre anche quel che gli sta di contro; spingendolo a procedere contro di sé, per quanto dotato di potenza assoluta e dunque assolutamente rischioso per la sua incolumità.

Esso dovrà comunque prepararsi a reagire; perché l'azione è per Hegel immediatamente «legata alla reazione. Solo a questo punto, infatti, l'ideale è entrato in piena determinatezza e movimento»³⁰.

Insomma, «l'ideale è entrato in piena determinatezza e movimento solo nel suo farsi azione legata immediatamente ad una reazione»³¹.

Ché, dal punto di vista dell'ideale, la determinatezza non è se non come "movimento"; come azione, da sempre peraltro legata ad una qualche reazione.

Certo, «l'azione, per quanto riguarda il modo puramente esteriore cui essa si riferisce, presuppone delle circostanze che conducono a collisione, all'azione e reazione...»³².

29 - *Ibid.*, p. 225.

30 - *Ibid.*, p. 244.

31 - *Ibidem*.

32 - *Ibid.*, p. 245.

Ma non si può stabilire con precisione, sempre secondo Hegel, «il punto in cui l'azione, tenuto conto di questi presupposti, dovrà avere inizio»³³.

Bisognerebbe in qualche modo riuscire a rappresentare tutti i suoi presupposti (ciò che sembra esser in grado di fare solo la poesia, comunque); ma a partire dalla consapevolezza relativa al fatto che «l'inizio dell'azione non va cercato in quel cominciamento empirico, ma devono essere apprese le circostanze che producono quella collisione determinata, la cui lotta e soluzione costituiscono l'azione particolare»³⁴.

Insomma, la *vera azione* posta in essere dalla creazione artistica avrebbe questo di caratteristico, secondo Hegel: che non consente che si definiscano né il suo inizio né la sua fine. Fermo restando che il suo inizio, in ogni caso, nulla potrà mai aver a che fare con il suo "cominciamento empirico". Al modo di un vero e proprio "movimento puro", o *assoluto*, per dirla con le parole usate da Kandinsky per definire il "che cosa" dell'arte (così si esprime infatti il pittore russo in *Lo spirituale nell'arte*, dove evoca appunto la purezza di un *movimento semplicissimo*, in ragione del fatto che, quanto «più un movimento appare esteriormente ingiustificato, tanto più pura, profonda e interiore sarà la sua azione»³⁵).

Certo, vi saranno sempre circostanze che definiscono questa o quella azione particolare, ogni volta fatta di lotta e soluzione della medesima. Così, secondo Hegel.

Ma il movimento dell'azione è *totale*; comprendendo in sé azione, reazione e soluzione della lotta. Un movimento totale che, però, può venire espresso solo dalla poesia (alle altre arti essendo al massimo concesso di fissare un "momento" dell'azione³⁶).

Certo, se Hegel avesse potuto assistere alla nascita del cinema, e al suo superamento dell'istantaneità della fotografia, forse si sarebbe espresso diversamente – ma tant'è.

In ogni caso, per lui, è solo nell'azione che l'individuo può esprimersi in forma adeguata; rendendo riconoscibile la sua disposizione d'animo, ma anche i suoi fini. Sì, «ciò che l'uomo è nel profondo del suo intimo, viene a realtà solo con il suo agire, e l'agire, a causa della sua origine spirituale, solo nell'espressione spirituale,

33 - *Ibidem*.

34 - *Ibid.*, p. 246.

35 - W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, trad.it., SE, Milano 1989, p. 82.

36 - Anche a questo proposito merita ricordare il padre dell'astrazione, secondo cui il movimento gratuito e dunque libero in quanto "*senza apparenti motivi*" è «l'unico modo di sfruttare *tutto* il significato, tutto il valore interiore del movimento nel tempo e nello spazio» (*ibid.*, p. 83). Altra eredità hegeliana, dunque.

ossia nel discorso, acquista la sua massima chiarezza e determinatezza»³⁷. Da ciò il primato tipicamente hegeliano della poesia.

In ogni caso, Hegel precisa anche un'altra cosa: che non è appannaggio dell'arte qualsiasi tipo di azione.

Per lui, infatti, «la cerchia delle azioni che si prestano alla rappresentazione artistica è nell'insieme limitata, poiché essa deve occuparsi solo della cerchia dell'agire resa necessaria dall'idea»³⁸. Insomma, solo alcune azioni possono venire rappresentate artisticamente – dice Hegel: quelle rese necessarie dall'idea.

Ma come riconoscerle?

Diciamo anche che, dell'azione, il bello artistico deve guardare a ciò che la stimola; ossia, alla situazione e al conflitto – fermo restando che il movimento ed il contrasto che lo scatena nascono solo dalla reazione, e non dall'azione... originando un movimento che mostrerà l'effettuazione delle potenze universali che costituiscono il fine per cui gli individui agiscono. Ma soprattutto, quel che va sottolineato è che entrambi questi lati devono unirsi in relazione al carattere – concepito da Hegel come sintesi di universale e individuale. La vera azione presa in considerazione dalla rappresentazione artistica è dunque quella che si costituisce come re-azione, come risposta ad uno stimolo – da cui scaturisce il movimento, ossia il risultato di un contrasto.

Un movimento che comprenderà appunto varie istanze universali (che dicono il fine essenziale in vista del quale si agisce) – quelle in vista delle quali sempre e solamente si agisce – che andranno però realizzate passando attraverso la dimensione individuale. Quella costituita cioè da individui che agiscono (sono sempre individui, infatti, ad agire!), e che, solo con il loro agire, in vista delle finalità universali, riescono a costituire il carattere. Il quale dipenderà da come riescono a compenetrarsi le finalità universali e le individualità che operano in vista delle medesime.

Per Hegel, poi, devono anche scontrarsi interessi di natura ideale; che corrisponderanno a bisogni essenziali dell'essere umano, in qualità di potenze universali ed eterne dell'esistenza spirituale. Che poi fungeranno da figli dell'unica idea assoluta, dell'unica verità universale.

Da cui i grandi motivi dell'arte; che hanno a che fare con gli eterni rapporti religiosi ed etici (famiglia, patria, stato, chiesa, amicizia, gloria, onore, amore... etc.). Potenze tutte in se stesse razionali. In quanto potenze anche dell'animo umano;

37 - G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 247.

38 - *Ibidem*.

che non possiamo non lasciare agire ed effettuare. E che «permangono anche come ciò che spinge, nell'agire, verso ciò che finisce col realizzarsi sempre»³⁹.

Si tratta infatti di potenze che permangono, come forza che spinge, nell'azione e in quanto azione, e dirette verso qualcosa che si realizzerà in ogni caso. Potenze positive, certamente; a cui si uniranno altre potenze opposte, e in quanto tali negative. Le potenze della cattiveria e del male.

Potenze positive e negative, dunque, destinate ad unirsi in uno scontro ideale; anche se, a dire il vero, l'arte più autentica si presenta con il volto dell'armonia. Anche perché il male, in sé freddo e senza contenuto (pura negazione, dunque!), non produce alcunché. Nulla che non sia negativo. Come l'infelicità e la distruzione. Mai vera arte, comunque!

Secondo il filosofo di Stoccarda, infatti, il male in generale «è in sé freddo e senza contenuto; perché da esso niente altro nasce che negativo, distruzione ed infelicità... mentre l'autentica arte deve a noi presentare in sé l'aspetto di una armonia»⁴⁰.

Per Hegel, insomma, ad offrire il vero contenuto all'azione ideale sono le potenze affermative e sostanziali – che, però, quando vengono a rappresentazione, non vanno presentate nella loro 'universalità'. Bisogna infatti «che siano configurate come individui autonomi»⁴¹. Potenze affermative e sostanziali che devono comunque farsi rappresentare non tanto nella loro universalità, quanto piuttosto da autonome individualità. L'abbiamo già detto: nell'arte l'universale, per Hegel ha da farsi rigorosamente individuale. Ché, là dove si manifestasse, invece, come pura universalità, non avremmo a che fare con un reale fenomeno artistico.

E come la mettiamo, a questo proposito, con l'arte concettuale della seconda metà del Novecento?

L'arte deve farsi dominio di una assoluta individualità – questo voleva anche il dadaista Julius Evola. Se questo non avviene, rimangono solamente pensieri universali o rappresentazioni astratte che non rientreranno mai nell'ambito dell'arte.

Perciò le potenze affermative e sostanziali «devono giungere a determinatezza e conclusione, ed apparire come in se stesse individualizzate»⁴². Ma, quello che per Evola sarebbe valso come destino provvidenziale dell'artisticità (in grado di farsi esistenza assolutamente individuale), per Hegel costituisce piuttosto un limite dell'arte.

39 - *Ibid.*, p. 248.

40 - *Ibid.*, p. 250.

41 - *Ibid.*, p. 251.

42 - *Ibidem*.

Per quanto il tedesco sappia molto bene che il vero ideale non sopporta di rimanere nell'astratta indeterminatezza propria della pura interiorità; che esso cioè vuole pervenire, nella sua totalità, all'intuibilità determinata propria del semplicemente esteriore, e farsi così individuo determinato e soprattutto inconfondibile; per quanto sospetto possa apparire, ai suoi occhi, un inizio che si fermi all'ideale.

«L'artista deve attingere dalla sovrabbondanza della vita e non dalla sovrabbondanza di astratte generalità»⁴³. La vita in Hegel appare sovrabbondante; ma non bisogna attingere alla sovrabbondanza puramente generale; ad essere chiamata in causa è piuttosto quella individuale; ché solo quest'ultima dice vera e propria molteplicità, ricchezza e pienezza reali. Perché, l'elemento della produzione in arte «è dato dalla reale configurazione esteriore, e non, come nella filosofia, dal pensiero»⁴⁴. Per questo l'artista, dice ancora Hegel, «deve aver molto visto, molto udito e molto in sé conservato»⁴⁵.

Ma «alla conoscenza precisa della forma esterna, deve accompagnarsi un'eguale familiarità con l'interno dell'uomo, con le passioni dell'animo e con tutti i fini del cuore umano, ed a questa doppia conoscenza deve aggiungersi quella del modo in cui l'interno dello spirito si esprime nella realtà e traspare attraverso l'esteriorità di questa»⁴⁶. Insomma, devono guadagnare un'apparenza esterna anche la verità e la razionalità del reale, sempre secondo Hegel, e dunque «l'artista deve rappresentare a se stesso, quel che in lui vive e si agita, nelle forme e nelle apparenza di cui ha assunto in sé l'immagine e figura»⁴⁷. Non solo dovrà conoscere l'interno dell'lo, la sua anima, ma anche il modo in cui questo interno può esprimersi nella realtà e farsi esteriore. Oltre a conoscere, evidentemente, la forma esterna e le sue esigenze. Perciò, «è stolto credere che l'artista autentico non sappia quel che fa»⁴⁸. Alla faccia di una certa bislacca idea di provenienza romantica secondo cui, toccato dal furore dell'ispirazione, l'artista si comporterebbe come un *medium* fungente da semplice strumento agito da forze inconsce e a lui in ogni caso sconosciute. In modo totalmente irrazionale dunque; tanto da rendere del tutto inessenziali le sue conoscenze e la sua competenza tecnica. E la sua progettualità consapevole.

Invece no; per Hegel l'artista, oltre ad aver fatto e vissuto, dovrà essere anche maturo, esperto della vita e dei modi in cui conviene corrispondere al suo incessante procedere. Perciò, solo in età adulta, l'opera può venire prodotta nelle sue forme

43 - *Ibid.*, p. 316.

44 - *Ibidem*.

45 - *Ibidem*.

46 - *Ibid.*, p. 317.

47 - *Ibidem*.

48 - *Ibid.*, p. 318.

più elevate; infatti, «se è vero – precisa ancora Hegel – che in gioventù il genio è in effervescenza, come è accaduto per esempio in Goethe e Schiller, solo l'età adulta e quella senile possono portare a compimento la vera maturità dell'opera d'arte»⁴⁹.

In ogni caso, sempre secondo il maestro dell'idealismo, il momento interiore e quello esteriore dovranno procedere di pari passo; «entrambi i lati, la produzione interna e la sua realizzazione vanno, conformemente al concetto dell'arte, assolutamente di pari passo»⁵⁰.

Anche se l'esteriore dovrà farsi compenetrare tanto radicalmente da "interiorità" e "totalità" da rendere sempre meno sufficienti la regolarità, la simmetria e l'armonia esteriori.

«L'esteriore deve essere tanto compenetrato da interiorità e totalità, che questa individualità è chiamata ad esprimere. A tal fine la regolarità, la simmetria e l'armonia pure, la determinatezza semplice del materiale sensibile non possono più bastare»⁵¹; queste le parole del filosofo di Stoccarda.

Anche ad Hegel, comunque, appare fondamentale il ruolo del pubblico; come se non potesse neppure darsi opera d'arte a prescindere da una qualche relazione con un pubblico di fruitori.

Questione, anche questa, ripresa poi dalla grande rivoluzione dadaista; ancora una volta debitrice nei confronti del maestro dell'idealismo.

«L'arte – afferma Hegel –, in quanto manifestazione dell'ideale, deve accogliere in sé quest'ultimo in tutte le relazioni, fin qui rammentate, con la realtà esterna e deve unire la soggettività interna del carattere con l'esterno»⁵²; per quanto possa formare un mondo in sé concordante e conchiuso, «tuttavia, come oggetto reale, singolo, essa non sarà per sé, ma per noi. Per un pubblico che guarda e gode l'opera d'arte»⁵³. Interno ed esterno, dunque, in rapporto all'opera staranno ad indicare anche l'opera e il suo pubblico. Non solo l'interno ed esterno dell'opera in quanto tali. Sì, perché «ogni opera d'arte è un dialogo con chiunque le sia dinanzi... *da ciò nasce dunque* la nuova esigenza che questa esteriorità giunga all'accordo non solo con i caratteri rappresentati, ma anche con noi»⁵⁴. Importante è che l'artista non descriva – precisa Hegel – l'animo umano e i suoi affetti, nonché le passioni in sé

49 - *Ibidem*.

50 - *Ibid.*, p. 322.

51 - *Ibid.*, p. 283.

52 - *Ibid.*, p. 296.

53 - *Ibidem*.

54 - *Ibid.*, p. 297.

sostanziali «come si presentano nella vita quotidiana»⁵⁵. Precisazione quanto mai importante, questa; insomma, c'è un modo conforme a tali passioni che l'arte avrebbe il compito di portare alla luce, e che nulla ha davvero a che fare con il modo in cui quelle stesse vengono sperimentate nella vita quotidiana. L'artista «deve portare alla luce ogni *pathos* solo in un'apparenza ad esso assolutamente conforme»⁵⁶. Un modo, dunque, non solo conforme; ma *assolutamente* conforme. Una forma che, solo in quanto conforme a tale radicalità, potrà dirsi "vera". E, solo se capace di assolvere un tale compito, l'artista potrà dirsi tale; «solo per il fatto che conosce il vero e lo presenta alla nostra intuizione e al nostro sentire nella sua vera forma»⁵⁷.

Insomma, bisogna conoscere quelle passioni nella loro "verità", per poterle restituire al pubblico conformemente alla loro vera forma. Una verità che ha per Hegel a che fare con il contenuto sostanziale della situazione presa in esame, ma anche e soprattutto con la «potente individualità, in cui i momenti sostanziali dello spirito sono vivi e sono portati a realtà ed esteriorizzazione»⁵⁸.

Insomma, nulla di semplicemente soggettivo; nulla di semplicemente particolare; davanti a tale oggettività (quella artistica) il soggetto – precisa Hegel – «deve rinunciare alla falsa pretesa di voler avere dinanzi se stesso con le proprie particolarità e proprietà soltanto soggettive»⁵⁹.

Il soggetto che fruisce dell'opera non potrà volere che l'opera si riduca a semplice specchio delle proprie inessenziali particolarità; ché in essa, a manifestarsi, dovrà essere piuttosto il tutto – come abbiamo già più volte detto. Ovvero, la sua intrascendibile sovrabbondanza. E dunque un *pathos* a quest'ultima davvero conforme.

Nulla dovrà cioè rimanere nascosto o in qualche modo inespresso. «Del contenuto autentico che ispira l'artista, niente deve essere trattenuto nell'interno soggettivo»⁶⁰.

Tutto dovrà venire sviluppato nella sua interezza, sempre secondo Hegel; per riuscire a mettere in rilievo tanto l'anima, ovvero la sostanza universale del contenuto in questione, quanto la forma individuale che dovrà apparire conclusa e perfettamente compenetrata da quella stessa anima universale.

55 - *Ibid.*, p. 312.

56 - *Ibid.*, p. 312.

57 - *Ibidem*.

58 - *Ibid.*, p. 313.

59 - *Ibid.*, p. 314.

60 - *Ibid.*, p. 326.

Tutto deve lasciarsi portar fuori e quindi venire reso percepibile dal pubblico. Nonché compiutamente manifesto.

Infatti, per Hegel, «la cosa più alta e più eccellente non è l'ineffabile, di modo che l'artista sarebbe in sé più profondo di quanto non palesi l'opera, ma le sue opere sono il meglio dell'artista ed il vero; egli è ciò che è, ma non è ciò che rimane solo nell'interno»⁶¹.

Molto importante, quest'ultima precisazione hegeliana.

Che non consegna all'artista una funzione troppo alta per potersi risolvere nella determinatezza dell'opera; non ritiene, come in un certo Romanticismo era invece accaduto, che le cose più importanti l'opera non riesca proprio a renderle manifeste.

Come a dire che l'artisticità di cui è capace l'lo non potrà mai lasciarsi contenere dal limite oggettuale ed esteriore proprio di ogni opera d'arte in rapporto alla sua forma necessariamente sensibile. Anche Kant aveva consegnato un ruolo assolutamente centrale all'lo trascendentale; ovvero, alla sua incondizionatezza – secondo lui unica vera responsabile della bellezza o della sublimità dell'oggetto artistico. In grado di rendere bella l'oggettualità artistica solo per quel tanto che quest'ultima si fosse mostrata capace di 'riflettere' (sia pur 'simbolicamente'... o forse analogicamente) la sostanzialmente inabbracciabile sovrabbondanza soggettiva.

Da Kant e dai romantici, insomma, il mistero dell'arte e la sua indecifrabile enigmaticità erano stati consegnati all'lo; cioè, al suo abisso indeterminabile.

Da cui la messa a tema della categoria di "genio". Mentre da Hegel è l'opera a venire messa al centro; in quanto, nonostante la sua ineludibile finitezza, considerata da lui capace di contenere il tutto. Anche perché Hegel supera la prospettiva in base alla quale si era continuato a credere alla contrapposizione astratta (e dunque determinata) tra tutto e parte, o meglio tra infinito e finito. Hegel capisce, cioè, che se quella tra finito ed infinito, o tra incondizionato e condizionato, è un'opposizione "assoluta" (e non relativa o determinata) i due non sono l'uno esteriore rispetto all'altro. Perciò l'esteriorità non può essere astrattamente esteriore rispetto all'interiorità; per lo meno a quell'interiorità che in Hegel dice appunto l'universale in quanto infinitudine dello spirituale e sostanziale.

Perciò nulla potrà rimanere inespresso, del "vero", senza riuscire a concedersi all'esteriorità sensibile propria dell'opera. E agitare l'interno di un soggetto che sarebbe destinato a sentirsi sempre superiore alle opere cui fosse riuscito a dare vita.

61 - *Ibid.*, p. 327.

In verità, l'opera presenta il meglio che l'artista sia riuscito a fare; perché il tutto che egli ha da inscrivervi, ovvero la sua (del tutto) incondizionatezza, non può che vivere nella determinatezza esteriore... appunto, come sua semplice "negazione". Se è vero che altro non dice l'infinito, che negazione della finitezza!

Hegel capisce bene, cioè – sulla scia di Cusano, potremmo anche dire – che infinito e finito non abitano due diverse dimensioni dell'essere. E lo capisce a partire dalla chiara consapevolezza, già cusania, di quella *coincidentia oppositorum* (quali sarebbero appunto "finito" ed "infinito") che rende risolutamente impossibile pensare il finito se non come *figura* dell'infinito e viceversa.

Per dirla con Marco Moschini, potremmo rilevare come anche per Hegel, come già per il "suo" (di Marco Moschini) Cusano, «il darsi del finito possa attuarsi solo se è implicito il criterio che lo fa cogliere e giudicare come tale. Non si dà consapevolezza della finitezza senza consapevolezza della infinitezza e della sua incontrovertibile certezza e necessità»⁶².

Come mostra, con la massima evidenza l'arte; capace di rendere evidente *anche "sensibilmente"* l'infinitezza che una certa religiosità avrebbe voluto semplicemente trascendente, ossia abissalmente distante da noi.

E dunque rendendo da ultimo inessenziale il passaggio (anche questo già messo a tema dal Cusano) da una parzialità ad una totalità; ché, come già per il teologo tedesco, anche per Hegel sembra essere proprio la bellezza l'unica in grado di manifestare «il *prius* fondativo autentico ed autenticante»⁶³. Quell'Uno che Hegel avrebbe riconosciuto come segno della concretezza, solo in quanto capace di illuminare ed abbracciare ogni esistenza finita; *in primis* quelle destinate a manifestarlo in ragione di una spesso "abbacinante" bellezza. E a venire dal medesimo miracolosamente "negate". *Negate* e dunque non concepite conformemente ad una qualsivoglia e comunque astratta positività; che le avrebbe condannate a riconoscersi arbitrarie, contingenti e superficialmente originali (dove lo fossero state).

Non a caso Hegel vuole togliere di mezzo ogni falsa idea di originalità; destinata a consegnare l'opera al puro arbitrio. «L'originalità – dice infatti il nostro – va prima di tutto distinta dall'arbitrio di trovate puramente gratuite... produzione di cose fuor del comune, quali peculiari soltanto a questo soggetto determinato, e che a nessun altro verrebbero in mente. Questa è *infatti* solo una cattiva particolarità»⁶⁴.

62 - M. Moschini, *Il principio e la figura. Ontologia e dialettica nel pensiero di Nicolò Cusano*, R. Carabba Editore, Lanciano 2008, p. 94.

63 - *Ibid.*, p. 126.

64 - G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 331.

Che rinvia al singolo in conformità alla sua "determinatezza"; e non alla sua assolutezza (come avrebbe voluto invece il dadaista Evola). Che dice cioè scelte puramente personali – o anche pure *doxae*, che non possono certo pretendere di imporsi con la potenza inconfutabile che sembra poter convenire solo all'assoluto.

Qui il rapporto con il dadaismo si fa più delicato e sottile; per un certo verso, infatti, Hegel sembra allontanarsi – e nel modo più radicale – da alcune delle istanze più specificamente caratterizzanti la proposta estetica degli artisti guidati da Tzara. Ma per un altro verso va anche tenuto presente che, forse, l'arbitrio da cui Hegel sembra deciso a prendere radicalmente le distanze, ha ben poco a che fare con l'arbitrarietà assoluta di cui si sarebbero fatti promotori i fondatori del dadaismo. La quale *confina*, infatti, e nella maniera più intrigante, invece, con l'ineludibile necessità riconosciuta da Hegel quale caratteristica centrale e decisiva dell'artisticità.

«La vera opera d'arte deve venire liberata da questa falsa originalità, poiché essa rivela la sua autentica originalità solo con l'apparire come l'unica creazione propria di uno spirito che è uno e che non raccatta né raffazzona nulla dall'esterno, bensì lascia che il tutto, in rigorosa connessione, venga a prodursi da se stesso in un solo getto e in un solo tono, così come la cosa si è in se stessa riunita»⁶⁵. Nulla a che fare con l'arbitrio di quel si sarebbe sempre potuto fare in altro modo; che dice cioè solo una tra le infinite possibilità che avremmo sempre potuto "anche" scegliere. D'altro canto, neppure la casualità dadaista, come quella hegeliana, dice qualcosa di superfluo o inessenziale; al contrario, esse dicono il volto intrascendibile dell'immediato. Evocando una fattualità rispetto a cui (come nel romanzo pirandelliano citato da Benjamin) nulla di diverso sarebbe mai possibile (il superfluo come dimensione assolutamente paradossale, dunque); fermo restando che quel che c'è, e dunque anche la sua determinatezza, non hanno ragione alcuna che sostenga davvero il loro ingiustificato (e per ciò stesso "assolutamente" gratuito) esserci.

Ma proprio per questo, anche, si danno in un solo getto; soprattutto perché nessuna totalità potrà mai venire guadagnata processualmente!

Processualmente si perviene infatti, sempre e comunque – e solamente! –, ad un'altra finitezza. Ad un'altra particolarità; sì da disegnare proprio per questa via le molte prospettive da cui il particolare potrà venire riconosciuto nella sua particolarità.

A venire chiamata in causa è cioè una totalità che si offre nella forma di quell'immediatezza sensibile che nulla consente di giustificare o argomentare, ma

65 - *Ibid.*, p. 333.

nello stesso tempo mai potrà lasciarci indifferenti, quasi si trattasse di qualcos'altro... rispetto a cui ci si potesse sentire estranei.

Anzi, commuoverà lo sguardo impassibile del fruitore estetico. Uno sguardo che potremmo definire impassibile solo per quel tanto che esso non tende a nulla, se non a quello che ha già davanti agli occhi, nella sua singolare e rigorosa individualità. E che in ogni caso non indaga in relazione alla sua semplice materialità.

Perciò l'arte ha sempre appassionato e commosso gli umani; pur costituendosi in conformità ad una radicale insensatezza. Ci ha appassionato e ci ha educati all'emozione; ci ha sempre invitati a non rimanere indifferenti.

Certo, secondo Hegel il sensibile dell'arte è un sensibile totalmente fantasmatico. Natura assolutamente innaturale sembra essere cioè la sua. Come quella rigenerata dalla macchina con cui Serafino Gubbio frammenta il reale consentendo il suo venire restituito dal proiettore quale mera parvenza di azione reale o di naturalità esteriore.

A questo proposito, rileva giustamente Breton – in una conferenza tenuta a Praga il 29 marzo 1935 –, già Hegel aveva riconosciuto come proprio dell'arte un mondo fatto solo di ombre e fantasmi; e, guarda caso, cita un passo tratto dalla sua introduzione all'*Estetica*. «L'oggetto d'arte, è stato detto molto felicemente, sta a metà strada tra il sensibile e il razionale. È qualcosa di spirituale che appare come materiale. L'arte e la poesia creano di proposito, in quanto si rivolgono ai sensi o all'immaginazione, un mondo d'ombre, di fantasmi, di rappresentazioni fittizie, e non si può certo accusarle d'impotenza come incapaci di produrre altro che forme vuote di realtà»⁶⁶.

Ecco perché, sempre secondo Hegel, pur essendo indubitabilmente "sensibile", l'opera d'arte – in senso proprio – non ha alcun bisogno di un'esistenza sensibile e concreta. E dunque può farne tranquillamente a meno.

Questione interessantissima, che avrebbe in verità inquietato tutte le più grandi esperienze artistiche del Novecento. Anche solo a partire dal fatto che forse Hegel aveva proprio ragione nel ritenere che l'arte, in senso proprio, non abbia davvero alcun bisogno di vitalità naturale.

MASSIMO DONÀ

Professore Ordinario di Filosofia teoretica presso l'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano
dona.massimo@univr.it

66 - La citazione è riportata nel saggio *Situazione surrealista dell'oggetto. Situazione dell'oggetto surrealista*, in A. Breton, "Manifesti del Surrealismo", trad.it., Einaudi, Torino 1987, p. 185.

L'arte relazionale: essere umani in un mondo-più-che-umano

di Orsola Rignani

In problematizing instances of ontological-relational rethinking of the human in the world such as those brought forward by Michel Serres and Posthumanism, my investigation proposes an interpretation of art as (re)activation and catalyst of relations of the human with the "more-than-human" world, in a perspective of continuity and artistic cooperation whereby the human emerges as co-agent.

Keywords: Relational Art, Human, Michel Serres, More-Than-Human, Posthumanism

1. Tutto è occhi: verso un'arte più-che-umana

«Gli occhi di Klimt hanno visto i papaveri del campo come se questi occhi-fiori lo e ci guardassero»¹ e «gli occhi di Monet hanno visto le ninfee dello stagno di Giverny come se questi occhi-fiori lo e ci guardassero»². Anche se l'arte è uno dei fili che intessono l'intera trama della riflessione di Michel Serres, spiccando in occasioni molteplici che di volta in volta, in tempi diversi e a partire da svariati interessi e intenti teorici ne hanno illuminato toni, sfumature, nodi e snodi – basti solo pensare ai lavori su Carpaccio del '75³ e del 2007⁴, alle riflessioni dell'87 sui significati-ruoli della statua e della scultura⁵, a quelle del 2011 sulla musica⁶, a quelle sempre del 2011 sull'architettura⁷ e a quelle sulla pittura del 2014⁸ –, scelgo di focalizzarmi specificamente sulle sopra richiamate osservazioni contenute in questa opera del 2014, *Yeux*, perché, al di là e prima di tutto, mi sembrano restituire l'idea di uno *smarcamento*. Che è tale, a mio vedere, sia rispetto a un antropomorfismo “ingenuo”, sia rispetto a una concezione *umanista* del processo artistico, sia, a monte e nel complesso, rispetto a una prospettiva antropocentrica e dualista. E che, in quanto tale appunto, per così dire intercetta, come talvolta felicemente accade alle idee nel loro “percolare”⁹, istanze di riposizionamento post antropocentrico e post dualista dell'umano, e quindi di ripensamento post umanista del pro-

1 - M. Serres, *Yeux*, Le Pommier, Paris 2014, p. 81, la traduzione è mia.

2 - *Ibid.*, p. 78, la traduzione è mia.

3 - M. Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, Hermann, Paris 1975.

4 - Id., *Carpaccio. Les Esclaves libérés*, Le Pommier, Paris 2007.

5 - Id., *Statues*, François Bourin, Paris 1987.

6 - Id., *Musique*, Le Pommier, Paris 2011.

7 - Id., *Habiter*, Le Pommier, Paris 2011.

8 - Id., *Yeux*, cit.

9 - La percolazione, termine fisico che designa una transizione di stato, gioca un ruolo cruciale nella concezione serresiana del tempo, secondo la quale quest'ultimo non ha appunto un percorso lineare, ma scorre secondo ritmi diversi, talora si blocca in nodosità, si fonde in una molteplicità di direzioni che aprono una pluralità di possibilità e biforca in modo inaspettato, alla maniera dei colpi di scena di un racconto (cfr. M. Serres, *Récits d'humanisme*, Le Pommier, Paris 2006; Id., *Darwin, Napoleone e il samaritano. Una filosofia della storia*, Bollati Boringhieri, Torino 2017). Ed è proprio secondo questo andamento percolante che mi sembrano “muoversi”, tra la riflessione postumanista e il pensiero di Serres, temi come il post dualismo, il post antropocentrismo, il post umanismo etc. Cfr. in particolare O. Rignani, *Emergenze “post-umaniste” dell'umano. Prove di analisi storico-comparativa dal presente al passato e ritorno*, Mimesis, Milano-Udine 2014; Ead., *Emergenze “post-umaniste” del corpo. Una prova di analisi “orizzontale” via Michel Serres*, Mimesis, Milano-Udine 2016; Ead., *Metafore del corpo post-umanista: Michel Serres*, Mimesis, Milano-Udine 2018; Ead., *Umani di nuovo. Con il postumano e Michel Serres*, Mimesis, Milano-Udine 2022.

cesso artistico (ho in mente segnatamente Wolfe¹⁰, Sorgner¹¹, Stępień¹², Micali e Pasqualini¹³, Galati¹⁴, Doove¹⁵, Marchesini¹⁶, Andersen¹⁷) quali quelle avanzate dal postumanesimo contemporaneo (penso in particolare a Marchesini¹⁸, Ferrando¹⁹, Hayles²⁰, Braidotti²¹, Haraway²², Barad²³, però sono molti altri i nomi che potrei richiamare).

Voglio però procedere per gradi. Parlare da parte di Klimt e di Monet del *vedere* fiori come occhi che *li guardano* (e *ci guardano*) vuole dire non semplicemente proiettare l'organo e il senso umano della vista sui papaveri e sulle ninfee (cioè sul non umano) né agganciare la sostanza e l'efficacia del processo artistico e l'essenza e il valore dell'opera d'arte alla fedeltà della "rappresentazione" e della riproduzione di un oggetto (i papaveri del campo e le ninfee dello stagno), ma piuttosto appunto smarcarsi da queste posizioni aprendo faglie di antropomorfismo "consapevole", nonché di relazionalità e di intrecci (artistici) di tipo più-che-umano, per prendere in prestito il termine che David Abram ha coniato nel 1996 per riferirsi

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

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

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

13 - A. Micali - N. Pasqualini, *Estetica posthuman. Percezione e relazionalità, mappare il campo tramite la lente del postumanesimo critico*, in G. Galati (ed.), *Ecologie complesse*, Meltemi, Milano 2021, pp. 61-105.

14 - G. Galati, *L'archivio come pratica etica del vivente*, in G. Galati (ed.), *Ecologie complesse*, cit., pp. 157-177.

15 - E. Doove, *Il curator animale. L'infrasottile in Duchamp e l'animalità*, in G. Galati (Ed.), *Ecologie complesse*, cit., pp. 13-35.

16 - R. Marchesini, *Estetica postumanista*, Meltemi, Milano 2019.

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

18 - R. Marchesini, *Il tramonto dell'uomo. La prospettiva postumanista*, edizioni Dedalo, Bari 2009.

19 - F. Ferrando, *Philosophical Posthumanism*, Bloomsbury, London-New York 2019.

20 - K. Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago 1999.

21 - R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge 2013.

22 - D. Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in D. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, pp. 149-181.

23 - K. Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press Books, Durham 2007.

alla natura, e che qui impiego per indicare l'ibridazione e la miscela delle implicazioni dell'umano e del non umano.²⁴

Rispetto all'antropomorfismo "comune" o anche per così dire ingenuo, come attribuzione di caratteristiche peculiari dell'*homo sapiens* ad altri esseri animati, inanimati o a fenomeni, e quindi come espressione di un antropocentrismo eccezionalista ed esclusivista, Serres si ricava un'area di manovra che, nella maturazione della consapevolezza dell'accettazione dell'antropomorfismo stesso²⁵, consiste nel riconoscere e additare un "corridoio comunicativo"²⁶, una "traduzione"²⁷, una comunanza e quindi una co-appartenenza secondo la prospettiva che *occhieggiare dei fiori e fiorire degli occhi* (per spingere al limite l'immagine in questione) arrivino a "corrispondersi", a incontrarsi, a intrecciarsi e a scambiarsi, e che il culmine dell'arte stia in definitiva nell'esprimere questo.

In altre parole, con affermazioni del tipo *noi facciamo come il mondo, tutto è occhi, le cose godono della visione, vedi il cielo vederti*, Serres mi sembra mettere in atto uno smarcamento rispetto ai processi antropocentrici di proiezione antropomorfa, interrompendone da un lato gli "automatismi" e sospendendone dall'altro la "condanna" per rivederla criticamente e arrivare a una ri-declinazione e a un "impiego" consapevoli. Per cui il *vedi il cielo vederti* et similia, nello smarcarsi appunto sia dalla tendenza all'assimilazione, all'appiattimento e alla proiezione, che dalla demonizzazione dell'attribuzione di comportamenti umani alle alterità non umane in onore di scientificità, obiettività etc., emergono nella loro inter-implicazione con un'arte, come ho accennato, relazionale, non (solo) umana e/o più-che-umana.

Dunque, l'antropomorfismo c'è e, se e in quanto consapevole e critico, costituisce verosimilmente un corridoio, un processo traduttivo, un ponte comunicativo tra umano e non umano, per non dire uno strappo all'antropocentrismo, nella prospettiva del riconoscimento della continuità di natura e cultura e di un mondo iper-complesso più-che-umano in cui il non umano si rivela una parte dell'umano e vi-

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

25 - Sulle tematiche dell'antropomorfismo si veda in particolare E. Coccia, *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Einaudi, Torino 2022.

26 - Cfr. E. Vecchi, «Antropomorfismo», in E. Baioni – L. M. Cuadrado Payeras – M. Macelloni (edd.), *Abbecedario del postumanismo*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 66-67.

27 - Occorre precisare che l'opera di Serres è complessivamente informata dallo sforzo di "mettere in relazione" "cose" (campi, contesti, scienze, etc.) di per sé eterogenee, il che significa scambiare, negoziare, passare dalla parte dell'altro, e in particolare appunto tradurre. Cioè mettere in atto un'"operazione" che rende possibile "misurare" le trasformazioni di un "messaggio" e il ventaglio delle variazioni tra i limiti estremi della "trazione" che sta sotto la soglia di ciò che è invariante. A questi temi egli ha dedicato in modo specifico *La Traduction. Hermès III*, Les Éditions de Minuit, Paris 1974.

ceversa, in cui l'umano si manifesta un co-agente, e in cui l'arte e le pratiche artistiche hanno luogo "con" e "per" questo stesso mondo più-che-umano, e non "su" di esso.

2. Arte relazionale e (ri)scoperta più-che-umana del mondo

Nell'ambito di questa (ri)scoperta eco(nto)logica/più-che-umana del mondo, non impedita appunto dall'antropomorfismo ma anzi favorita da un suo impiego consapevole e critico, l'opera artistica quale che sia, lo ripeto, emerge nella sua relazionalità e anche nella sua non (solo) o più-che umanità: *è vista e vede, è sguardo attivo* e «l'arte suprema del pittore consiste nel fare vedere queste visioni che danno al mondo un potere strano di azione»²⁸.

Lo *smarcamento* serresiano rispetto all'umanesimo antropocentrico umanista e alla sua considerazione del processo, dell'oggetto e dell'opera artistici è perciò appunto ampio. Se, (anche) *via* l'antropomorfismo, viene in luce che in definitiva è la relazione a creare l'essere che è relazione, che, come a più riprese Serres precisa e sottolinea, ogni cosa, pur con gradualità diverse, processa informazione (riceve, emette, conserva, trasmette informazione – nel senso ampio di novità –)²⁹ e che quindi i non umani sono produttori di significati e "soggetti" di etica, di estetica, di politica etc., questo implica per negazione che le pratiche artistiche non sono manipolazioni e trasformazioni di una per così dire materia passiva, che le opere d'arte non sono oggetti né riflettono meramente il mondo, e che l'arte non è espressione umana né rappresentazione o proiezione esterna di contenuti della mente umana. E viceversa in senso affermativo implica che le pratiche artistiche sono *con e per* il mondo più-che-umano, sono *co-operazioni* dell'artista con gli agenti non umani e sono processi che si alimentano dello stratificarsi, contaminarsi e congiungersi di molteplicità in relazione; e perciò implica anche che l'opera d'arte è attiva, relazionale e più-che-umana, e quindi nel complesso che l'arte, per usare il termine di Lorimer, è più-che-rappresentativa³⁰ e più-che-umana. E come tale è relazione/catalizzatore di relazioni virtuose con e per il mondo più-che-umano.

28 - M. Serres, *Yeux*, cit., p. 11, la traduzione è mia.

29 - Secondo per così dire un "materialismo algoritmico". Cfr. M. Serres, «Information and Thinking», in R. Braidotti – R. Dolphijn (Ed.), *Philosophy after Nature*, Rowman and Littlefield International, London-New York 2017, p. 13; R. Dolphijn, «Introduction: Michel Serres and the times», in R. Dolphijn (Ed.), *Michel Serres and the Crises of the Contemporary*, Bloomsbury Academic, London-New York 2019, p. 7.

30 - Il termine "più-che-rappresentazione" (*more-than-representation*) è infatti di Hayden Lorimer, *Cultural Geography: The Busyness of Being 'More-than-representational'*, in «Progress in Human Geography», 29 (2005), pp. 83-94, che lo ha introdotto per indicare che il "più-che" (*more-than*) è più efficace del prefisso "non" nell'esprimere l'apertura alle differenze che si allontanano dalla rappresentazione.

Pertanto, tornando al caso specifico, quando Serres afferma che il dipinto, attivo, inonda la stanza di luce e l'osservatore di felice intelligenza, immagine, forse, ma, meglio ancora, fuoco di uno sguardo³¹, ha in mente un'opera (dipinto ma anche altro) che è relazione e processo di relazioni pluristratificate e agente di (riconfigurazione di) pensiero, di conoscenza, di riconoscimento, attraverso pratiche di *implicazione tra-* e di *connessione tra-*: il dipinto è attivo, è meno immagine che sguardo, "illumina" in senso lato l'osservatore e lo spazio circostante, additando nuovi significati; in altre parole, l'opera d'arte non è oggetto da contemplare o da ammirare, ma campo e catalizzatore di forze (pensiero, conoscenza, informazione/novità, significati), intreccio relazionale e catalizzatore di intrecci più-che-umani; nel caso del dipinto, è, *antropomorficamente*, un *visage* nel senso di *ciò che è visto* e al tempo stesso *vede come vedrebbe un occhio*.³²

A proposito del dipinto, mi sembra opportuno puntualizzare per inciso che la scelta antropomorfa di Serres d'indicare la vista come ponte relazionale tra umano e non umano non è casuale. Se teniamo presente il ripensamento critico del sistema dei sensi da lui proposto ne *Les Cinq Sens* in cui la vista stessa slitta dal significato/funzione "classico/a" di senso privilegiato quale via di accesso alla realtà e fondamento di conoscenza (contemplazione *dall'esterno*), a quello/a di *visita* (*visite*), di andare a vedere, di spostarsi per vedere, ossia di "uscire", di (in)tendere, di avvicinarsi, di entrare psico-fisicamente nelle cose, di fare corpo (in senso psico-fisico cioè come anima incorporata e corpo animato) con loro, per vederle appunto e conoscerle secondo un processo intenzionale e di miscela³³, il carattere mirato della scelta viene in chiaro: la vista è esemplare nell'incarnare la relazionalità, funzione di intrecci più-che-umani, e, al tempo stesso, è una leva di Archimede nello sdoganamento del riconoscimento di funzioni sensibili, cognitive, etiche, estetiche etc. (ossia di agentività) al e nel non umano. Rilevare che tutto è occhi, e in particolare che un dipinto è un *visage*, può lasciare pochi dubbi!

E d'altra parte l'agentività non umana Serres la propala a più riprese, e ne // *Mancino zoppo* poi lo fa in modo eclatante, affermando quanto segue:

Il vento scrive la sua partitura musicale sulle onde del mare e sulle dune del deserto; l'acqua che scorre tesse le copiose ramaglie delle arborescenze fluviali; le polveri incidono le falesie già scolpite o disegnate dall'erosione; grazie allo stilo dei sismi, le placche tettoniche marciano i rilievi; il magnetismo resta inciso sulle rocce molli in via di cristallizzazione, per indicare il tempo del loro indurimento; il clima lascia tracce nelle polveri sepolte nei ghiacci; l'evoluzione

31 - M. Serres, *Yeux*, cit., p. 11, la traduzione è mia.

32 - *Ibidem*.

33 - M. Serres, *Les Cinq Sens. Philosophie des corps mêlés-1*, François Bourin, Paris 1985, pp. 259-340.

si legge sugli organismi, più disparati che sistemici; i viventi lasciano dei resti, anche se si tratta solo di ossa. Non siamo i soli in grado di contare o memorizzare – gli alberi calcolano i loro anni nel legno aureolato... – né i soli a poter codificare [...].³⁴

3. Arte e “riconoscimento”

Mi preme ora tornare all'arte: quest'ultima, quale processo di miscela delle implicazioni dell'umano e del non umano e più-che-rappresentazione in quanto appunto il suo culmine consiste nell'esprimere l'agentività e relazionalità multistrato del mondo come, per esempio, fa *Les Belles Relations* di Magritte che non rende un volto né un occhio e nemmeno un pallone ma è «un'estasi per la quale vedi il cielo vederti»³⁵, è quindi, in definitiva, dinamica di riconoscimento, di (ri)attivazione e di trasformazione. *Fa vedere* quello che normalmente non *si vede*, ossia *il mondo disseminato di miliardi di occhi che ci guardano, lo sguardo dell'universo*; cioè, relazione essa stessa, capta, intercetta, catalizza e restituisce l'agentività e la relazionalità universale. E nel fare questo promuove, (ri)attiva e condivide questa stessa relazionalità, favorendo nell'umano la consapevolizzazione del carattere relazionale e processuale del mondo-più-che-umano, in cui organismi, forze, cose etc. si incrociano, si intrecciano, si contaminano, nonché perciò favorendo anche la consapevolizzazione della propria co-appartenenza (che si potrebbe dire, harawayanamente, *respons-abile*, cioè *capace di risposta e che rende possibile la risposta*)³⁶ con questo contesto.

La riflessione di Serres sulle pratiche artistiche ha pertanto una portata antropologico-ontologico-etica che si esprime nel richiamo al ritornare, essere e divenire *con il, per il e nel* mondo come intreccio delle implicazioni dell'umano e del non umano; l'idea è infatti quella di una (ri)attivazione, *via* l'antropomorfismo “consapevole” e l'arte relazionale stessa, di una relazionalità multistrato per cui e in cui l'umano colga per così dire *dall'interno* e negli intrecci sé stesso e il e nel mondo, divenendo *respons-abile* (capace e facilitatore di risposte) *con* le alterità, da parte loro irriducibili e inter-connesse.

In altre parole, nella visione serresiana, il processo artistico, nella sua relazionalità, contribuisce validamente a rafforzare il senso (antropo-eccentrico) della nostra implicazione con il mondo più-che-umano, mostrando che questa connessione

34 - Id., *Il mancino zoppo. Dal metodo non nasce niente*, Torino, Bollati Boringhieri 2016, pp. 225-226.

35 - Id., *Yeux*, cit., p. 187, la traduzione è mia.

36 - Cfr. in particolare D. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm, Cambridge 2003.

è *inter/intra-implicazione*, ossia condizione intrinseca di ogni intreccio, la quale, come tale, può essere motore e catalizzatore etico di azioni respons-abili da parte di attori umani e non umani.

Agire, lato sensu, con e per gli agenti non umani è, in ultima istanza, il messaggio generale che la riflessione serresiana (artistica e non solo) lancia e che in certo modo, come anticipato sopra, si incrocia e si intercetta con quello del postumanesimo, sintetizzabile nell'incisiva affermazione più volte impiegata da Rosi Braidotti secondo cui «we're all in this together, but we are not one and the same»³⁷. Questo assunto si può considerare infatti una sorta di motto in cui convergono visioni post antropocentriche e post dualiste, tese, in netta cesura rispetto appunto a modelli essenzialisti ed eccezionalisti, a dissolvere i confini tra umano e animali non umani, organismi biologici e macchine, anima e corpo etc., e a suggerire posizioni mutevoli e relazionali non dialettiche e non antropocentriche dell'umano³⁸ all'interno del mondo più-che-umano (un *noi* più-che-umano ancora da costruire). Nel quale le differenze sono valori aggiunti produttivi e creativi di novità e cambiamento, gli agenti non umani sono produttori di significati e, per estensione, il processo artistico si profila come dinamica relazionale di riposizionamento umano, ossia di riconfigurazione ontologica-antropologica-etica attraverso pratiche di coinvolgimento relazionale, di ibridazione e contaminazione tra umano e non umano; oltre le resistenze antropocentriche e binarie.

Faccio a quest'ultimo proposito solo qualche esempio. Edith Doove invita a «vedere artisti e curatori come uccelli»³⁹. Alberto Micali e Niccolò Pasqualini parlano di un processo artistico che «da espressione dell'umano, da rappresentazione e proiezione esterna dei contenuti interni della mente umana, da manipolazione demiurgica di una materia non-umana passiva e inerte, trasmuta divenendo il deposito enattivo ed emotivo dello stratificarsi, del contaminarsi e del congiungersi di molteplici alterità in rapporto fra di loro»⁴⁰. Justyna Stępień dedica un intero volume ai *posthuman and nonhuman entanglements in art*.⁴¹

In definitiva, quindi, Serres e la riflessione postumanista, in certo modo intercettandosi nella loro istanza generale di riposizionamento *più-che-umano* dell'u-

37 - R. Braidotti, *Posthuman Knowledge*, Polity Press, Cambridge 2020, p. 52; cfr. anche J. Stępień, *Posthuman and Nonhuman Entanglements*, cit., pp. 127-128.

38 - Cfr. K. Hayles, *How We Became Posthuman*, cit.; R. Braidotti, *Transpositions: On Nomadic Ethics*, Polity Press, Cambridge 2006; D. Haraway, «A Cyborg Manifesto», cit.; K. Barad, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding How Matter Comes to Matter*, in «Signs. Journal of Women in Culture and Society», 28 2003/3, pp. 801-831.

39 - E. Doove, *Il curator animale*, cit., p. 18.

40 - A. Micali - N. Pasqualini, *Estetica posthuman*, cit., p. 91.

41 - J. Stępień, *Posthuman and Nonhuman Entanglements*, cit.

mano, si intercettano appunto anche nell'individuare nel lavoro artistico suggestioni e catalizzatori di prospettive virtuose che al tempo stesso coinvolgano gli attori non umani con le loro pratiche e rendano l'umano capace di dare risposte per così dire adeguate a ciò che ha imparato e imparerà a "vedere".

Nel suo essere e operare relazionalmente *d/all'interno* del mondo, l'arte, dunque, può, più-che-umanamente, implementare azioni specifiche *per* il mondo alla volta della realizzazione di relazioni positive *con* e *per* il mondo più-che-umano. Farci vedere, in collaborazione con un sano antropomorfismo, *il mondo disseminato di occhi che ci guardano* è da parte dell'arte stessa esprimere e operare in modo che ci rendiamo conto che non siamo unici o eccezionali; che non possiamo essere autoreferenziali; che *qualcuno altro*, che non sospettavamo lo facesse, ci guarda; che siamo all'interno del e per il dinamismo del guardare ed essere guardati; che siamo nella e per la relazione; e che siamo tutti *respons-abili*.

Chiudo richiamando la risposta che Michel Serres, nell'intervista fattagli da Hans Ulrich Obrist nel maggio del 2014, ha dato alla domanda se riteneva possibile collegare l'arte con la giustizia ecologica, e che suona così: «potrebbe benissimo essere l'evoluzione fondamentale dell'arte di oggi, il che significa tornare a un'ispirazione piuttosto tradizionale, ma anche nuova: aprirsi alle specie viventi, aprirsi alla vita e alla natura»⁴². Ossia appunto (tornare a) essere relazionale e catalizzatore di relazioni in un mondo più-che-umano...

ORSOLA RIGNANI

Ricercatrice a tempo indeterminato in Storia della Filosofia, Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali, Università di Parma
orsola.rignani@unipr.it

Il *lui* nella postmodernità

di Francesco Postorino

In this article the author attempts to show that a new interpretation of the Easter mystery of the three days can allow us to review the link between the I and the you, and between the I and him, within the disorienting dynamics of postmodernity. In addition to the first and second pronoun, in fact, there is a third pronoun that finally awaits a rendez-vous between the disenchantment of Saturday and the light of Sunday.

Keywords: Nihilism, Postmodernity, You, Him, Three

La postmodernità e il mistero del “tre”

Foucault sostiene che in Kant e nel suo celebre *Risposta alla domanda: che cos'è l'illuminismo?* emerga, per la prima volta, la domanda filosofica su cosa accade nel presente, cioè quale possa essere l'elemento unico e peculiare che distingue l'epoca di chi si sta interrogando dalle precedenti¹. Porsi adesso questa domanda di certo non è banale, anche se non è difficile scorgere parole che ci accompagnano da diverso tempo, su tutte: postmodernità e nichilismo.

La nostra stagione, infatti, è segnata da un'atmosfera che ospita un progressivo sgretolamento di strutture, paradigmi, a priori e argomentazioni che hanno nutrito fin dai primordi l'Occidente e che si ritrovano archiviati dopo l'annuncio profetico di Nietzsche del *Gott ist tot*. Non solo «le verità universalmente riconosciute», come ricorda la Arendt lettrice di Lessing, «giacciono in frantumi»², ma più in generale le dicotomie bene/male, essere/non essere, giusto/ingiusto, vero/falso hanno smarrito quella tensione che custodivano e oggi, a causa dell'ingresso trionfante del “fanciullo innocente” delineato sempre da Nietzsche, ormai si gioca in una «ruota ruotante da sola»³ senza un perché né scopi. Lo ammoniva già a suo tempo Paul Tillich, il quale durante la prima guerra mondiale viene sorpreso dall'ora buia del disincanto che lo allontanerà dal concetto tradizionale di Dio.

La postmodernità, dunque, può esser definita come l'edificio ove dimora l'uomo contemporaneo. Un edificio che di stabile ha solo quel presupposto inamovibile (“la morte di Dio”) che guida la denuncia di ogni impulso metafisico, di ogni certezza fondamentale, di ogni principio e valore assoluto. Si tratta di una «fede nichilista»⁴ che ha dominato il Novecento e continua a caratterizzare i nostri anni. Una fede molto particolare, il cui intento è quello di distruggere ogni altra fede, qualsiasi impronta del sovrasensibile che non si pieghi alla potenza dionisiaca e insensata del divenire.

Detto in questi termini pare si stia configurando un quadro sempre più inquietante, dove l'uomo stesso, che ha smesso di sentire il brivido di un *altrove* sospeso tra cielo e terra, non può che annegare in un mare di oscurità; anche perché, come

1 - I. Kant-M. Foucault-J. Habermas, *Che cos'è l'Illuminismo*, a cura di U. Curi, Mimesis, Milano-Udine 2021, p. 96.

2 - H. Arendt, *L'umanità in tempi bui*, Cortina Ed., Milano 2019, p. 46.

3 - F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, Milano 2005, pp. 23-25.

4 - Con questa espressione Hans Küng definisce quel concetto di nullità vissuto da chi non crede al senso dell'esistere e fa tutt'uno con la convinzione della nullità di ogni cosa, compresa la propria vita (cfr. H. Küng, *Dio esiste?*, Fazi Editore, Roma 2012, p. 561).

peraltro scrive con acume Berdjaev, in dialogo con Sergej Bulgakov e dopo aver visitato la mostra di Picasso nel 1914 a Mosca, «qualcosa si è radicalmente incrinato nell'antica bellezza della vita e dell'arte»⁵.

In realtà, prima di condannare nostalgicamente il terremoto nichilista, la sua cornice postmoderna e i variegati interpreti del relativismo dai mille volti, forse possiamo scrutare più in profondità se persino nel nostro tempo vi sia qualcosa di prezioso.

Intanto non credo serva ripudiare ad oltranza il nostro edificio. Ci viviamo. Sarebbe come urlare in faccia contro le mura ben consolidate di casa nostra. Magari può rivelarsi molto più proficuo e lungimirante capire se all'interno di questo spazio, il postmoderno, l'uomo può ancora chiamarsi uomo e quindi rinnovare la grammatica del *sentire*, la strada della luce, i sentieri che non intendono tradire il suono della Verità.

Sembra un paradosso, eppure la sentenza della morte di Dio, con tutto l'ignoto che ne deriva, potrebbe esser sfruttata come una grande opportunità di risveglio della fede e di un nuovo incontro con gli altri. Se il nichilismo svela l'impossibilità di ripristinare le sfere, gli spazi, la *forma mentis* e gli accenti del passato, e parimenti preclude rifondazioni su basi normative come al contrario accadeva nelle precedenti epoche (ad esempio nella fase di passaggio dall'*ancien régime* alla Rivoluzione francese), si può approfittare di questa impasse sperimentando essenzialmente un vuoto costruttivo.

Un vuoto che sa di *epoché* e che sgorga dal tentativo di camminare sulle attuali sabbie del Nulla al fine di ripulire il nostro intrinseco e restituire l'odore di Verità a un cuore in tensione. Un vuoto, inoltre, che possa consentire di interrogarsi sul mistero dei tre giorni, quel mistero che sfugge a tutto, anche alla morsa imprevedibile del nichilismo.

Il venir meno di molteplici strutture e sovrastrutture, presupposti e narrazioni, precetti e approcci normativi⁶, potrebbe permettere all'uomo in ricerca di rinnovare in maniera ancor più spregiudicata la relazione verticale (Dio) e quella orizzontale (uomo). Lo insegna, in particolare, la mistica femminile emersa tra otto e novecento: si pensi a Teresina di Lisieux, Simone Weil, Edith Stein e Chiara Lubich, che hanno replicato al nichilismo del niente con un nulla-silenzio-vuoto senza spostare

5 - S. Bulgakov-N. Berdjaev, *Il cadavere della bellezza. La crisi dell'arte*, Medusa, Milano 2020, p. 53.

6 - Richard Tarnas sostiene che il postmoderno è la stagione che abbraccia definitivamente l'idea che «nessun sistema di pensiero a priori dovesse governare la fede o la ricerca» (R. Tarnas, *L'ardore della mente occidentale*, Tlon, Roma 2019, p. 590).

di una virgola l'edificio *in fieri* in cui dimoravano.⁷ Per certi versi è come se il loro sguardo inedito verso l'"ora nona" rientrasse comunque nelle tortuose e disorientanti dinamiche della postmodernità.

Quando faccio cenno al mistero dei tre giorni naturalmente mi sto riferendo al Venerdì della morte di Cristo, al "Sabato del silenzio" e alla Domenica Pasquale.

Quel che intendo proporre in questo saggio è una rivisitazione dei tre giorni alla luce di un nuovo incontro, in una "seconda relazione", con il *lui* (la terza persona) tenendo conto che ogni pensiero e soprattutto una qualunque azione che possa minimamente riflettere la prospettiva che si cerca qui di avanzare non può che abitare il luogo del postmoderno.

La glorificazione del *tu*

Il Novecento, per fortuna, non si esaurisce con il nichilismo, la morte di Dio e gli approcci teoretici che vi ruotano attorno, dato che vi sono stati pensatori, pensatrici e correnti che hanno reagito alla profezia di Nietzsche e al male che ha particolarmente inquinato la prima metà del secolo precedente. Oltre alle illuminanti testimonianze della mistica, di cui si accennava, non si può non rievocare l'importanza del filone neo-ebraico guidato da Rosenzweig, Buber e Lévinas, e di filosofi legati in vario modo alla concezione personalistica e spirituale dell'uomo tra cui Scheler, Mounier, Berdjaev, Guardini, Ricoeur, Marcel, Calogero e Capitini. Non è questa la sede per analizzare i rispettivi contributi, ma sfogliando le loro fatiche si può riconoscere il motivo serio e ritornante che li accomuna: l'attenzione delicata e problematica verso il *tu*. Nell'epoca dell'annientamento graduale della soggettività, proveniente dalle macchine, dalle armi e da alcune menti, questi autori hanno avvertito l'urgenza di focalizzare l'attenzione sul secondo pronome.

Buber è colui che riapre la strada verso il ritorno all'abc della dimensione umana, ovvero il contatto con l'altro, provando a sceverare l'«esso», le cose utili, l'oggetto piegato alla volontà dell'uomo dal mistero del *tu*; anzi, per Buber si diviene persona, si diviene *io* quando si tiene bene a mente la distinzione tra l'utile e il gratuito, fra l'esso della convenienza e l'incontro con il «secondo respiro»⁸. Lévinas suggerisce di spezzare l'idea, peraltro incoraggiata dal pensiero liberale e moder-

7 - Su questi temi, e nello specifico, sulla distinzione tra il nichilismo che promana dalla "morte di Dio" e il nulla-vuoto della mistica che, al contrario, riflette il mistero della "morte di Gesù", cfr. F. Postorino, *Cristianesimo e Nichilismo. Il confine tra l'Essere e il Nichts*, in «Cum-Scientia. Per l'unità del dialogo», 4 (2020), pp. 25-39.

8 - M. Buber, *Il principio dialogico e altri saggi*, San Paolo, Milano 1993, pp. 79-80.

no, secondo cui debba esser mantenuta una posizione simmetrica tra l'*io* e il *tu*⁹, quando invece l'*io* avrebbe l'obbligo etico e fondamentale di offrire tutto il proprio essere al «volto che attende»¹⁰. Guardini aggiunge che l'azione iniziale verso il *tu* debba riflettere l'istante in cui l'*io* «ritira le mani», perché solo così può servire l'altro.¹¹ Ed è un *io* che, a detta di Marcel, resta intrappolato nella sua finitudine, nel suo parlarsi, se non riesce ad accendere la luce della «conversione» e amare l'unicità del prossimo.¹² La prospettiva di Ricoeur, distante dalla radicalità auspicata da Lévinas ma anche dalla fenomenologia di Husserl o Scheler, riaggancia la lezione kantiana del rispetto e agogna un «mutuo riconoscimento» fra la prima e la seconda persona.¹³ Quest'ultima, inoltre, riceve una fervida attenzione da Berdjaev, che sulle orme di Dostoevskij vede nel legame con il *tu* il nobile tentativo di osteggiare le «schiavitù interiori» che risiedono nell'uomo.¹⁴ In questo piccolo excursus evocativo non si possono trascurare le preziose riflessioni di Calogero e Capitini, i quali interpretano la relazione inter-soggettiva come la grande occasione di tuffarsi nell'inedita libertà del «secondo sguardo»¹⁵ e inventare quell'«uno-tutti» che si traduce in una seconda vita incompatibile con i rumori della notte.¹⁶

Di fronte alle immagini che corrono purtroppo ancora vive delle guerre tra Paesi, dei conflitti di vario accento e di tutto ciò che ci rende banali e miserabili, andrebbero salutati con entusiasmo i passaggi prima riportati e più in generale le aperture alla umanizzazione; anzi, proprio oggi che si galleggia senza scopo e dove sembra aver vinto l'impulso sartriano che definisce gli altri come disturbo o minaccia, ben venga ogni discorso e soprattutto ogni esperienza improntata alla relazione tra l'*io* e il *tu*. Ma chi è il *tu*?

Il *tu* è un soggetto determinato perché lo vedo, lo ascolto, lo penso e ne avverto il profumo. Senza dubbio resta un mistero insondabile, un'incognita da esplorare con tutte le emozioni e le profonde incertezze che mi assalgono, ed è fonte di gioia

9 - Hilary Putnam riconosce che se in Buber si auspica una «relazione reciproca» tra l'*io* e il *tu*, in Lévinas vige un'«asimmetria» e un «obbligo fondamentale» dell'*io* nei confronti dell'altro (cfr. H. Putnam, *Filosofia ebraica, una guida di vita*. Rosenzweig, Buber, Lévinas, Wittgenstein, Carocci Ed., Roma 2011, p. 82).

10 - E. Lévinas, *Totalità e infinito*, con un testo introduttivo di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 2004, p. 187.

11 - R. Guardini, *Mondo e persona*, Morcelliana, Brescia 2015, p. 163.

12 - G. Marcel, *Giornale Metafisico 1915-1923. I: Esistenza ed oggettività*, a cura di M. Cozzoli, Abete, Roma 1980.

13 - P. Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento*, a cura di F. Polidori, Raffaello Cortina Ed., Milano 2005.

14 - N. Berdjaev, *Schiavitù e libertà dell'uomo*, Bompiani, Milano 2010.

15 - G. Calogero, *La scuola dell'uomo*, Diabasis, Reggio Emilia 2003.

16 - A. Capitini, *Elementi di un'esperienza religiosa*, Laterza, Bari 1947.

oppure di angoscia e persino di «minaccia» per riadottare il vocabolario dell'esistenzialista francese; in ogni caso, il suo volto nel bene e nel male è già riconosciuto. Il *tu*, non essendo una *res*, è la seconda persona singolare che, da un lato, permette certamente all'*io* di collimare con il primo pronome, come ricorda Buber, ma al tempo stesso il suo modo di rappresentarsi "secondo" suggerisce la presenza di altre dimensioni, cioè altri pronomi, che possano in via simultanea calpestare il medesimo suolo.

Attenzione: altri pronomi non significa altri *tu*. Ed è per questo che il legame tra il primo e il secondo pronome mette in luce solo la "prima relazione". Il *tu*, infatti, non è la meta e non può esaurire le occasioni di confronto, di attese e di attenzioni dell'*io*. Per converso, se si esagera con il richiamo alla seconda persona vi è il rischio che si sprigionino tutte le energie etiche e intellettuali in suo favore; ma il respiro rischia di affannarsi se non vi è vento e spirito a sufficienza che diano adeguato spazio e illuminino di senso ogni ipotetico incontro. In breve, non ci si può arrestare qui, non si può finire o finirsi nel volto. Il *tu*, lungi dal venire corteggiato fino alla imprudente glorificazione, necessita di sguardi intensi ma incompleti, di lunghi o pazienti riscontri, ma mai esclusivi. Si pensi a quella madre che si muove in simbiosi con il proprio bambino e per lei non vi è *altro*. E si pensi, più in generale, a colui che non riesce o non vuole spostare gli occhi dai presenti e futuri soggetti determinati.

Io ti incontro nella nitida consapevolezza che non ci sei *solo tu*! Ti incontro e fin dall'inizio percepisco, nella piccola o grande atmosfera che ci avvolge, un essere ancora senza volto, un essere ancora non riconosciuto, ma vivo, magari con una voce rotta e occhi bassi, eppure è lì, o qui, insomma ai bordi, al confine, di lato, un gradino oltre ciò che in questo momento può investire la prima relazione. Essa, allora, non può ingessarsi o sclerotizzarsi, e poiché affonda le radici nella leggerezza del dono, nel suo poter ospitare quei puntini sospensivi che innervano l'(in)stabilità del *rendez-vous*, anela a un'altra relazione e con un'ulteriorità ontologicamente indeterminata.

Oggi, al contrario, l'*io*, se non è chiuso tutte le ore nella stanzetta del narcisismo, si apre soltanto al *tu* perché ha un cuore troppo circoscritto, disincantato, filantropico, stanco, pieno di numeri, di *affaire* e di bisogno. Un cuore laicamente disponibile al *tu* e indisponibile al terzo respiro.

Per Guardini, colui che è in grado di *sentire*, non può saziarsi del mondo, ma «deve tendere lo sguardo per scorgere *un'altra dimensione*»¹⁷. Quando il teologo parla di un'altra dimensione si riferisce al Figlio di Dio; nondimeno, se scaviamo tra

17 - R. Guardini, *Il Signore*, Morcelliana, Milano 2005, p. 339. Corsivo mio.

le sfumature e il non detto di questo passo toccante, è forse possibile accostare il mondo al *tu* determinato, e immaginare l'altra dimensione come quell'ulteriore finora solo accennato.

L'affollamento di primi e secondi pronomi non può cancellare questa *presenza-assente* che domanda (senza dire) e aspetta nel buio del postmoderno. Se l'*io* guarda in modo tassativo il suo o i suoi secondi pronomi, la miopia dell'«umano troppo umano» prevarrà sugli occhi di aquila che metaforicamente simboleggiano gli occhi dello spirito, con la triste conseguenza che il mistero racchiuso nel *tra* si accorcia a tal punto da rappresentare un mero trattino che trasforma l'appuntamento dell'*io* con il *tu* in una solida e pericolosa manifestazione di io-tu.

Il *tra*, del resto, non è una semplice divisione fra me e te, ma è una goccia fragile e potente di inizi radicali, ricominciamenti, rinvii e restituzioni di senso. Lo *zwischen*, quale forza propulsiva che funge da preludio a «nuove imprevedibili relazioni»¹⁸, è oltre il suo dirsi e consente al primo e al secondo pronome di spegnere ogni rischio di inerzia, immobilità, di freno esistenziale e relazionale.

Proprio al fine di permettere all'*io* e al *tu* di non scivolare nell'inganno dell'io-tu, il *tra* va seguito e ascoltato. Il *tra* è uno spazio inedito, veloce, stabile e imprevedibile, fuori dal tempo e intrinsecamente temporale in quanto fa tutt'uno con il battito della tensione tra me e te. Ed è una legge priva di muscoli e di forza normativa, o ancor meglio: una regola incompatibile con le codificazioni e le maglie del diritto positivo. Pensare il *tra* fa venire in mente l'ineffabile *Ruah*, la voce dello Spirito e il ritmo del vento che «soffia dove vuole» e che pertanto anticipa i suoni e il mistero di una "seconda relazione". Soffio disorientante significa esodo, uscita, nuovo pellegrinaggio, nuova ansia, nuovo confine, nuovi distacchi e abbandoni; significa ripristinare gli occhi di Giobbe e magari compiere il viaggio di ritorno come il figlio prodigo: infatti, anche nel tragitto di ritorno è possibile incrociare i frammenti della terza persona singolare.

Il *tra*, inoltre, vince la furia hobbesiana del *bellum omnium contra omnes*, distrugge l'ipotesi di una riaffermazione monopolistica dell'*io* a scapito del *tu* e, cosa altrettanto importante, non ammette che il primo e il secondo pronome creino una ristretta reciprocità nel più totale disinteresse verso colui che, scevro di sguardo e parola, attende ...

Ruah sembra chiedere, in silenzio, nuovi slanci e discontinuità al primo pronome. Come se la sua stessa essenza, quella del *tra*, dipenda dal modo con il quale l'*io* si avvicina all'altro.

18 - M. Martino, *Sul metaxy in Platone. Un itinerario*, Guerini Ed., Milano 2022, p. 57.

Il frammento del *lui*

L'uomo di oggi asseconda di continuo il "si dice" enunciato da Heidegger e di-mora nel "meriggio" dipinto da Zarathustra, cioè l'evento tragico di un eterno ritorno¹⁹ del niente dove «nessun pastore soffia nel flauto»²⁰. In questa fase di «sonno», come la chiama Nietzsche, la terra è fedele a sé stessa, «tutto è perfetto» e ci si dimentica della «piccola sete»²¹ che richiama attimi di tensione. Tuttavia, come si è detto nel primo paragrafo, i "tre giorni" sfuggono al nichilismo compiuto. La «piccola sete» riaffiora quando s'incrocia forse l'ultima domanda che resta in piedi: il mistero di Cristo nel suo evento pasquale. Un mistero che, nel nostro tempo, può suggerirci nuovi percorsi, un nuovo fiato *con* l'altro.

Il "Venerdì" è la morte del Figlio dell'uomo. La scelta di un rimpicciolimento infinitamente grande e piccolo che l'uomo (non il "Figlio") non può comprendere. Il cuore, però, sa bene che la morte del Venerdì è un'esperienza che segna l'inizio di una *nuova storia*, una discontinuità che si nutre di passi successivi, ancora una volta infinitamente grandi e piccoli, altissimi e bassissimi, fuori dal cielo percepito dal "verme della terra", dentro il cielo racchiuso nel primo significativo e ai confini dell'ultimo suolo. Ed è la *morte* della morte di ogni uomo, ovvero la dimostrazione col sangue che un io, seppur a stretto contatto con l'origine senza origine del Padre, muore nel *tu* tendendo la mano al terzo pronome che reclama diritto al volto. La più forte e irraggiungibile affermazione della *Kenosi*. Si tratta, dunque, di una morte seria. Non è un suono, una parola, un versetto, uno spunto per molteplici chiavi teologiche, un mito o un richiamo romantico per tenere in pugno quattro fedeli nell'ora della celebrazione. E di certo non si rivolge solo al "potenziale redento", lasciando altri in balia del niente. Cristo, infatti, prima della Domenica, avanza nella morte e scende agli inferi nel giorno del Sabato.

Il "Sabato", interpretato con argomenti penetranti da Von Balthasar²², è l'approfondimento della tenebra assunta da Cristo, il luogo dove il Figlio di Dio diviene davvero "Figlio dell'uomo" perché liberamente tocca il fondo del male, raggiunge

19 - Heidegger definisce l'eterno ritorno disegnato da Nietzsche come l'«attimo della suprema unità di tutto ciò che è temporale nella massima trasfigurazione della luce più chiara», ovvero «l'ora in cui l'esistenza umana viene ogni volta trasfigurata nella sua altezza somma e nella sua volontà più forte» (M. Heidegger, *Nietzsche* [1936-1946], trad. e a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2018, pp. 335-336). Ma nella mia direzione ermeneutica corrisponde semplicemente a una indicazione del niente. Quel "niente" che oscura il cielo, diffonde grigio al quotidiano e magari potrebbe collimare con il «meriggio» nietzscheano, nel senso indicato sopra.

20 - F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 321.

21 - *Ibid.*, p. 320.

22 - H. Von Balthasar, *Teologia dei tre giorni*, Queriniana, Brescia 2017.

gli abissi del dolore e sbatte nel sostrato dell'impronunciabile per anticipare e proteggere l'ultima caduta di ogni essere venuto alla Terra. Ed è il Sabato del silenzio e dell'angoscia, in cui Cristo si allontana dal Padre, vive la sua peculiare morte di Dio e ama fino in fondo gli ultimi fra i peccatori.

In questa atmosfera non c'è spazio per Dio. Cristo si confonde tra le ombre della notte pur avendo lui «le chiavi della morte e degli inferi» (Ap 1,18). Sono due giorni pertanto fondamentali, dato che attraverso la sua morte (Venerdì) e l'ultimo disincanto (Sabato), Egli testimonia il suo desiderio di abbassarsi e calpestare persino le terre del «sottosuolo», quelle popolate dall'uomo contemporaneo profetizzato da Dostoevskij.

Il Silenzio, durante il Sabato, rappresenta l'esperienza-madre del nonsenso. Lì, in quella fessura, si resta zitti. Come se Cristo stesso avesse vissuto il suo meriggio. Il punto è che la sua scelta del dopo-Venerdì ricomprende ogni singola notte, presente e futura, che ognuno vive e vivrà. Lui l'ha voluto fare per primo. A quanto pare, persino nella notte più nera le singole e radicali solitudini ritrovano una fragilissima residenza: il Suo corpo!

Il mistero dei tre giorni vuole rivivere nella scelta nervosa e responsabile dell'uomo. La Pasqua e i suoi preliminari agognano una persistente, progressiva e imperfetta riproduzione. In fondo, quando l'io gioca con tenerezza, si intristisce e piange, o si innamora ed eventualmente muore per il volto non fa altro che rivivere il suo piccolo e straordinario Venerdì. Ma l'abbandono è dietro l'angolo. La vita richiama i gradini del Sabato. Non si può prescindere dal dolore acuto, dal meriggio, dalla estrema solitudine, da un deserto freddo che ripudia, impreca, condanna o appunto resta muto. Nel Silenzio, nel Sabato, l'io si mescola tra le spine della notte, dove non manca un vibrato di protezione, un'eco profondissima che ancora risuona da *quel* Sabato al piccolo sabato ormai postmoderno.

Qui, però, se l'io si dilegua, non può esserci posto per il *tu*. Ecco che si configura il primo e reale abbandono del primo pronome a scapito del secondo pronome. "Secondo" esattamente come il "due" (dei tre giorni) che simboleggia il Sabato. Il primo pronome (nel Venerdì) muore per il *tu*, ma il giorno dopo (Sabato) non vede più il secondo respiro.

In questi istanti si gioca la partita più importante dell'uomo di oggi: ci si ferma al Sabato, al "due" abbandonato, si torna indietro come se non fosse stato mai consumato il dolore dell'uno e il disincanto del due, oppure si avanza zoppicando alla ricerca inesauribile della Domenica, del "tre", dell'incognita più acuta, del senza-volto, di un frammento del *lui*?

Il *lui* non è ancora! Senza-volto significa, appunto, che abita una forte attesa e che in questa fase, specie la nostra che raffigura in termini epocali il Sabato postmoderno, è situato nell'*informe*. Eppure qualcosa si percepisce tra le note del ven-

to, forse è solo un frammento vicinissimo e al contempo parecchio lontano. La Domenica stessa, il sublime tre del mistero, è a due passi dal nostro sentire e così distante che sembra del tutto irraggiungibile. In fondo, cioè nel più profondo del sentire, oggi è possibile adottare l'espressione "misticismo" quando gli occhi insistono a cercare tra le pareti dell'impossibile. Occhi rivolti più a terra che al cielo se consideriamo le ultime spinte del *Gott ist tot*. Occhi e mani che possono visitare nuovi spazi, nuove regioni, un'isola che magari non è stata ancora catturata dal morso della globalizzazione.

Il frammento del *lui* è un piccolo egli, un terzo che grida (senza voce) «Pasqua», ma necessita che il primo pronome vinca il suo "due in sospeso" e aneli al tre. Pasqua è il mistero che suggerisce il superamento della tensione problematica tra il Sabato e la Domenica, cioè tra i luoghi dell'abbandono, dell'angoscia, della rottura (per contingenza o scelta) di una "prima relazione", e il momento della pace, di una pace da non confondere con le presunte e spesso sciocche paci del mondo, ma quella del "grido" e della follia. La pace che finalmente rompe le attese e restituisce un nome a chi era, ed è ancora nascosto dalla sabbia di un Nulla che divide e ha paura della Verità.

Questo *Nulla*, tuttavia, è importante e non va dimenticato! Non si tratta del *Niente* banalizzante e quotidiano che riempie i vuoti del "si dice". Ma è quel Nulla che sgorga dal due, dal Sabato, dal dolore, dalla notte più nera. Il Niente, concettualmente diverso, è invece quell'esso che viaggia in parallelo rispetto alla vita con le sue contraddizioni. Nondimeno, non si può esagerare con lo schematismo. Anzi, ad essere più sinceri, purtroppo siamo al limite, a un confine molto stretto. Tra il Nulla e il Niente, infatti, troviamo un ago e poco altro. Il Sabato stesso è il volto bilaterale di una postmodernità che si perde in molteplici direzioni senza sbocco o che, molto spesso, come si è detto prima, resta ferma, bloccata, sospesa in un giuoco nevrotico di *jouissance* (godimento), direbbe Lacan.

La nota da custodire è che il mistero del tre (*lui*) è possibile trovarlo soltanto all'interno della dinamica che sfugge al nichilismo. Solo dentro le dialettiche anonime si può camminare e festeggiare sul serio la Pasqua, la Domenica, con chi è proprio lì che aspetta. Come se il tre, con i suoi frammenti, vivesse nei respiri affannati oltre il Nulla.

Conclusione

Il frammento del *lui*, una volta raggiunto, rovina la grigia potenza del Sabato e consente di accendere i propositi della Domenica pur conservando gli stadi precedenti. Ma il *lui*, che non è Lui (Cristo), non può essere trovato con spinte moraleggianti o paternaliste, e non può essere incontrato con le armi catechistiche e neppure con i tiepidi strumenti del mondo, quelli che si nutrono di rispetto reciproco,

prudenza, malizia o tolleranza. Non solo. Persino l'empatia, incoraggiata a più riprese dalla scienza e sposata giustamente dal pensiero dominante, colta nella sua esclusività rischia di essere insufficiente nell'incontro con *l'altro dell'altro* (il lui); come un palazzo costruito con la sabbia cola a picco alla prima tempesta, il sentire empatico, se non rientra in un *sentire* più forte, maturo, desideroso di scelte durevoli e complesse, pian piano si disperde nel *Niente*.

Il problema è che all'indomani della morte di Dio, (quasi) tutto è crollato e le basi desiderate per conseguire tali scopi si affievoliscono sempre di più. Ma non vi è altra scelta! Il *lui* si può cercare solo all'interno dei recinti della postmodernità. Non resta che affrontare le insidie del Sabato, e nuotare il più possibile negli spazi del disincanto sin quando non si sfiora quel barlume che permette di avvicinarsi al terzo pronome. Quel barlume che, fra croce e *Ruah*, gli restituirà il volto.

FRANCESCO POSTORINO

Dottore di ricerca in "Metodologie della Filosofia"

francescopost@hotmail.it

Unveiling Paradoxes: Driving Progress in Physics

di Marco Sanchioni

This article delves into the evolving relationship between theoretical discoveries and empirical verification in physics. It addresses the challenges posed by the empirical incoherence of Quantum Gravity and explores the role of paradoxes as a guide in scientific progress. While experiments remain crucial for validating theories, the paper argues that paradoxes can provide valuable insights and motivate the development of new theories. By examining the concept of paradoxes, analysing their role in fundamental physics, and focusing on black hole paradoxes in Quantum Gravity, this paper proposes a heuristic approach to incorporating paradoxes into scientific inquiry. It emphasises the convergence of paradox analysis and experimental validation for a comprehensive understanding of the natural world.

Keywords: Paradoxes, Empirical verification, Quantum Gravity, Theoretical Discoveries, Scientific Progress, Black Hole Paradoxes

1. Introduction

In the vast domain of physics, the intricate relationship between theoretical discoveries and empirical verification has experienced a profound metamorphosis. In times gone by, our ability to test and validate theoretical hypotheses was hampered by a lack of technological tools. The immediate experimental confirmation of our theoretical predictions remained elusive due to these limitations. One of the most famous examples of a theoretical prediction we could not immediately test was the *Higgs Boson*, one of the last theorized particles of the standard model of particle physics, whose theoretical prediction was empirically corroborated at the Large Hadron Collider (LHC) only after approximately 40 years of experimental search.

Moreover, the contemporary scientific landscape presents us with an even more nuanced and complex situation regarding the interplay between theory and experiment. One of the foremost challenges arises from the empirical incoherence encountered in the realm of Quantum Gravity, i.e. the hypothetical theory capable of merging our two best scientific theories: General Relativity, and Quantum Mechanics. Indeed, it seems that, within Quantum Gravity, it is not only the case that we cannot test our physical theory in practice, i.e., we do not yet have the technologies to test them, but instead, we cannot test them *in principle*. There is a vast amount of literature on the fact that the fundamental research in theoretical physics concerning Quantum Gravity could be empirically incoherent because of the absence of spacetime in the fundamental ontology of the world. Without spacetime, we cannot do experiments, not even *in principle*, because experiments are necessarily located in space and time.¹

This perplexing phenomenon continues to confound researchers, raising doubts about the viability of establishing a cohesive and comprehensive theoretical framework. However, even if we temporarily set aside the conundrum of the empirical incoherence of Quantum Gravity, a fundamental question emerges: can we continue to engage in scientific inquiry without substantial empirical evidence? Would such a departure from the traditional scientific method render our endeavours futile? Should we suspend our scientific pursuits until we can establish direct contact with experimental control?

In grappling with these weighty questions, I propose an alternative perspective. While empirical evidence undeniably holds immense value, I contend that

1 - See N. Huggett and C. Wüthrich, *Emergent spacetime and empirical (in)coherence*, in «Studies in History and Philosophy of Science, Part B: Studies in History and Philosophy of Modern Physics» 44 (3), 2013, pp. 276-285 for more on this problem. See M. Sanchioni, *Controllo in Fisica: sull'incoerenza Empirica della Gravità Quantistica*, Nuovo Sefir for an accessible discussion on this problem.

we can still make strides in scientific exploration by embracing a new form of guidance. Paradoxes, I argue, can serve as beacons illuminating our path forward. These paradoxes manifest as conflicts within our most established and trusted theories, highlighting the boundaries of our understanding. Instead of viewing them as obstacles, we should consider them opportunities for profound insights. Analysing and delving into the depths of these paradoxes can provide us with invaluable guidance in our research pursuits. They signify the boundaries of our current knowledge, showcasing the limitations of our existing theoretical frameworks. We embark on a journey of intellectual discovery by dissecting and exploring possible resolutions to these paradoxes. Such an approach can chart a course for future investigations, rendering experimental validation less immediate but no less significant.

Let me clarify that experiments remain a cornerstone of scientific progress. They serve as critical benchmarks for evaluating and refining our theories. However, in instances where experiments are lacking or unfeasible, paradoxes can be a prominent stepping stone towards progress. They function as a provisional framework, offering a starting point for theorising and exploring novel ideas until empirical evidence becomes available. Paradox analysis can serve as an initial step, igniting our scientific imagination and guiding our inquiries without direct experimental verification. It is important to note that the convergence of paradox analysis and experimental validation is vital for a robust scientific approach. The ultimate aim is to reconcile theory and experiment, creating a comprehensive understanding of the natural world.

On a different note, my paper can be understood as advocating for the attention that many physicists working on the foundations of Quantum Gravity have been dedicating to black hole paradoxes. I contend that these paradoxes can serve as a means to gain profound insights into Quantum Gravity's nature, even without immediate empirical data. By exploring and studying black hole paradoxes, researchers can delve into the depths of these enigmatic entities and unravel the underlying principles and structure of Quantum Gravity. It is crucial to acknowledge that black hole paradoxes do not replace the need for experiments. Empirical confirmation remains an essential step in the scientific process, as it allows for tangible progress in Quantum Gravity. However, black hole paradoxes can be pivotal in guiding researchers towards a more fundamental theory, even without direct empirical guidance.

In my discussion, I will begin by examining the concept of *paradox* as it pertains to physical phenomena. While a paradox is commonly understood as a counter-intuitive statement or situation that defies common sense, a more nuanced definition

is necessary. The philosophical literature offers various classifications of paradoxes, and Section

§2, I will propose several categories that capture the essential features of paradoxes in physics. Next, I will delve into paradoxes' role in recent research within fundamental physics, particularly when theoretical frameworks have surpassed our empirical capabilities. In Section §3, I will present three illustrative examples of paradoxes drawn from the annals of modern physics: the *train paradox* (§3.1), the *elevator paradox* (§3.2), and the *EPR paradox* (§3.3). In Section §4, I will argue that these three paradoxes have contributed to scientific progress in distinct ways, underscoring the diversity and significance of paradoxes as drivers of knowledge advancement. Building upon this exploration, Section §5 will focus on the black hole paradoxes' role in advancing our understanding of Quantum Gravity. Section §6 will conclude by outlining a possible heuristic approach to understanding and utilising paradoxes in modern scientific endeavours.

2. Which Paradoxes?

Paradoxes, often characterised as self-contradictory or counter-intuitive statements, have been extensively utilised in the fields of science, mathematics, and philosophy. Scholars have made significant efforts to provide a comprehensive definition of paradoxes and establish valuable classifications for their diverse manifestations. Sorensen's work in philosophy², for instance, offers an insightful analysis of paradoxes, presenting a proper definition and taxonomy that considers their roles, arguments, and structures. However, due to the multitude of paradoxes with varying characteristics, the task of providing a general definition remains challenging. For the sake of concreteness, I will consider for the rest of this paper the definition that Sainsbury gives³:

This is what I understand by a paradox: an apparently unacceptable conclusion derived by apparently acceptable reasoning from apparently acceptable premises. Appearances have to deceive since the acceptable cannot lead by acceptable steps to the unacceptable. So, generally, we have a choice: either the conclusion is not really unacceptable, or else the starting point, or the reasoning, has some non-obvious flaw.

2 - R. Sorensen, *A Brief History of the Paradox: Philosophy and the Labyrinths of the Mind*, 2003, Oxford University Press.

3 - R. Sainsbury, *Vagueness, ignorance, and margin for error*. *The British Journal for the Philosophy of Science* 46 (4), 1995, pp. 589-601.

According to this definition, paradoxes are significant as they require careful consideration. They serve as valuable tools in exposing false assumptions and challenging our initial beliefs by revealing that what may appear as unacceptable conclusions is merely counterintuitive. Paradoxes play a crucial role in pushing the boundaries of our understanding and encouraging deeper inquiry into complex phenomena. To comprehend the specific types of paradoxes relevant to physics and black hole paradoxes, this paper begins by examining various classifications of paradoxes based on their subjects, origins, or structure. Each classification will be evaluated for its relevance to the paradoxes of interest, shedding light on their significance in the context of our exploration. By considering different ways of categorising paradoxes, we aim to gain a deeper understanding of their nature and their specific relevance to the field of physics, particularly in studying black holes.

The first potential approach to classifying paradoxes is based on their subjects, i.e. according to the specific domains or topics they pertain to:

Ontological Paradoxes, which pertain to theoretical models associated with real phenomena that give rise to a contradiction within the confines of the paradigm under discussion.

Semantic paradoxes, which are those that deal with the explanation of real phenomena. They can be of theoretical (explanatory) character or observational character.

This first classification turns out to be tangential to the main topic of this paper since it revolves around one's stance regarding realism or antirealism concerning physical phenomena, i.e., in a nutshell, if one believes that unobservable entities postulated by modern physics have to be considered real or not. Specifically, within the context of black hole paradoxes, for instance, it relates to the attitude one holds toward the ontological status of black holes in Quantum Gravity. If one adopts a realist perspective and considers quantum black holes, i.e. the quantum gravitational objects that behave like general relativistic black holes at low enough energies, to be genuine entities, paradoxes associated with black holes can be categorised as ontological paradoxes. These paradoxes would then pertain to the inherent contradictions or challenges posed by the existence and nature of real black holes within the framework of Quantum Gravity. Conversely, if someone views quantum black holes as mere theoretical constructs or provisional descriptions that surpass the limitations of current theories, black hole paradoxes can be classified as semantic paradoxes. These paradoxes would primarily involve issues of language, meaning, and the interpretation of concepts associated with quantum black holes.

Another classification of paradoxes in terms of their subjects is proposed by Sainsbury:⁴

Scientific paradoxes are created by a scientific understanding of the world in which observations, experiments and calculations play a crucial role.

Philosophical paradoxes originated from a philosophical understanding of the world that cannot be profitably incorporated into science.

The paradoxes we are interested in can be classified as *scientific paradoxes*, as concrete scientific theories generate them. These paradoxes primarily arise from calculations within a specific, well-defined physical theory rather than being based on observations or experiments. Our focus will thus be on *scientific paradoxes*, aiming to provide additional elements that differentiate between various paradoxes in the realm of physics.

Another potential classification of paradoxes involves categorising them based on their *cause*:

Paradoxes of errors caused by a mistake that can be difficult to recognise. If the error is discovered, the paradox is solved. Thus, the essential characteristic of this type of paradox is that to solve it means to improve the understanding of the theory. However, the paradox is not fatal: the solution to the paradox does not change the paradigm but helps to understand the theory under consideration deeply.

Paradoxes of contradictions are caused by a contradiction between different principles in a physical theory. To solve the paradox, one of the instances should be dropped. Thus, the essential characteristic of this type of paradox is that solving it means drastically changing the physical theory under study. Thus, it is fatal: the solution to the paradox changes the paradigm.

Paradoxes of contradictions hold particular significance as potential guides for scientific inquiry. They are instrumental in critical junctures where transformative paradigm shifts occur in physics. Resolving paradoxes of error may identify a mistake but does not fundamentally alter our understanding of the theory in question. On the other hand, resolving paradoxes of contradiction entails substantial modifications to our existing physical principles, thereby reshaping our understanding of the subject matter. We will see in the following chapters that the paradoxes discussed in this paper, including black hole paradoxes, can be classified as paradoxes of contradictions. Specifically, all of these paradoxes stem from inconsistencies between well-established principles of our most advanced physical theories.

4 - R. Sainsbury, *Paradoxes*, Cambridge University Press, 2009.

Scientific paradoxes can also be categorised based on their genesis, specifically whether they arise from observational or theoretical contexts in physics.:

Experimental paradoxes appear when experiments are performed, and the results of such experiments have no satisfactory explanation.

Theoretical paradoxes appear when a theoretical explanation of a physical phenomenon has not been precisely formulated.

In this regard, our primary focus lies on theoretical paradoxes, as one of the main motivations of this paper is to explore how to navigate the realm of science when our theories surpass experimental validation. Therefore, we envision a scenario where paradoxes arise not from experiments but instead from theoretical contradictions within a specific theory. Concerning theoretical paradoxes, an additional classification can be contemplated:

Paradoxes that are thought experiments, i.e. paradoxes created as a result of theoretical speculations.

Paradoxes that are not thought experiments, i.e. paradoxes created by explaining a physical phenomenon.

In addition to the classifications above, it is crucial to consider paradoxes that arise from thought experiments. While it is important to acknowledge potential experiments that may be feasible in the future, we should not limit ourselves to paradoxes solely concerning real physical phenomena, as empirical verification may not always be attainable. Paradoxes stemming from theoretical speculations hold the potential to provide valuable guidance for progress, much like paradoxes arising from the explanation of observable physical phenomena. By embracing theoretical paradoxes, we expand the scope of inquiry and open ourselves to new avenues of intellectual exploration.

After considering various classifications of paradoxes in philosophy and physics, I have identified key characteristics that make paradoxes useful for guiding progress beyond experimental boundaries. These characteristics include:

- Being physical paradoxes
- Having a theoretical nature
- Involving contradictions between widely accepted physical principles
- Potentially encompassing both real-world phenomena and thought experiments

In the next section, I will present examples of paradoxes in modern theoretical physics that possess these characteristics. By analysing these paradoxes' role in advancing scientific knowledge, we aim to understand the potential contribution of black hole paradoxes in contemporary research.

3. Paradoxes in Modern Theoretical Physics

This section will examine three examples of theoretical paradoxes arising from contradictions between widely accepted physical principles. These paradoxes served to illuminate the underlying structure of more fundamental physical theories. It is important to note that the content of this section should be viewed as a conceptual reconstruction of the paradoxes rather than a historical account. The primary objective is to identify the genuine contradictions that these paradoxes have revealed retrospectively.

The first paradox we will examine is the *train paradox* (§3.1), which highlights contradictions between Newtonian Mechanics and Electromagnetism. The second paradox is the *elevator paradox* (§3.2), which arises from the conflict between the Newtonian theory of gravitation and Einstein's foundational principles of Relativity. Lastly, we will discuss the *EPR paradox* (§3.3) concerning entanglement in Quantum Mechanics. In Section §4, we will explore the contributions of these three paradoxes to scientific progress, each in its own unique way.

1.1. The Train Paradox

The train paradox can be understood as the clash of three well-established physical principles:

- (i) **The Principle of Relativity:** the laws of nature are the same in different frames of reference.
- (i) **The Principle of the Constancy of the Speed of Light:** the speed of light in free space (vacuum) has the same value, c , in all inertial systems, i.e. the speed of light is a law of nature.
- (i) **Galilean Relativity:** the laws of mechanics are the same for all inertial observers, i.e. for observers standing still or moving at constant velocity v .

Each of these principles seems entirely plausible on its own. However, as Einstein pointed out,⁵ they can't all be true simultaneously. To demonstrate the inconsistency between these three principles, Einstein formulated a thought experiment that serves as the first paradox we will examine.

Imagine a scenario where we have two observers, Alice and Bob, as illustrated in Figure 1. Alice is situated on a train moving with a velocity of v relative to Bob, who is standing stationary on the ground. In this setup, let us assume that Alice possesses a light bulb, and light propagates throughout the train in accordance with Maxwell's equations, behaving as an electromagnetic wave with a velocity of c .

5 - A. Einstein, *Zur elektrodynamik bewegter körper*, Annalen der physik 4, 1905.

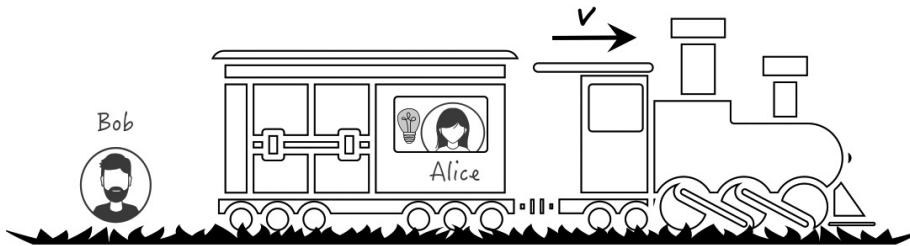


Figure 1: Illustration of the train paradox scenario. Observer Alice is on a moving train while observer Bob stands stationary on the ground. The train moves with velocity v , and Alice possesses a light bulb from which light propagates with velocity c .

If (i) is true, then according to the principle of relativity, the laws of nature should be the same for both Alice and Bob, regardless of their reference frames. However, based on (iii), Bob should observe light propagating with a velocity of , which contradicts

(ii). Hence, we encounter a paradox where the three well-established principles (i), (ii), and (iii) conflict with each other. It becomes necessary to abandon one of these principles to resolve this paradox.

Determining which principle to drop to resolve the paradox was challenging, as it often is with paradoxes of contradiction, including black hole paradoxes. Principle (i) appeared to be a fundamental and widely applicable requirement for any physical theory. On the other hand, dropping (ii) seemed more plausible because Newtonian mechanics' laws were invariant under Galilean transformations, satisfying (iii). Consequently, discarding (ii) would imply that Newtonian mechanics and the Newtonian theory of gravitation needed to be reexamined and reformulated. In contrast, it was already known that Maxwell's equations were not invariant under Galilean transformations. Additionally, Maxwell's equations revealed that the speed of light was determined by vacuum electromagnetic constants μ_0 and ϵ_0 and was independent of any preferred frame or observer. In other words, electrodynamics did not conflict with dropping (iii) and supported the validity of (ii). From this perspective, the paradox can be seen as a clash between Newtonian mechanics, which would entail dropping (ii) to solve the paradox, and Maxwell's electromagnetism, which would entail dropping (iii). A potential resolution to the paradox, aimed at preserving Newtonian Mechanics, involved dropping principle (ii) and suggesting that the speed of light, like any other entity, could vary depending on an observer's relative velocity. However, experiments designed to detect such varia-

tions in the speed of light, such as the Michelson-Morley experiment,⁶ failed to detect any differences. Einstein proposed an alternative approach by dropping principle (iii) and exploring the consequences of this proposal. By abandoning (iii), it implied that Newtonian Mechanics and Gravity could not be entirely correct, resulting in the loss of gravity but gaining electromagnetism. This line of thinking ultimately led to the development of the theory of Special Relativity, which entailed a profound reevaluation of our entire understanding of space and time. Thus, the resolution of the paradox, by addressing the contradiction, guided scientific research towards a new paradigmatic perspective.

1. The Elevator Paradox

The Principle of Relativity, as discussed previously, asserts that the laws of physics should be consistent in different frames of reference. However, if we relinquish principle (iii) - Galilean Relativity - it becomes necessary to reformulate Newton's theory of gravitation, which accurately describes planetary orbits around the Sun and the gravitational effects of the Moon and the Sun on tides. This section aims to explore a second paradox that arises from the incompatibility between Newton's theory and Relativity and how Einstein, in his works,⁷ managed to resolve this paradox. The focal point of our discussion will be the relationship between gravity and inertia. By resolving this paradox, we will quickly arrive at a geometric interpretation of gravity. First of all, let me recall that in Newtonian physics, there are two *a priori* different concepts of mass:

- The *inertial mass* m_i can be understood as the resistance of a particle against acceleration. It appears, in particular, in the second law of Newtonian Mechanics.
- The *gravitational mass* m_g , which can be understood as the "gravitational charge" of a particle.

As it is widely recognised, although gravitational and inertial mass are conceptually distinct physical quantities, they are empirically indistinguishable. In Newton's theory, the assumption that $\frac{m_i}{m_g}$ (where m_i represents the inertial mass and m_g represents the gravitational mass) would not lead to any immediate inconsistency. However, empirical evidence has consistently shown that the gravitational

6 - A. A. Michelson and E. W. Morley, *On the relative motion of the earth and of the luminiferous ether*. Sidereal Messenger, vol. 6, 1887, pp. 306-310.

7 - A. Einstein, *Die feldgleichungen der gravitation*. Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften (Berlin 1915), pp. 844-847.

and inertial masses are indeed equal. This empirical equality caught Einstein's attention, leading him to believe that it was not a mere coincidence but rather a profound insight into the nature of gravity. It is important to note that this equality is a peculiar characteristic of gravity. In contrast, other fundamental forces, such as electromagnetism, do not exhibit this feature. For example, the equation describing the motion of an electrically charged particle in an electrostatic field does not exhibit an equivalence between the electric charge (analogous to inertial mass) and the force experienced (analogous to gravitational mass). The equality between the "charge" and the inertial mass is a very peculiar feature of gravity that is not shared by other forces.

Under the assumption that inertia and gravitation are distinct concepts despite their equal masses, we proceed to investigate their implications. By considering this hypothesis, we entertain the idea that these two phenomena represent separate physical entities, potentially leading to new understandings of their underlying principles. With this perspective in mind, we now turn our attention to the examination of two principles that arise from this hypothesis:

- (i) **The Principle of Relativity:** the laws of nature are the same in different frames of reference.
- (i) **Gravity Inertia:** Gravity and inertia are conceptually different.

To illustrate the conflict between these two principles, Einstein presented a paradoxical scenario known as the *elevator thought experiment* in Figure 2.

Consider an observer named Bob, who is situated inside a small elevator in outer space. In the first scenario (box A in Figure 2), the elevator is freely floating, and Bob experiences no forces acting on him. Now, imagine the elevator being subjected to a constant upward acceleration by an external force, as shown in box B of Figure 2. According to Newton's second law, Bob would be pressed against the elevator floor with constant force. Next, envision the same elevator being placed in a constant gravitational field and fixed to the roof by a resistant cable, as in box C of Figure 2. Again, Bob would feel a constant force pressing him against the floor. Since the gravitational and inertial masses are assumed to be equal, the force experienced by Bob in the accelerating frame (box B) and the force experienced due to the presence of the gravitational field (box C) should be equal. As a result, there is no experiment Bob can conduct to differentiate between the effects of a gravitational field and a constant external acceleration.

According to principle (i), the laws of nature governing the physics inside boxes B and C should be the same. However, if the principle (ii) holds, they should be different since the former is an effect of inertia, while the latter is an effect of

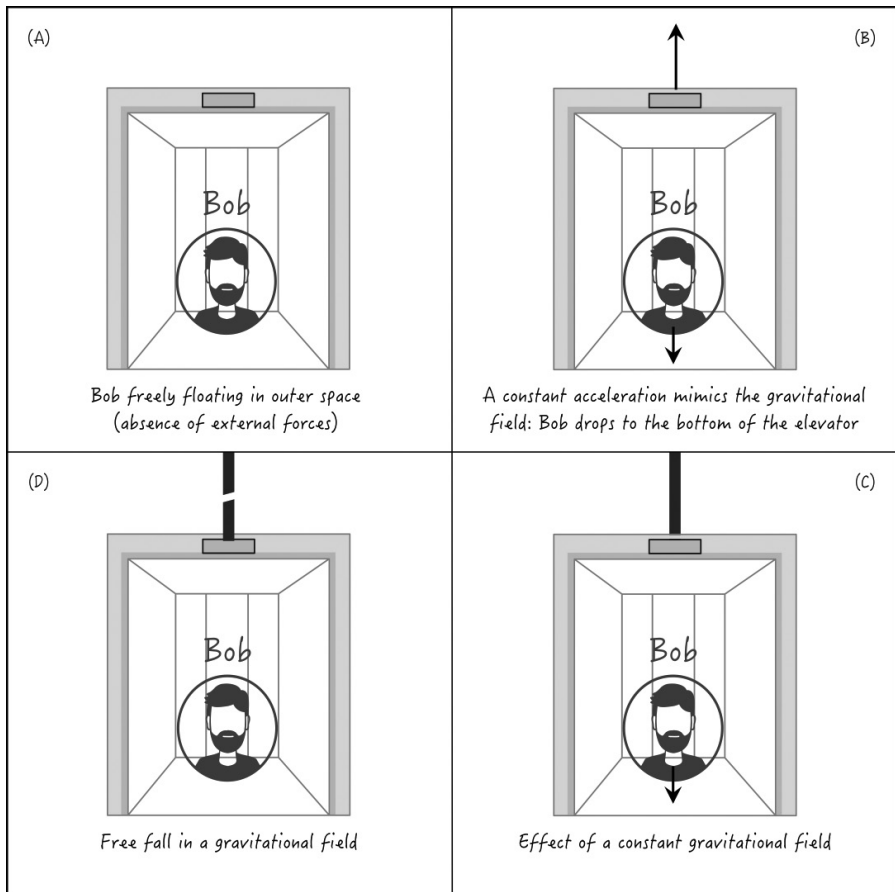


Figure 2: Illustration of the elevator thought experiment. Four scenarios are depicted: (A) Bob floating freely in the elevator in outer space, (B) the elevator undergoing constant (non-gravitational) acceleration, (C) the elevator in a constant gravitational field with a resistant cable, and (D) the cable cut, causing the elevator to fall freely. The paradox arises from the equivalence of the forces experienced by Bob in scenarios (B) and (C) despite the conceptual differences between inertial forces and gravitational forces.

gravitation. Now, consider the cable of the elevator being cut, as illustrated in box D of Figure 2. In this case, the elevator would freely fall downward, and Bob would float inside the elevator as if he were in outer space (box A of Figure 2). Thus, locally, the effects of gravity can be eliminated by transitioning to a freely falling reference frame. In other words, if the principle (i) is valid, the laws of na-

ture describing the physics inside boxes A and D should be the same. However, this contradicts principle (ii) since the absence of inertial forces in box A should conceptually be equal to the absence of gravitation, which is not the case. This paradoxical situation highlights the conflict between the principles of inertia and gravitation, leading to the need for a new theoretical framework to resolve the contradiction.

Facing this paradoxical situation, choosing between dropping one of the two principles became necessary. Einstein chose to drop principle (ii), considering gravity and inertia as the same phenomenon. This decision was not solely based on experimental evidence. It was also guided by the thought experiment, which highlighted the necessity of this choice for the principle of relativity to hold. It is said that Einstein referred to this as his “happiest thought.” The insight led to the formulation of the Einstein Equivalence Principle, which states:⁸

Gravitational and inertial effects are conceptually unified, representing the components of the same (possibly curved) compatible connection.

In other words, according to the equivalence principle, if you are in a small, enclosed space and unable to observe the outside world, you would be unable to distinguish between being in a gravitational field (such as on the surface of the Earth) and being in a uniformly accelerating frame of reference (such as an elevator accelerating upwards). Building upon the equivalence principle, Einstein developed the theory of General Relativity, which takes the laws of physics locally to be those of Special Relativity. General Relativity provides a framework for understanding the behaviour of objects and the curvature of spacetime in the presence of matter and energy. In this theory, gravity is not considered a force in the traditional sense but rather a consequence of the curvature of spacetime caused by the presence of matter or energy.

In this section, we have examined the conflict between Newtonian Gravitation and relativity, specifically regarding the relationship between gravity and inertia. While it is commonly believed that the conflict arises from Newtonian theory’s instantaneous nature of gravitational forces, which contradicts the principle of no faster-than-light signals in Special Relativity, our analysis provides a different perspective. We have seen that the conflict between Newtonian Gravitation and relativity is not directly related to the speed of light limit imposed by Special Relativity. Instead, it arises when we consider that the conflict between Newtonian Gravitation and relativity stands from the fact that if we would like (i) to hold, we have to

⁸ - The precise statement of the Einstein Equivalence Principle has been adopted from J. Read and N. J. Teh. *Newtonian equivalence principles*. Erkenntnis 2022, pp. 1-25.

drop (ii), i.e., accept that gravity and inertia are the very same thing. This has nothing to do with special relativity and the bound on signals imposed by the speed of light limit. And indeed, one can also think of a non-relativistic gravitation theory compatible with (i): the Newton-Cartan theory.⁹ The elevator paradox thought experiment led us to consider the possibility of locally eliminating gravity's effects. Einstein's solution, the Einstein equivalence principle, assumes that the laws of physics locally follow those of Special Relativity. However, this does not preclude the existence of alternative non-relativistic theories of gravity, such as the Newton-Cartan theory, which could be compatible with principle (i) by allowing for different laws of physics locally. Indeed, this choice would give rise to new non-relativistic theories of gravity compatible with (i).¹⁰ As we would expect from this reasoning, it has been shown recently that these non-relativistic theories of gravity obey the Einstein equivalence principle. Of course, these theories would violate the speed of light limit, and they cannot be (most probably) the most fundamental theories we can build since they conflict with Special Relativity. However, they can be good gravitational theories, compatible with the principle of relativity, for describing low-velocity physics.

1. The EPR Paradox

The EPR paradox¹¹, named after Albert Einstein, Boris Podolsky, and Nathan Rosen, is a thought experiment in quantum mechanics that aims to show the incompleteness of Quantum Mechanics. The EPR paradox is based on "entanglement," a property of specific pairs of particles that are created together and remain connected, even when separated by large distances. In quantum mechanics, the properties of entangled particles are intertwined, and the state of one particle can instantaneously influence the state of the other, regardless of the spatial separation between them.

The EPR paradox emerges as the incompatibility of the conjunction of three principles:

9 - E. Cartan, *Sur les variétés à connexion affine et la théorie de la relativité généralisée (première partie)*, in «Annales scientifiques de l'École Normale Supérieure» 1923, Volume 40, pp. 325-412. For a modern take on Newton-Cartan theory and its generalisations see M. H. Christensen, J. Hartong, N. A. Obers, and B. Rollier, *Torsional newton-cartan geometry and lifshitz holography*. Phys. Rev. D 89 2014.

10 - J. Hartong and N. A. Obers, *How a Lifshitz gravity from dynamical Newton-Cartan geometry*, in «Journal of High Energy Physics» 2015 (7), pp. 1-44.

11 - A. Einstein, B. Podolsky, and N. Rosen. *Can quantum-mechanical description of physical reality be considered complete?*, Phys. Rev. 47 1935, pp. 777-780.

- (i) **Realism**: if, without interacting with a given system, it is possible to predict with certainty (i.e. with probability one) the value of a particular physical quantity, this physical quantity corresponds to an objective property of the system, i.e. a property independent of any observers.
- (i) **Locality**: given two physical systems and supposing that during a specific time interval, they remain isolated from each other (which is achieved in Special Relativity if they are space-like related), then the evolution of the physical properties of one of them during this time interval cannot be influenced by operations performed on the other.
- (i) **Completeness**: if any element of the objective reality has a counterpart among the concepts used by a given theory, then the theory is said to be complete.

The landmark paper by Einstein, Podolsky, and Rosen presented a thought experiment known as the EPR paradox, which revealed a fundamental conflict between well-established principles in quantum mechanics. This paradox raised the question of whether we need to abandon one of these principles to resolve the contradiction. This section will examine the Bohm version of the EPR paradox.

Consider a source that emits a large number of pairs of spin-1/2 particles. These particles are entangled and are in a special state known as the singlet state. The singlet state is a maximally entangled state where the total spin of the particle pair is zero. The singlet state can be represented as:

$$|\psi\rangle = \frac{|\uparrow\downarrow\rangle - |\downarrow\uparrow\rangle}{\sqrt{2}}$$

where $|\uparrow\rangle$ and $|\downarrow\rangle$ represent the spin-up and spin-down states, respectively, and the subscripts 1 and 2 denote the two particles of the entangled pair. It is important to note that the singlet state is such that the measurement of the spin of one particle instantaneously determines the spin of the other particle, regardless of the distance between them. This property intrigued Einstein, Podolsky, and Rosen and led to the formulation of the EPR paradox. Consider a scenario where two experimenters, Alice and Bob, collect pairs of entangled electrons emitted by the bulb, as in Figure 3.

At an initial time t_0 , the spatial wave functions of the electrons are separated by a distance d such that they cannot interact without violating the locality principle. At a later time $t_1 > t_0$, Alice decides to measure the spin of her electron along the z-axis. According to the principles of quantum mechanics, when Alice performs the measurement, the state of her electron collapses to either spin up or spin down with equal probability. Let us assume Alice measures a spin-up result, causing the

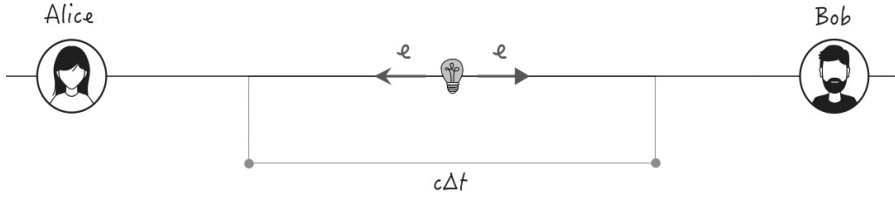


Figure 3: The EPR thought experiment illustrating the measurement of entangled electron spins. At an initial time t_0 , the entangled electrons are separated by a distance d and cannot interact. At a later time t_1 , Alice measures the spin of her electron along the z -axis, which causes the overall system state to collapse. The paradox arises from Bob's electron spin's instantaneous determination, violating the locality principle.

overall system state to collapse to the entangled state $|\uparrow\downarrow\rangle$. If we assume the validity of the principle of locality (ii), which states that measurements performed by Alice cannot have an instantaneous effect on Bob's electron, then Bob's electron should have had a definite spin even at the initial time t_0 .¹² This implies that before t_0 , the pair of electrons was in the singlet state, and after t_0 , the state of the electrons became $|\uparrow\downarrow\rangle$. The experiment can be repeated multiple times on each pair of electrons, resulting in a collapse of the state to either $|\uparrow\downarrow\rangle$ or $|\downarrow\uparrow\rangle$ with equal probability. As a result, the state between the initial time t_0 and the measurement time t_1 becomes a mixed state given by:

$$\rho = \frac{|\uparrow\downarrow\rangle\langle\uparrow\downarrow|}{2} + \frac{|\downarrow\uparrow\rangle\langle\downarrow\uparrow|}{2}$$

This introduces an inconsistency: since no measurements have been performed before t_1 , the unitary evolution of the system should be preserved. However, the transition from the initial pure state (4) to the mixed state (5) violates unitarity. Furthermore, the different unitary evolutions associated with the initial pure state and the subsequent mixed state lead to distinct predictions for the mean values of various operators, such as spin x or y .

We can now observe the conflict between the three principles:

- The conjunction of (i) and (ii) leads to a violation of a fundamental principle of quantum mechanics. Thus (iii) cannot hold, i.e. quantum mechanics is not a complete theory.

¹² - Module Separability, which is implicitly assumed in Locality by Einstein and collaborators.

- (iii) holds, i.e. quantum mechanics is complete. Thus either (i) or (ii) cannot hold. Otherwise, we fall into a contradiction.

The paradox could be thus resolved by dropping one of the three principles:

Drop (i): One possible resolution is to abandon Realism, suggesting that the value obtained from a measurement cannot be attributed to an objective physical property independent of the measurement process. Even if we have knowledge of the system's dynamics, we cannot extrapolate the measurement result back to the time before the measurement took place. Consequently, there is no contradiction for the time interval $t_0 < t < t_1$.

Drop (ii): Another option is to reject Locality by proposing that a measurement can instantaneously affect the wave function at arbitrarily large distances. Consequently, information cannot be extrapolated backwards in time, even for systems that are separated by space-like intervals. This viewpoint contradicts the principles of Special Relativity. However, there are ways to render entanglement and Special Relativity compatible, even considering this second option. Indeed, it should be noted that when gravitational interactions are taken into account, a different interpretation of Locality becomes necessary.

Drop (iii): Another possibility is to reject Causality by suggesting that the spins of Alice and Bob were already predetermined before Alice's measurement, but their values were not accessible through the singlet state (4). This implies that the singlet state provides only probabilistic information as an average over "hidden" variables, representing the true underlying variables. An analogy can be drawn with temperature in Statistical Mechanics, which is an average over a large number of particles whose individual states are not measured. In this view, the singlet state does not capture the complete information about the system, and additional hidden variables exist that determine the actual values of the spins.

Option three of this list has been ruled out by Bell¹³, who demonstrated the incompatibility between quantum mechanics and local hidden variable theories. Consequently, it is not feasible to drop (iii) by proposing alternative theories. This implies that quantum mechanics stands as a complete theory. Therefore, the only possible resolutions to the EPR paradox are those that abandon either Realism or Locality.

13 - J. S. Bell and J. S. Bell, *Speakable and unspeakable in quantum mechanics: Collected papers on quantum philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

4. On the Role of Paradoxes for Scientific Progress

In the preceding section, we examined three well-known paradoxes from the past century and their significant contributions to the development of physical theories, particularly Relativity and Quantum Mechanics. These paradoxes, derived from thought experiments, present physical contradictions that have proven instrumental in advancing our understanding of the natural world. In this section, we will analyse the specific role played by these paradoxes in driving scientific progress. Furthermore, we will explore the lessons we can glean from these paradoxes regarding the significance of paradoxes in contemporary research that may lack experimental validation. The first paradox, as discussed in Section 1.2.1, directly impacted the construction of theories. It can be said that Einstein's Special Relativity theory is rooted in the train paradox. As stated in Einstein's own words in "Relativity: The Special and General Theory"¹⁴:

If a ray of light is sent along the embankment, we see from the above that the tip of the ray will be transmitted with the velocity c relative to the embankment. Let us suppose that our railway carriage is again travelling along the railway lines with the velocity v and that its direction is the same as that of the ray of light, but its velocity is much less. Let us inquire about the velocity of propagation of the ray of light relative to the carriage. We can here apply the consideration of the previous section since the ray of light plays the part of the man walking along relatively to the carriage. The velocity W of the man relative to the embankment is replaced by the velocity of light relative to the embankment. w is the required velocity of light with respect to the carriage, and we have

$$W = c - v.$$

The propagation velocity of a ray of light relative to the carriage thus comes out smaller than c .

Einstein's presentation of the train paradox highlights its crucial role in shaping the development of Special Relativity. Confronted with the inconsistency between the three principles of Relativity, Constancy of the Speed of Light, and Galilean Relativity, Einstein decided to abandon the latter principle. This choice led him to seek a new form of transformation that would maintain consistency with Relativity and the Constancy of the Speed of Light. By resolving this paradox, Einstein laid the foundation for formally deriving the theory of Special Relativity, which has revolutionised our understanding of space and time.

¹⁴ - A. Einstein, *Relativity*, Routledge, London 2013.

The second paradox we examined, the elevator paradox, offers a different perspective on scientific progress. Unlike the train paradox, which directly contributed to the development of Special Relativity, the elevator paradox did not play a direct role in formulating General Relativity. Einstein proposed the elevator paradox later, drawing inspiration from the experiment involving two softballs in an otherwise empty universe, one spinning and becoming ovoid while the other remained unchanged. However, the elevator paradox still holds significance in scientific progress. By reconstructing the paradox and exploring its implications, we were able to identify two distinct inconsistencies: the conflict between the Galilean nature of Newton's Gravitation and the Constancy of the Speed of Light and the inconsistency between the Principle of Relativity and the conceptual separation of gravity and inertia. Through this analysis, we determined that the elevator paradox, and subsequently the foundation of General Relativity, primarily addresses the latter inconsistency.

Indeed, as mentioned at the end of section §3.2, Einstein's solution to the elevator paradox, known as the Einstein equivalence principle, is also shared by covariant formulations of non-relativistic theories of gravity. This observation suggests that the elevator paradox not only played a role in the development of General Relativity but also motivated the exploration of new theories of gravitation with a non-relativistic character. By carefully analysing the elevator paradox, researchers could generalise General Relativity and discover a broader family of gravitational theories that differ in the local group of spacetime considered. Although these new theories cannot be considered fundamental descriptions of our world due to their conflict with the constancy of the speed of light (as they are either non-relativistic or ultra-relativistic), they serve as coarse-grained descriptions that can accurately describe physical phenomena at low velocities. In fact, these theories have proven to be fundamental in various physical situations.¹⁵

Interestingly, it has been demonstrated that these new non-relativistic theories of gravitation pass the classical tests of General Relativity, such as the anomalous precession of the perihelion of Mercury, the bending of light in gravitational fields, and the gravitational redshift.¹⁶ This suggests that the classical tests are not explicitly testing General Relativity itself but rather the broader family of gravitational theories that share the common feature of the Equivalence Principle. James Read and collaborators argue that the classical tests of General Relativity are test-

15 - S. Mukohyama, *Hořava-Lifshitz cosmology: a review*, in «Classical and Quantum Gravity» 27 (22), 2010. D. T. Son, *Newton-Cartan Geometry and the Quantum Hall Effect*.

16 - D. J. Hansen, J. Hartong, and N. A. Obers. *Gravity between Newton and Einstein*, in «International Journal of Modern Physics» D 28 (14), 2019.

ing the Equivalence Principle itself.¹⁷ The presence of gravitational waves emerges as a distinguishing feature between General Relativity and the non-relativistic theories of gravitation. Therefore, the detection of gravitational waves, achieved approximately one hundred years after the formulation of General Relativity,¹⁸ represents the first real test of its validity. In summary, the elevator paradox has not only played a crucial role in the development of General Relativity but has also provided insights into the empirical status of General Relativity and alternative theories of gravitation. By examining this paradox more closely, researchers have better understood the ontology of gravitational theories in general.

The EPR paradox, unlike the train and elevator paradoxes, did not directly lead to the development of a new theory to resolve the inconsistency. Instead, it played a significant role in deepening our understanding of the existing theory, Quantum Mechanics. The EPR paradox allowed us to explore Quantum Mechanics more profoundly and gain insights into its interpretive and metaphysical aspects. Following the empirical tests of Bell's inequality, we have strong evidence to support the view that Quantum Mechanics is a complete theory of the microscopic world within the non-relativistic and non-gravitational domains. However, our understanding of what Quantum Mechanics implies about the nature of reality is still an active area of research. The philosophy of Quantum Mechanics has emerged as a vibrant field of study, driven in part by the profound questions raised by the EPR paradox. The EPR paradox has served as a crucial tool in examining various aspects of Quantum Mechanics, both at the interpretive and metaphysical levels. It has helped us better comprehend the fundamental features of quantum theory and shed light on the nature of reality in the quantum realm. While the EPR paradox did not contribute directly to the construction of new theories, it has played a pivotal role in advancing our understanding and highlighting the critical aspects of Quantum Mechanics.

We have observed that throughout the history of modern theoretical physics, paradoxes have served three distinct roles:

Construction of a theory: Paradoxes have often played a crucial role in constructing more fundamental theories. By revealing inconsistencies or contradictions within existing theories, paradoxes have motivated the search for new frameworks that can resolve these issues. The train paradox, for example, led to

17 - James Read, Marco Sanchioni, W. Wolf, *Underdetermination in general relativity*, Manuscript 202x.

18 - Abbott, B. P., R. Abbott, T. Abbott, M. Abernathy, F. Acernese, K. Ackley, C. Adams, T. Adams, P. Addesso, R. Adhikari, et al, *Observation of gravitational waves from a binary black hole merger*, in «Physical review letters» 116 (6), 2016.

the development of Special Relativity as a more comprehensive theory that incorporates the principles of relativity and the constancy of the speed of light.

Development of a theory: Paradoxes have also contributed to the development of existing theories. They have acted as intellectual puzzles that challenge our understanding of a theory and have led to further investigations, refinements, and conceptual breakthroughs. The elevator paradox, for instance, played a significant role in formulating generic theories of gravitation by highlighting the inconsistency between the Galilean character of Newtonian gravitation and the principles of relativity and constancy of the speed of light.

Understanding of a theory: Paradoxes have served as valuable tools for deepening our understanding of physical theories' consequences and implications. They have prompted philosophical and metaphysical considerations, allowing us to delve into a theory's profound implications and interpretive aspects. The EPR paradox, for example, has been instrumental in exploring the philosophical foundations of Quantum Mechanics and shedding light on the nature of reality at the quantum level.

In the next section, we will explore how similar roles can be played by black hole paradoxes in contemporary physics. These paradoxes, like their predecessors, have the potential to contribute to the construction, development, and understanding of our current physical theories.

5. Paradoxes and Quantum Gravity

Over the past 50 years, the development of a coherent theory of quantum gravity has been a central focus in theoretical physics. This theory aims to unify General Relativity, which describes gravity as the curvature of spacetime, with quantum mechanics, which describes the behaviour of matter at the microscopic level. Black holes, with their fascinating properties, have played a crucial role in advancing our understanding and exploring new ideas in the quest for a theory of quantum gravity. Black holes provide a unique system where relativistic and quantum effects must be considered simultaneously. General Relativity is essential for describing black holes since they are objects characterised by intense gravitational forces that result in the curvature of spacetime, preventing even light from escaping. However, when we delve into the interior of a black hole, we encounter a singularity—a point in spacetime where curvature becomes infinite, and General Relativity breaks down. This singularity and its immediate surroundings constitute a microscopic region, suggesting the importance of quantum theory in its description. The combination of General Relativity and quantum theory is necessary to understand black holes fully. Therefore, gaining a deeper understanding of black

hole structures, particularly their quantum properties, is crucial for developing a theory of quantum gravity. Black holes serve as a testing ground for exploring the interplay between gravity and quantum mechanics, guiding researchers towards a unified framework encompassing both theories. By studying black hole paradoxes and unravelling their quantum behaviour, scientists hope to shed light on the nature of spacetime, the information paradox, the behaviour of matter under extreme conditions, and the fundamental principles underpinning our universe's fabric. These investigations are of utmost importance for contemporary theoretical physics, as they offer valuable insights into the nature of quantum gravity and the fundamental structure of our universe.

Since Stephen Hawking's groundbreaking paper on Hawking radiation in 1975, it has been widely recognised that attempting to describe the quantum properties of black holes by combining quantum mechanics and general relativity leads to inherent inconsistencies, giving rise to various paradoxes. These black hole paradoxes are of great interest as they hold the potential to provide insights into the realm of quantum gravity. Resolving these paradoxes is crucial as they have profound implications for fundamental questions related to the foundations of general relativity and quantum mechanics. One of the critical paradoxes is the information loss paradox, which directly impacts the question of whether quantum gravity is a unitary theory. According to this paradox, the process of black hole evaporation through Hawking radiation appears to destroy information, violating the principles of unitarity in quantum mechanics. Resolving this paradox is essential for reconciling quantum mechanics and general relativity and understanding the fate of information in black hole physics. Another significant paradox is the Page paradox, which concerns the nature of a black hole's microscopic degrees of freedom. It raises the question of whether the thermodynamic properties of a black hole, such as its entropy, can be derived from the statistical mechanics of its microscopic constituents, as is the case for other thermodynamic quantities. Resolving this paradox requires a deeper understanding of black holes' underlying microscopic structure and statistical behaviour. In recent years, the firewall paradox has gained considerable attention in the theoretical physics community. This paradox suggests the possible non-existence of the interior of a black hole and proposes the presence of a firewall – a region of extreme energy near the event horizon. This idea challenges our traditional understanding of black hole interiors and raises profound questions about the nature of spacetime and the fundamental principles governing black hole physics. Resolving these black hole paradoxes is crucial for advancing our understanding of quantum gravity and unravelling the mysteries of black holes. It involves delving into the nature of information, the microscopic constituents of black holes, and the fundamental behaviour of spacetime under ex-

treme conditions. By addressing these paradoxes, we can hope to unveil deeper insights into the nature of the universe and the unification of quantum mechanics and general relativity.

Analysing the conceptual foundations of black hole paradoxes and their resolutions can be approached through the three paradigms we discussed earlier. Let us explore each paradigm in the context of black hole paradoxes:

- *Construction of a theory*: By examining the logical resolution of these paradoxes, researchers can gain valuable insights into constructing a theory of quantum gravity. Understanding the inconsistencies and finding ways to reconcile quantum mechanics and general relativity in the context of black holes can provide crucial clues for formulating a more fundamental theory. This involves exploring new mathematical frameworks, incorporating quantum effects into the description of black holes, and addressing issues such as information preservation and the fate of evaporated particles.
- *Development of a theory*: Deeply analysing the conceptual structure of black hole paradoxes helps identify implicit assumptions and fundamental principles at play. By disentangling these principles and exploring alternative resolutions, physicists can develop new theoretical frameworks that extend our current understanding. This may involve revisiting the notions of locality, causality, and information preservation in the context of black hole physics. The resolution of paradoxes can lead to the development of alternative theories, modified gravity models, or novel approaches to quantum gravity.
- *Understanding of a theory*: Philosophical analyses of black hole paradoxes can offer insights into the nature of quantum black holes and the underlying ontology of these objects. By critically examining the paradoxes, researchers can uncover our current theories' fundamental assumptions and implications. This deep understanding of the paradoxes and their resolutions can inform philosophical and metaphysical considerations related to the nature of spacetime, information, and the emergence of classical behaviour from quantum systems. It allows us to explore the conceptual boundaries of our theories and gain a deeper understanding of the nature of black holes and the quantum universe.

By employing these three paradigms, researchers can approach black hole paradoxes from different angles, leading to advancements in theory construction, theory development, and a more profound understanding of the physical and philosophical implications of these paradoxes. This multidimensional approach is crucial for progress in the quest for a theory of quantum gravity and sheds light on the fundamental nature of black holes in the quantum realm.

Paradoxes are not to be feared but embraced as the most compelling and fertile grounds for exploration. While experiments remain the ultimate arbiter of truth in science, paradoxes offer theorists a valuable starting point when empirical data is lacking. They serve as catalysts for new theories, paving the way for unforeseen and exhilarating breakthroughs.

6. Conclusions

In this paper, we examined three significant paradoxes that have emerged in the past century and explored their crucial role in developing our most successful physical theories, namely Relativity and Quantum Mechanics. These paradoxes have driven scientific progress and shaped our understanding of the natural world. Paradoxes serve as catalysts for scientific inquiry and innovation by challenging existing frameworks and principles. They expose gaps or limitations in our current understanding and push scientists to explore alternative explanations and theories. The resolution of paradoxes often leads to paradigm shifts, where new concepts and principles are introduced to reconcile conflicting ideas.

We have seen how the analysis of paradoxes in theoretical physics reveals their multi-faceted roles in the development of scientific knowledge. Paradoxes serve as catalysts for theory construction, providing insights that lead to the formulation of more fundamental theories. They also contribute to the development of existing theories by unravelling inconsistencies and prompting further investigations into their conceptual foundations. Additionally, paradoxes deepen our understanding of physical theories, shedding light on their implications and opening avenues for philosophical and metaphysical considerations.

Through the examination of the train paradox, the elevator paradox and the EPR paradox, we have witnessed how paradoxes can motivate the birth of new theories, clarify the consequences of existing theories, and offer insights into the ontology of physical phenomena. Similarly, in the study of black hole paradoxes, we have seen how they present challenges and opportunities in the quest for a theory of quantum gravity. These paradoxes, such as the information loss paradox, the Page paradox, and the firewall paradox, confront us with fundamental questions that impact our understanding of the nature of space, time, and matter.

While experiments remain the ultimate arbiter of truth in science, paradoxes provide a fertile ground for theoretical exploration when empirical data is scarce. They ignite the intellectual curiosity of theorists and stimulate the development of alternative theories and conceptual frameworks. Paradoxes push the boundaries of our knowledge, inspiring new approaches and unexpected advances. In this light, paradoxes should not be feared or dismissed but embraced as essential components of scientific progress. They challenge our assumptions, drive innovation, and

expand the frontiers of knowledge. Paradoxes serve as powerful tools that complement experimental investigations and contribute to the richness and diversity of theoretical physics.

As we continue to unravel the mysteries of the universe, it is essential to appreciate the role of paradoxes in shaping our understanding of the laws of nature. Embracing paradoxes as opportunities for growth and discovery, we can navigate the complexities of theoretical physics and embark on a journey towards deeper insights and profound breakthroughs. In the ever-evolving landscape of scientific inquiry, paradoxes will continue to captivate the minds of researchers, pushing the boundaries of human knowledge and inspiring future generations of scientists to unravel the enigmas of the universe.

MARCO SANCHIONI

Professore incaricato di Filosofia della Scienza presso l'Istituto Universitario Sophia di Loppiano (FI)
marco.sanchioni@sophiauniversity.org

Tra vita e opera: l'arte come segno della "cifra umana" nel pensiero di Tzvetan Todorov

di Serena Meattini

The paper focuses on art as an intermediate space "between" ethics and aesthetics, trying to highlight the relationship of mutual influence between these two areas, starting from some reflections on art proposed by Tzvetan Todorov in different places and contexts of his production. In particular, it aims to highlight how the author's interest in literature and visual arts is rooted in the broader attempt to understand the human being, in anthropological, social and political terms. In this sense, this paper's purpose is to show how both the analysis conducted by Todorov in literary criticism and the numerous writings dedicated to the visual arts have as a prerequisite the clarification of the «relationship between "life" and "work"» by which art is conceived as connected to the fragility and incompleteness that characterize the human being.

Keywords: Tzvetan Todorov; In-between; Ethics; Aesthetics; Human condition

Nel 2009 Tzvetan Todorov pubblica una raccolta di saggi scritti tra il 1983 e il 2008, dal significativo titolo *La signature humaine*¹. Nelle pagine introduttive l'autore esplicita l'interesse per il «rapporto tra "vita" e "opera", che può anche essere, come intendo dimostrare, un rapporto d'inversione, o di compensazione, ovvero di complementarità. Se il rapporto varia, rimane comunque presente»². Il giudizio, oltre a esprimere l'importanza dell'esperienza personale per la dimensione autoriale e a richiamare alcuni elementi autobiografici del proprio itinerario intellettuale, si rivela particolarmente interessante se compreso in senso largo, mediante un ampliamento semantico dei poli dell'articolazione, in modo da identificare la "vita" come quella di ciascun essere umano che in ogni "opera" trova gradi differenti di espressione e comprensione. Al punto che l'opera riguarda la vita e può contribuire a gettarvi luce.

Il presente contributo assume tale nesso non tanto come semplice perno dei saggi raccolti in quel volume, quanto piuttosto come una possibile chiave di lettura della più ampia concezione dell'arte come luogo nel quale «lo straordinario serve a esprimere la verità dell'ordinario, rendendo evidente quanto altrimenti potrebbe restare nel campo dell'opinabilità»³.

Una doverosa premessa riguarda la nozione di *arte* presentata dagli scritti di Todorov, utilizzata per indicare differenti forme di espressione di quella «capacità innata nell'uomo d'immaginare delle opere, un significato, degli ideali, una spiritualità, una continuità temporale (in grado d'includere ciò che precede la nostra venuta al mondo e ciò che segue la nostra scomparsa), un cosmo»⁴. Pertanto, vi rientrano sia la letteratura – oggetto dei primi studi e costante motivo di interesse per l'autore – che le arti visive, sulle quali inizia a riflettere a partire dagli Novanta, interessandosi in particolar modo alla pittura attraverso una serie di monografie dedicate ad alcuni momenti e figure della storia dell'arte moderna e contemporanea.⁵ Quest'ultima costituisce una parte della produzione todoroviana che ha ottenuto una notorietà inferiore rispetto agli scritti di critica letteraria, ma che

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

2 - *Ibid.*, p. 11.

3 - T. Todorov, *I libri e la vita*, Garzanti, Milano 2019, p. 26.

4 - *Ibid.*, pp. 15-16.

5 - In particolare: *Elogio del quotidiano: saggio sulla pittura olandese del Seicento*, Apeiron, Sant'Oreste 2000; *Elogio dell'individuo: saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento*, Apeiron, Sant'Oreste 2001; *Goya*, Garzanti, Milano 2013; *La pittura dei lumi: da Watteau a Goya*, Garzanti, Milano 2014; *Il caso Rembrandt, seguito da Arte e morale*, Garzanti, Milano 2017; *L'arte nella tempesta: l'avventura di poeti, scrittori e pittori nella Rivoluzione russa*, Garzanti, Milano 2017; *Gli artisti innovativi e la Rivoluzione d'Ottobre*, Feltrinelli, Milano 2017.

s'impone comunque come «una linea organica di studi dedicati all'arte che s'intreccia con alcune delle questioni centrali che scandiscono il suo pensiero», configurandosi come «uno spazio defilato ma luminoso», in forte continuità con alcune riflessioni avviate nei decenni precedenti e pienamente coerente con la visione antropologica dell'autore e con la più ampia prospettiva etica nella quale si inserisce.⁶

Todorov si interroga sull'arte poiché la considera espressione della «cifra umana», occasione di una conoscenza non concettuale dell'uomo e del mondo, il cui interesse eccede la stessa dimensione artistica. La ricerca in tale ambito è rivolta alle «correlazioni con le maniere di vivere e di pensare»⁷ dell'essere umano ed è pertanto considerata in stretta relazione a quest'ultimo. Così, la pittura olandese del XVII secolo è il punto di partenza per una riflessione sull'importanza della dimensione quotidiana e quella fiamminga rinascimentale è l'occasione per indagare come l'ingresso di persone ordinarie sulla scena pittorica sia il segno della «scoperta dell'individuo»⁸. Infine le avanguardie contemporanee, nella loro correlazione al nesso tra «arte e potere», invitano a riflettere sull'«uomo nuovo» dei totalitarismi novecenteschi.⁹ In tutti i casi, è sempre il rapporto tra arte e vita a trovare tematizzazione, nei termini di una ricerca di un equilibrio in grado di porsi come terza via rispetto alla rottura operata dall'«arte per l'arte» e alla piena identificazione che tende a cancellare la libertà di uno dei due poli. È a partire da tale tentativo che il presente contributo intende evidenziare gli elementi che caratterizzano l'arte come segno della cifra umana, il cui ruolo di mediazione tra arte e vita apre anche in direzione del più ampio rapporto tra etica ed estetica.

6 - M. Maiorino, *Pensare per immagini. Todorov teorico dell'arte*, in «Suite française», 1 (2018), p. 113. In particolare, Maiorino menziona *Teorie del simbolo* (1977), *Michail Bachtin, il principio dialogico* (1981), *Critica della critica* (1984) come espressioni «di un progetto più ampio di recupero umanistico» (*Ibid.*) connesso al superamento dell'impostazione strutturalista. Un'evoluzione che lo stesso Todorov ha evidenziato in numerose occasioni, come si evince già nelle pagine di *Critica della critica*. Si veda, inoltre: Id., *Una vita da pastore: conversazione con Catherine Portevin*, Sellerio, Palermo 2010; *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano 2011. Cfr. J. Verrier, *Tzvetan Todorov. Du formalisme russe aux morales de l'histoire*, Bertrand-Lacoste, Paris 1995; G. Cosio, *La firma umana: saggio su Tzvetan Todorov*, Jouvence, Milano 2016; S. Lazzarin, *Sortir de la révolution structuraliste. Le cas de Tzvetan Todorov*, in S. Lazzarin - M. Colin (edd.), *La critique littéraire du XXe siècle en France et en Italie*, Presses Universitaires de Caen, Caen 2007, pp. 181-198.

7 - T. Todorov, *Elogio dell'individuo*, cit., p. 7.

8 - Cfr. *Ibid.*, p. 8.

9 - T. Todorov, *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, cit., p. 214. Cfr. Id., *L'arte nella tempesta*, cit; *L'avventura di poeti, scrittori e pittori nella rivoluzione russa*, cit.

I. La cifra umana come verità comune dell'arte "tra" vita e opera

Nelle pagine di *Critica della critica* viene ribadito con forza il fatto che la letteratura «concerne l'esistenza umana e, a dispetto di chi ha paura delle grandi parole, è un discorso che tende alla verità e alla morale»¹⁰. Una verità che non si misura sul piano concettuale e il cui carattere non è definitivo. Todorov tornerà sul tema a più riprese nel corso degli anni:

L'orizzonte nel quale si inserisce l'opera letteraria è la *verità comune* intesa come rivelazione o, se vogliamo, l'universo allargato al quale si giunge quando si incontra un testo narrativo o poetico [...] Lo scopo della letteratura è rappresentare l'esistenza umana; ma l'umanità include anche l'autore e il suo lettore.¹¹

La letteratura, ma lo stesso discorso è valido anche per le arti visive, ha a che fare con una verità *comune* nella misura in cui risulta rivelativa della condizione umana, poiché si presenta come espressione «straordinaria» di quella dimensione «ordinaria» che è l'esistenza e il cui carattere è profondamente relazionale. La verità comune che l'arte contribuisce a rivelare non è altro che quella «cifra umana» in costante tensione tra «dipendenza» e «autonomia», per la quale se da un lato «l'essere umano è segnato da un'incompletezza innata, [per cui] ha bisogno degli altri per esistere», dall'altro tale necessità ne definisce il carattere «sociale», intersoggettivo, e la possibilità di una piena espressione della libertà.¹² L'arte esprime e illumina questa immagine antropologica, segno della continua ricerca di equilibrio tra limite e possibilità, che concerne tanto l'autore quanto il fruitore dell'opera.¹³

10 - Id., *Critica della critica: un romanzo di apprendistato*, Einaudi, Torino 1986, p. 185. Sulla letteratura in quanto «entità funzionale» riflette Vladislav Tretjakov considerandola il punto di transizione dalla letteratura come *semiosis* all'idea di letteratura come *mathesis*, in dialogo con l'itinerario intellettuale di Roland Barthes. Cfr. V. Tretjakov, *Tzvetan Todorov: dalla scienza alla letteratura*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 7-19.

11 - T. Todorov, *La letteratura in pericolo*, cit., pp. 73-75.

12 - Id., *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, cit., p. 16. Sul carattere sociale dell'essere umano si veda Id., *La vita comune: l'uomo è un essere sociale*, Raffaello Cortina, Milano 2023.

13 - Alla questione sembra approssimarsi il giudizio espresso da Todorov sull'opera di Georges Jean-los: «Avere un volto è essenziale, è "l'unico luogo di resistenza"; è lì che si rivela l'identità di ciascuno e dunque anche la nostra appartenenza alla specie umana. Al contempo, il volto non è caratterizzato, ma resta anonimo, perché questo autoritratto raffigura anche l'altro, ciascuno, compreso lo spettatore. [...] La sua scultura non è solo espressione della sua identità ma anche testimonianza degli "eventi tragici che attraversano la storia" e "un grido di rivolta": "è il mio modo, diciamo un po' politico, di prendere posizione sul dramma della nostra epoca"» (Id., *I libri e la vita*, cit., pp. 280-282).

A questo primo significato della «rivelazione» cui partecipa la dimensione artistica se ne aggiunge un secondo strettamente interconnesso, che riguarda la capacità di comprensione e riconfigurazione del mondo. Infatti, ancora con riferimento all'ambito letterario, ma questa volta ricorrendo esplicitamente alla più ampia nozione di *arte*, Todorov afferma: «L'arte interpreta il mondo e dà forma a ciò che forma non ha, in modo tale che, una volta educati all'arte, possiamo scoprire aspetti sconosciuti degli oggetti e degli esseri che ci circondano»¹⁴. Un giudizio analogo viene espresso nei riguardi della pittura, laddove il dipinto viene concepito come «una finestra aperta sul mondo, atto a cogliere le tracce di quel che vede l'occhio»¹⁵. L'arte assume l'importante ruolo di mediazione "tra" il soggetto e il mondo, in quanto occasione di traduzione della vita, in tutti i suoi aspetti, nell'opera. Un'operazione che si configura nei termini di un'«interpretazione» la cui condizione necessaria è la sussistenza di una relazione tra vita e opera come tra elementi differenti che si pongono entro un'articolazione nella quale l'influenza è reciproca, superando tanto la contrapposizione tra opera e vita quanto la loro identificazione.¹⁶

Le *scoperte* di elementi o soggetti ordinari divengono allora *elogi*, tasselli essenziali del più ampio sguardo rivolto alla storia del pensiero, al cui fondo permangono alcune importanti acquisizioni dei decenni precedenti, come emerge dal giudizio espresso sull'arte fiamminga rinascimentale:

La pittura figurativa è sempre l'elogio di quel che rappresenta (altrimenti non se ne interesserebbe); l'introduzione dell'individuo nel quadro significa, pertanto, il suo elogio. [...] L'individuo merita di esistere per se stesso, mostrandosi attraverso la pittura, perché vive ormai in un mondo prettamente umano. [...] il ritratto nel Rinascimento Fiammingo partecipa alla nuova filosofia umanista, che afferma da un lato l'autonomia dell'*io* (il diritto del pittore di fare del proprio quadro l'immagine di quel che vede) e, dall'altro, la finalità del *tu* (la legittimità di rappresentare un uomo per quel che egli è, e non per quel che significa o illustra). [...] la soggettività, qui, nasce in seno all'intersoggettività. I pittori introducono l'individuale nei loro dipinti e si comportano quali individui, pur senza rinunciare né al senso comune [...] né al mondo comune [...]

14 - Id., *La letteratura in pericolo*, cit., p. 57.

15 - Id., *Elogio dell'individuo*, cit., p. 7 e p. 225.

16 - Sono questi gli estremi della critica che Todorov rivolge da un lato al romanticismo, dall'altro all'aspirazione delle correnti artistiche novecentesche di ampliare il campo di intervento al fine di includervi l'insieme della vita sociale e politica, per cui «non si tratta più di produrre l'arte, ma di dare forma alla vita» (Id., *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, cit., p. 222). Nella stessa direzione procede la critica al formalismo e all'utopismo che, sebbene contrapposti, giungono entrambi all'«annullamento di ogni rapporto tra l'opera e il mondo» (Id., *La letteratura in pericolo*, cit., p. 61).

L'arte figurativa testimonia il fatto che l'elogio dell'individuo non comporta necessariamente la scomparsa della comunità.¹⁷

Oltrepassando il piano strettamente formale e iconologico, Todorov considera l'opera come costruttrice di linguaggio e di senso, i cui elementi rivelano una portata simbolica, morale, e non semplicemente descrittiva.¹⁸ Pertanto, l'assunzione dell'individuo comune come soggetto pittorico è segno del più ampio fenomeno che vede riconoscere una propria dignità all'esistenza comune e ordinaria, o ancora, la concezione di bellezza che ne consegue assume un peso morale come avviene nelle espressioni di elogio del quotidiano: «La pittura olandese del Seicento ci mostra che la bellezza non è né al di là né al di sopra delle cose e degli esseri umani, ma risiede in loro: è sufficiente uno sguardo per tirarla fuori e offrirla a tutti. E questo è un tipo di pensiero che non ha nulla da invidiare a quello filosofico»¹⁹.

La «bellezza» non si identifica, come nella visione classica, con la capacità dell'opera di imitare tendendo all'armonia e alla perfezione, ma con la possibilità di mostrare quella verità comune che è la vita dell'essere umano, il cui tratto distintivo è l'«intersoggettività». Ed è proprio a quest'ultimo elemento che deve essere prestata particolare attenzione, dal momento che non si limita a fornire un'indicazione sul piano antropologico – il carattere sociale dell'essere umano che si esprime nella tensione tra incompletezza e autonomia –, ma contestualmente è il fondo su cui si staglia la peculiare metodologia della critica artistica e letteraria, per la quale l'influenza di Michail Bachtin è stata decisiva.²⁰

È stato giustamente sottolineato che nelle arti visive come nella letteratura, Todorov, procede a «una sorta di ricerca della connessione dialogica» che si approssima e nutre proprio degli elementi messi a punto anni prima.²¹ Per l'autore, l'opera d'arte, in campo visivo e letterario, non dice mai solamente se stessa, ma

17 - Id., *Elogio dell'individuo*, cit., pp. 224-226.

18 - Sulla critica di Todorov a Erwin Panofsky si veda G. Tagliani, *Teoria e retorica delle immagini. Tzvetan Todorov e la pittura*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 103-121.

19 - T. Todorov, *I libri e la vita*, cit., p. 270.

20 - È a partire da Bachtin che trova formulazione la «critica dialogica», al cui centro si colloca la nozione di «intersoggettività» ed è proprio nell'analisi del pensiero bachtiniano che Todorov individua «l'idea di dialogo» e «l'affermazione del carattere irriducibile» dell'«intervento umano concreto» alla base della concezione dell'opera letteraria, nella quale il linguaggio è «l'ingrediente di un evento unico» qual è l'incontro tra esseri umani (Id., *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, cit., pp. 126; 130). Cfr. S. Atanassov, *La Naissance de la subjectivité et de ses limites dans les études critiques de Tzvetan Todorov*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 47-59.

21 - R. de Mambro Santos, *La peinture pense. Conversazione con Tzvetan Todorov su arte, semiotica e storia delle idee*, in «Suite française», 1 (2018), pp. 62.

si inserisce all'interno di una rete di rimandi, entro un dialogo, la cui lettura rinvia a una precisa visione antropologica e a un chiaro intento di ordine morale. Infatti, assumendo «la sua idea dell'opera come dispositivo segnato da una duplice vettorialità, documento sociale che trasmette forme e trasformazioni della civiltà umana, ma al contempo struttura produttrice di senso» siamo necessariamente condotti oltre il piano squisitamente artistico e formale.²²

Una simile impostazione traspare chiaramente nell'interesse per la «dignità delle situazioni più ordinarie e delle persone comuni» e per il fatto che l'artista nel rappresentare tali soggetti «non si limita a tradurre in forme visibili il mondo circostante, ma ci rende partecipi della sua concezione della vita umana»²³. Ed è interessante notare come l'affermazione dell'importanza dell'*ordinario* avvenga all'interno di quell'articolazione con lo *straordinario*, su cui Todorov inizia a riflettere in sede morale prima ancora che artistica. In tal senso, quando in merito a Rembrandt afferma che «gli eroi e i santi che popolano le sue opere non sono diversi dalle persone che possiamo incrociare per strada, le quali meritano altrettanta attenzione»²⁴, recupera alcune considerazioni avviate anni prima nelle pagine di *Di fronte all'estremo*²⁵. Lì, il nesso tra eroico e quotidiano attraversava la riflessione sui campi di concentramento dei regimi totalitari ed è stata proprio l'analisi di quel drammatico capitolo della storia del XX secolo a orientarlo successivamente verso l'arte moderna, come lo stesso Todorov ha ricordato.²⁶

II. L'arte "tra" etica ed estetica

L'arte può essere segno della cifra umana in quanto contribuisce a "rivelare" quella verità comune, nel duplice senso indicato. Una possibilità che Todorov argomenta anche a partire dalla convinzione che «la pittura pensa», sebbene in maniera differente rispetto alla filosofia, poiché invita l'essere umano a riflettere su di sé e sul mondo attraverso lo stimolo dei sensi, nell'effetto prodotto dall'opera e non mediante un contenuto concettuale.²⁷ Il chiarimento della peculiare articolazione tra pensiero e pittura consente di chiarire ulteriormente i contorni di quelle «grandi parole» che vi risultano implicate:

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

23 - T. Todorov, *Il caso Rembrandt*, cit., p. 8.

24 - *Ibid.*, p. 79.

25 - T. Todorov, *Di fronte all'estremo*, Garzanti, Milano 1982.

26 - R. de Mambro Santos, *La peinture pense. Conversazione con Tzvetan Todorov su arte, semiotica e storia delle idee*, cit., p. 54.

27 - T. Todorov, *I libri e la vita*, cit., p. 267.

oltre al pensiero, la pittura trasmette altre sensazioni, emozioni, esperienze; resta il fatto che la produzione di senso è una dimensione specifica di ogni rappresentazione pittorica. Eliminiamo subito alcuni possibili fraintendimenti. Dire che "la pittura pensa" non significa affatto che il pittore debba stabilire un programma teorico cui attenersi o che sia necessariamente consapevole delle idee trasmesse dal suo lavoro. Nella maggior parte dei casi, questo pensiero non preesiste in forma verbale al momento della creazione; a opera conclusa non è facile né sempre auspicabile tradurre questo pensiero in proposizioni logiche. [...] L'immagine mette in scena dei soggetti ma non li accompagna con dei predicati: un significato è più proposto che imposto. Questo pensiero può nondimeno essere definito istituendo un rapporto tra l'immagine e le altre forme contemporanee di vita sociale o individuale, altri discorsi letterari, teologici, filosofici della stessa epoca (anche se i pittori sono spesso più avanti degli autori loro contemporanei).²⁸

La pittura, e più generalmente l'arte, può essere concepita come «veicolo di un insegnamento morale» solamente in virtù della relazione che l'opera instaura con la vita e non per mezzo di un contenuto predeterminato da comunicare.²⁹ È nell'effetto, molto spesso inatteso e inconsapevole per l'artista, che si misura l'impatto etico, piuttosto che in un significato definito. In questa direzione si colloca la constatazione per cui Rembrandt «Ha saputo spingersi oltre le apparenze, rendere i suoi personaggi seducenti e vulnerabili insieme, umani anche nella loro debolezza. Questo [...] è uno dei grandi messaggi trasmessici dalla sua pittura: una lezione di umanità e universalità. È grazie a queste qualità se ognuno di noi può riconoscersi nei suoi dipinti e ritrovarvi le proprie emozioni o i propri interrogativi»³⁰. Un giudizio che Todorov nel 1993 aveva espresso significativamente in relazione alla tensione

28 - *Ibid.*, pp. 267-268. Un giudizio analogo viene espresso nei riguardi della letteratura: «La realtà che la letteratura vuole conoscere è semplicemente [...] l'esperienza umana. [...] La letteratura fa vivere esperienze uniche; la filosofia, invece, ha a che fare con i concetti. L'una preserva la ricchezza e la diversità del vissuto, l'altra favorisce l'astrazione, che le consente di formulare leggi generali. [...] La letteratura ha un ruolo particolare da svolgere a questo proposito: a differenza dei discorsi religiosi, morali o politici, non formula un sistema di precetti; [...] Conoscere nuovi personaggi è come incontrare volti nuovi [...] Meno questi personaggi sono simili a noi e più ci allargano l'orizzonte, arricchendo così il nostro universo. Questo allargamento interiore (simile per certi aspetti a quello causato dalla pittura figurativa) non si formula in affermazioni astratte, ed è per questo che ci risulta così difficile da descrivere; rappresenta piuttosto l'inclusione nella nostra coscienza di nuovi modi d'essere accanto a quelli consueti. Un tale apprendimento non muta il contenuto del nostro essere, quanto il contenente stesso: l'apparato percettivo, piuttosto che le cose percepite. I romanzi non ci forniscono una nuova forma di sapere, ma una nuova capacità di comunicare con esseri diversi da noi; da questo punto di vista riguardano la morale, più che la scienza» (T. Todorov, *La letteratura in pericolo*, cit., pp. 66-70).

29 - *Id.*, *Il caso Rembrandt*, cit., p. 8.

30 - *Ibid.*, pp. 79-80.

tra «rivalutazione del senso letterale» e «senso morale», quindi «del riconoscimento simultaneo, e in principio impossibile, del mondo morale e del suo superamento [... per cui] La pittura olandese del Seicento non illustra il regno solitario di un principio unico, ma l'interpenetrazione dell'ideale e del reale, l'armonia tra etica ed estetica»³¹.

Ed è in definitiva sul terreno di questo rapporto tra dimensione etica ed estetica che si gioca l'interpretazione dell'arte offerta da Todorov. Un tema affrontato nello scritto *Arte e morale*, collocato al termine del volume su Rembrandt, nel quale si propone di «scegliere una via intermedia» tra le due posizioni indicate come «dogma classico» e «dogma moderno» che, rispettivamente, presentano la contrapposizione tra il paradigma eteronomo dell'arte, nel quale quest'ultima risulta totalmente sottomessa a esigenze e regole di carattere morale, e quello autonomo, che prevede la netta separazione dell'arte dalla dimensione morale.³² La complessità dell'operazione tentata da Todorov riguarda il tentativo di confutare l'estraneità tra arte e morale, pur precisando i termini di tale rapporto per non cadere nell'eccesso eteronomo.³³ In quest'ultima direzione procede la giusta precisazione per cui le implicazioni morali di un'opera non coincidono con il contenuto esplicito veicolato più o meno consapevolmente, dal momento che «la creazione artistica possiede una dimensione morale intrinseca, [che] non dipende dal messaggio più o meno virtuoso che ci trasmette l'opera, ma [è] frutto dell'esigenza che l'autore si è prefisso [...] questa morale non ha bisogno di essere formulata all'interno dell'opera [...] ciò non toglie che essa possa essere iscritta nell'opera e i lettori possano scoprirla e farla propria»³⁴.

La preoccupazione di evitare una visione eteronoma dell'arte risulta evidentemente connessa con lo sguardo critico che Todorov rivolge alla propaganda, a tutte quelle forme di politicizzazione dell'estetica e, per contro, di censura, che non solo privano la creazione artistica della propria autonomia, ma se ne servono per pro-

31 - T. Todorov, *Elogio del quotidiano*, cit., p. 90.

32 - Il tema intercetta la nozione di «autotelia» dell'arte proposta già nelle pagine di *Critica della critica*, e richiama la ricostruzione critica della genesi dell'estetica moderna presentata in numerosi luoghi del suo pensiero. Cfr. Id., *Critica della critica*, cit., p. 14; Id., *La letteratura in pericolo*, cit.

33 - Nel sottolineare la limitatezza di entrambe le posizioni Todorov guarda positivamente alla prospettiva teorica di Iris Murdoch, seppure rilevandone alcuni limiti fondamentali, nella quale l'articolazione tra arte e morale si realizza attraverso il concetto di «attenzione» che l'autrice mutua da Simone Weil. Cfr. T. Todorov, *Il caso Rembrandt*, cit., pp. 117-120. Sull'influenza di Weil nel pensiero di Iris Murdoch si veda: M. S. Vaccarezza, *L'amore da emozione a virtù nel pensiero di Iris Murdoch e Simone Weil*, in «Ethica», XIX (2014), pp. 133-144; S. Caprioglio Panizza, *The Ethics of Attention: Engaging the Real with Iris Murdoch and Simone Weil*, Routledge, London and New York 2022; A. Da Re, *Le parole dell'etica*, Pearson, Milano 2022, pp. 38-41.

34 - T. Todorov, *Il caso Rembrandt*, cit., p. 108.

muovere forme di comunicazione non libera. Una posizione a partire dalla quale l'autore guarda con sospetto la critica etica, affacciandosi in tal modo, seppure rapidamente, sul dibattito attorno al rapporto tra etica ed estetica che ha caratterizzato gli ultimi decenni e che attraverso numerose sfumature replica i due dogmi richiamati in precedenza.³⁵ L'arte assume anche in questo caso un ruolo di mediazione, collocandosi nello spazio del "tra", dove la libertà della dimensione estetica lascia trasparire una verità il cui impatto è di natura etica pur prescindendo dalla trasmissione di un contenuto predeterminato. In tal senso,

l'arte è una rivelazione dell'essere, anche la più sovversiva è portatrice di forma e di significato. L'ulteriore vantaggio dell'arte intesa in senso ampio, con racconti, immagini, ritmi, è che si rivolge a ogni essere umano e con discrezione invita ciascuno ad aprirsi alla bellezza del mondo. Il suo messaggio non si cristallizza in dogma religioso o filosofico: propone e non impone, dunque rispetta anche la libertà di ciascuno. [...] Aspirare alla pienezza della propria vita non significa dichiarare incurabilmente mediocre l'esistenza quotidiana e inventarne un'altra al suo posto, ma vuol dire imparare a illuminarla dall'interno [...] possiamo trovare senso e bellezza sia nella nostra vita pubblica sia nell'intimità, nella solitudine o nell'amore. È questo il lascito del passato, che dobbiamo portare con noi nell'avvenire.³⁶

Al punto da poter affermare che «In tempi difficili e devastanti l'arte è necessaria»³⁷.

SERENA MEATTINI

Ricercatrice in Filosofia morale presso il Dipartimento di Filosofia, Scienze sociali, Umane e della Formazione dell'Università degli Studi di Perugia
serena.meattini@unipg.it

35 - L'attualità di un simile dibattito, che interessa soprattutto il contesto francese e quello anglosassone, è dovuta al sostanziale ritorno all'interesse etico da parte dell'arte del XX secolo e più ampiamente dagli sviluppi di differenti forme di esperienza estetica emerse negli ultimi decenni. Cfr. C. Talon-Hugon (ed.), *Art et éthique. Perspectives anglo-saxonnes*, PUF, Paris 2011; Id., *L'Art sous contrôle – Nouvel agenda sociétal et censures militantes*, PUF, Paris 2019.

36 - T. Todorov, *La bellezza salverà il mondo. Wilde, Rilke, Cvetaeva*, Garzanti, Milano 2010, pp. 260-263.

37 - *Ibid.*, p. 263.

**La poesia e il volto.
Il ruolo della poetica in
Nomi Propri di Emmanuel
Levinas**

di Giulia Tosti

*Levinassian perspective, influenced by Jewish tradition and French phenomenology, sees art as an idolatrous practice devoid of ethical value. In *Noms Propres*, however, poetry is the most proper expression of the face, as a language capable of reaching beyond being. The perspective offered in this work therefore seems to break with the previous criticism of art.*

Keywords: Levinas, Art, Poetry, Ethics, Aesthetics

«La più alta e più pura manifestazione del bello estetico non può pretendere di uguagliare e ancor meno di superare l'appello rivolto all'umanità biblica, né l'urgenza della vocazione etica del volto che rinvia istantaneamente la riflessione sull'arte e sul Bello»¹.

L'opera di Levinas, anche a partire dall'influenza della tradizione ebraica, subordina la prospettiva estetica al piano etico ed esclude ogni possibilità di rappresentazione affinché l'*altro* possa sempre essere *chiunque*. Lo afferma il piccolo testo del 1948, *La realtà e la sua ombra*², in cui la pratica artistica è null'altro che atto idolatrico che allontana l'io dall'etica. Tuttavia, afferma Danielle Cohen-Levinas, quelle pagine non possono essere scisse «dall'esperienza della catastrofe»³ della Guerra, che porta l'autore a dare senso all'arte «dinnanzi alle potenze del male»⁴. Sarebbe dunque limitante non contestualizzare la critica all'arte sia in termini storici che bibliografici. In effetti negli scritti degli anni Settanta affiorano suggestioni differenti. In cui alcuni passaggi, seppur marginali, la poesia sembra acquisire implicazioni di natura etica⁵, dicendo il volto senza ricadere nei canoni della metafisica tradizionale. Una prima pista, in questo senso, si delinea nell'introduzione di *Nomi Propri*, dove Levinas afferma che nel dire il *volto* attraverso il suo nome è possibile *resistere* alla dissoluzione del senso:

I nomi di persona, il cui *dire* significa un volto – i nomi propri in mezzo a tutti questi nomi e luoghi comuni – non resistono forse alla dissoluzione del senso e non ci aiutano a parlare? Non permettono forse di presentire, al di là delle parole in perdizione, la fine di una certa *intelligibilità* ma l'alba di un'altra? Ciò che finisce è, forse, la razionalità legata *esclusivamente* all'essere di cui la parola è veicolo, al *Detto* del *Dire*⁶.

La raccolta, dal titolo evocativo, contiene alcuni saggi su poeti particolarmente cari all'autore, attraverso le cui parole la poesia appare sorprendentemente lontana dalla critica all'arte del 1948. L'*ethos* sembra spiegarsi tra le righe della poesia, permettendo in essa l'apparire del volto, non più violentato dall'io ma lasciato

1 - D. Cohen-Levinas (ed.), *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, Édition Manucius, Paris 2011, p. 7, t.d.a.

2 - E. Levinas, *La realtà e la sua ombra*, in Id., *Gli imprevisti della storia*, a cura di G. Pintus, Inschibboleth, Roma 2013; E. Levinas, *Les Imprévus de l'histoire*, Fata Morgana, Paris 1994.

3 - D. Cohen-Levinas (ed.), *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, cit., p. 8, t.d.a.

4 - *Ibidem.*, t.d.a.

5 - *Ibid.*, p. 10, t.d.a.

6 - E. Levinas, *Nomi Propri*, a cura di F.P. Ciglia, Marietti, Casale Monferrato 1984, p. 4.

emergere nella sua differenza e distanza, nella sua nudità e sofferenza: «L'arte interroga la sofferenza e lo stato di derelizione dell'uomo nel momento in cui egli appare denudato, spogliato, impotente, inerte – ormai privo di sé stesso»⁷. Data la brevità del lavoro, non è certamente possibile percorrere nella sua interezza il rapporto, complesso e frammentato, tra etica ed estetica, per come esso si declina nell'opera levinasiana. Si prenderanno dunque in considerazione alcuni saggi raccolti in *Nomi Propri*, quali *Dall'essere all'altro: a proposito di Paul Celan*⁸, *Poesia e resurrezione: note su Agnon*⁹, e *Max Picard e il volto*¹⁰. Il tentativo è quello di indagare, nelle parole di Levinas, se la poesia possa essere foriera di un linguaggio altro, del linguaggio *dell'altro*.

La poesia come lingua dell'altrimenti che essere

La questione estetica emerge nella produzione levinasiana come «domanda aperta, quasi scomoda e fastidiosa»¹¹, suggestionata dall'ebraismo e dalla fenomenologia, che in essa si compenetrano e influenzano vicendevolmente. L'arte è accusata di essere idolatrata, attraverso argomentazioni non difformi da quelle che sostengo il divieto ebraico d'immagine.¹² Il prodotto artistico è per Levinas il punto di arresto del pensiero, in cui «il mondo reale appare in qualche modo tra parentesi»¹³. Di conseguenza, la rappresentazione tramite immagine «non è la via

7 - G. Franck, *Estetica e ontologia. Il problema dell'arte nel pensiero di E. Levinas*, in «Aut Aut», 209-210 (1985), pp. 35-59, qui p. 57.

8 - E. Levinas, *Paul Celan, de l'être à l'autre*, Revue des Belles Lettres, n. 2-3, 1972, poi in E. Levinas, *Nomi Propri*, cit., pp. 47-56.

9 - Id., *Poésie et résurrection: notes sur Agnon*, Les Nouveaux Cahiers, n. 32, 1973, poi in E. Levinas, *Nomi Propri*, cit., pp. 9-20.

10 - Id., *Max Picard et le visage*, comunicazione inedita fatta il 22 maggio 1966 per la seduta delle Jeunesses Littéraires de France, in memoria di Max Picard, poi in E. Levinas, *Nomi Propri*, cit., pp. 123-130.

11 - R. Di Castro, *Un'estetica implicita. Saggio su Levinas*, Guerini Scientifica, Milano 1997, p. 29. L'autrice prosegue sottolineando come l'atteggiamento levinasiano nei confronti della questione estetica lasci intravedere una certa contraddittorietà, emblema del valore che tale campo di indagine potrebbe assumere nella problematizzazione del suo stesso pensiero: «Domanda la quale, pur non rivelandosi mai esplicitamente come tale, assedia il pensiero levinasiano dall'interno, problematizzandolo, dischiudendo in esso lievi fratture, che sono allo stesso tempo la via per nuove e più profonde dimensioni» (*ibidem.*). La critica levinasiana all'arte trova la sua principale espressione in *La realtà e la sua ombra*, testo che, a sua volta, riecheggia molti degli assunti presenti in E. Levinas, *Dall'esistenza all'esistente*, a cura di P.A. Rovatti, Marietti, Casal Monferrato 1989.

12 - Per approfondire il legame tra la questione estetica in Levinas e l'ebraismo, si rimanda a R. Di Castro, *Il doppio volto. Arte ed ebraismo in Levinas*, in «La Rassegna Mensile di Israel», 62, 3 (1996).

13 - E. Levinas, *Gli imprevisi della storia*, cit., p. 180.

che conduce all'oggetto, ma l'ostacolo che allontana da esso»¹⁴. Ponendo l'immagine tra il soggetto e la cosa rappresentata, si *strappa* «la cosa stessa alla prospettiva del mondo»¹⁵. La poesia, sembra però occupare una posizione differente, al punto da portare a chiedersi se Levinas la consideri una forma d'arte.¹⁶ Una chiave di lettura di questa presunta incongruenza, viene offerta da Raffaella Di Castro, che rintraccia nel periodo di *Altrimenti che essere* una rivalutazione del sensibile in genere. Ripensamento che «finisce per trascinare [...] con sé l'arte, che del sensibile, ovvero di questa paradossale insensatezza-sensata, continua a essere la manifestazione esemplare»¹⁷. L'evento estetico non è più l'elemento che spezza il *realismo della realtà*, ma è ciò che infrange: «la solidarietà profonda e costitutiva che lega insieme, fin dall'inizio, il soggetto e l'oggetto, in ogni relazione di tipo teorico e pratico, o, persino, affettivo, quella stessa solidarietà che presiede alla nascita e alla strutturazione del mondo a partire dal soggetto»¹⁸. L'arte, o meglio la poesia, è *occasione* per significare senza rappresentare, per spezzare il ruolo sovracerchiante del soggetto che ha in essa la possibilità di «significare tra le righe come una traccia che fosse anteriore alla marcia o come un'eco che precedesse il risuonare d'una voce»¹⁹. Nella poesia risuona dunque la questione etica, che non trova viceversa spazio in alcun *logos filosofico*. Differentemente dal *Detto*, linguaggio della rappresentazione, il poema:

Si situa proprio a questo livello pre-sintattico e pre-logico, ma anche pre-disvelante: nel momento del puro toccare, del puro contatto, dell'atto di afferrare, dell'atto di stringere, che è forse un modo per donare persino la mano che dona. Linguaggio della prossimità per la prossimità, più antico di quello della *verità dell'essere*, linguaggio primo fra tutti, risposta che precede la domanda, responsabilità per il prossimo, che rende possibile, grazie al suo *per l'altro*, tutta la meraviglia del donare.²⁰

14 - E. Levinas, *Dall'esistenza all'esistente*, cit., p. 46.

15 - *Ibidem*.

16 - La poesia sembra essere più vicina alle analisi che Levinas fa del linguaggio che a quelle proposte sul tema dell'arte. Per approfondire la questione del linguaggio, si rimanda a L. Bottacin Cantoni, *Metafore per l'altro. Levinas e la generosità della parola tra sofferenza e significazione*, Mimesis, Sesto san Giovanni 2021.

17 - «Questa rivalutazione del sensibile in genere, finisce per trascinare [...] con sé l'arte, che del sensibile, ovvero di questa paradossale insensatezza-sensata, continua a essere la manifestazione esemplare» (R. Di Castro, *Un'estetica implicita. Saggio su Levinas*, cit., p. 47).

18 - F.P. Ciglia, *Un passo fuori dall'uomo. La genesi del pensiero di Levinas*, CEDAM, Padova 1988, p. 78.

19 - E. Levinas, *Nomi Propri*, cit., p. 9.

20 - *Ibid.*, p. 48.

Ciò che non è rappresentabile attraverso la logica è *svelabile* attraverso il linguaggio poetico. Non nel contenuto della poesia, ma nel suo stesso *modo-di-essere*, nell'intrinsecità della sua struttura: «L'irrappresentabile non sarà rappresentato nel poema. Ne costituirà la poesia. La poesia *significa* poeticamente la resurrezione che la *genera*: ma non nella favola ch'essa canta, bensì grazie al suo stesso cantare»²¹. La conseguenza di questa svolta nella questione estetica è ben rilevata da Ciglia, che sottolinea come il passaggio dal logos filosofico alla parola poetica «viene operato senza intaccare quel primato dell'etica che anima, dal profondo, tutta la riflessione levinasiana»²². La questione estetica non cambia *in sé* stessa, ma è ripensata a partire dalla questione *etica* e rimanendovene all'interno. La ricerca del linguaggio dell'*Altrimenti che essere*, tema cardine delle ultime riflessioni levinasiane, trova risposta proprio nella poesia che si fa *linguaggio dell'etica*, parlando di un volto che non è «concettualmente giustificabile»²³, né «fenomenologicamente convincente»²⁴, ma «poeticamente sicuro»²⁵. Dopo secoli in cui il pensiero filosofico si è mosso tra i due grandi argini dell'essere e del nulla²⁶, la poesia dà al soggetto una *chance* diversa. La poesia, come scrive Levinas, «non vuole forse suggerire piuttosto una modalità altra rispetto a quelle che si collocano tra i limiti dell'essere e del non-essere? Non vuole forse suggerire [...] una modalità inaudita dell'altrimenti che essere?»²⁷. Nel commovente saggio dedicato a Celan, egli descrive la sua poesia come dotata di un movimento centrifugo direzionato verso l'*Autrui*: «Il poema va verso l'altro. Spera di raggiungerlo liberato e vacante. L'opera solitaria del poeta, che cesella la materia preziosa delle parole, è l'atto di *stancare un faccia a faccia*»²⁸. Il poema diventa «*dialogo*»²⁹. Dialogo *attraverso* la poesia, svincolato dall'intellegibilità del soggetto idealistico e capace di comunicare *l'al-di-là dell'essere*. Nel testo dedicato a Max Picard vi è un passaggio che potrebbe

21 - *Ibid.*, p. 14.

22 - F.P. Ciglia, *Fenomenologie dell'umano. Sondaggi eccentrici sul pensiero di Levinas*, Bulzoni, Roma 1996, p. 163.

23 - E. Levinas, *Nomi Propri*, cit., p. 125.

24 - *Ibidem*.

25 - *Ibidem*. La poesia è qui «modalità paradossale di un *al di là* interno all'*al di qua*, di un *vuoto* che diventa *pieno*, di una *distanza* che obbliga alla *relazione*» (R. Di Castro, *Un'estetica implicita. Saggio su Levinas*, cit., p. 53).

26 - In *Note su Agnon* Levinas scrive: «Come può dirsi questa modalità totalmente altra rispetto all'essere? L'espressione "al di là" non sarebbe forse in questo caso adeguata?» (E. Levinas, *Nomi Propri*, cit., p. 11).

27 - *Ibid.*, p. 53.

28 - *Ibid.*, p. 48.

29 - *Ibidem*.

ancor più valorizzare il ruolo della poesia nell'economia del pensiero levinasiano. Egli scrive, riferendosi allo scrittore:

Non l'ho mai incontrato, ma ho l'impressione di aver visto il suo volto. Parlare di Max Picard significa, per me, quasi evocare *un'apparizione, ma stranamente reale*. È questa, forse, la definizione stessa di esperienza poetica.³⁰

La poesia, in questo passaggio, sembra non solo capace di parlare l'altrimenti che essere, significando *il* volto, ma ha permesso l'apparire *del* volto, in questo caso del volto di Max Picard. La poesia si fa mezzo per l'evento del volto. Si è fatta mediatrice tra l'io che legge la poesia e l'altro che l'ha scritta, permettendo a questo dialogo di essere *al di là* del linguaggio dell'essere, nel regno della risposta etica, nel regno dell'*altrimenti che essere*.

Conclusione

Il poema non si colloca, proprio per questa ragione, dunque già a questo punto, dentro l'incontro – *dentro al mistero dell'incontro?* Il poema tende a un Altro, esso ne ha bisogno, esso ha bisogno di un interlocutore. Lo va cercando; e vi si dedica.³¹

Le parole di Celan accompagnano alla conclusione di questo breve lavoro, che in ogni sua parte dovrebbe essere ulteriormente sviluppato. Ripercorrere la questione della poesia secondo l'itinerario offerto in *Nomi Propri* significa far luce su considerazioni che mutano nel corso dell'opera levinasiana, dischiudendosi sempre *a partire dall'etica*:

La possibilità di un'arte "diversa", in quanto, nella sua stessa struttura formale, rivelantesi portatrice di "valori" etici: valori etici non tanto o non solo in senso contenutistico, ma – ed è questo che ha maggior significato per una riflessione filosofica sull'etica – essi stessi formali, trascendentali, ovvero che valgono come necessarie condizioni di possibilità dei contingenti valori effettivi.³²

La poesia porta con sé il valore del *misterioso* incontro tra colui che scrive e colui che legge. Incontro di Levinas con Agnon, Celan, Picard. Nelle sue parole sembra quasi di percepire la sorpresa per la scoperta di *luogo-non-luogo* di *coabitazione*, pur nella reciproca impenetrabilità dell'io e dell'altro, trovato *al-di-là* dell'essere:

30 - *Ibid.*, p. 123.

31 - P. Celan, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008, pp. 15-16.

32 - R. Di Castro, *Il doppio volto. Arte ed ebraismo in Levinas*, cit., p. 55.

Ma la sorpresa di questa avventura, in cui l'io si consacra all'altro nel non-luogo è il ritorno. Non a partire dalla risposta dell'interpellato, ma a causa della circolarità di questo movimento senza ritorno, di questa traiettoria perfetta, di questo meridiano che, nella sua finalità senza fine, il poema descrive. Come se, nell'andare verso l'altro, io potessi ricongiungermi con me stesso e impiantarmi in una terra, ormai natale, affrancato da tutto il peso della mia identità.³³

Il ruolo della poesia è quello di essere spazio della *traiettoria* tra la risposta etica del soggetto e l'eteronomia radicale dell'altro. Non potremmo, pertanto, azzardarci ad associare la conclusione levinasiana all'idea di arte che *media* tra l'io e l'altro? Mediazione particolare, perché interna alla alterità radicale e inappellabile. L'altro è sempre radicalmente altro, inarrivabile e irraggiungibile, ma capace di *parlare* attraverso la poesia, di *apparire* attraverso la parola. Soggetto sempre condotto dal volto alla responsabilità, ma capace di vedere il volto *nella* parola poetica. *Fra* l'autonomia del soggetto e l'eteronomia dell'altro, l'arte crea lo *spazio* del volto, lo spazio dell'originaria relazione.

GIULIA TOSTI

Dottoranda in Etica della comunicazione, della Ricerca scientifica e dell'Innovazione tecnologica presso l'Università degli Studi di Perugia
giulia.tosti2@studenti.unipg.it

33 - E. Levinas, *Nomi Propri*, cit., p. 52. «Il "non-luogo" cui l'arte conduce non è più l'esotico ritorno ad una mentalità primitiva e idolatrica, ma "l'utopia", la "trascendenza" e il "nomadismo" essenziali all'"al-trimenti che essere" etico. Lo strano dell'arte non è mitologia e misticismo, ma *mistero dell'altro*» (R. Di Castro, *Il doppio volto. Arte ed ebraismo in Levinas*, cit., p. 67).

La visibilità della Chiesa. Schmitt e Agostino

di Alessandro Borghesi

*The article compares the ecclesiological vision of the young Carl Schmitt in *The Visibility of the Church* with that of Augustine in *The City of God*. From this brief comparison, it emerges that the former emphasizes the weight of the law, while the latter emphasizes love in the renewal of the Catholic Church.*

Keywords: Schmitt, Agostino, Caritas, Church, Civitas Dei

La *visibilità della Chiesa* è un breve riflessione "scolastica" pubblicata sulla rivista «*Summa*» tra il 1917 e il 1918 da un giovane avvocato, in servizio presso il Comando Generale di Monaco, che diventerà negli anni seguenti uno dei più noti giuristi e politologi del Novecento: Carl Schmitt.¹

Il contesto nel quale il giovane Schmitt si forma è quello della Germania nel secondo decennio del Novecento. La Prima Guerra mondiale aveva rappresentato un punto di svolta epocale, segnando in maniera tragica la prima parte del secolo. Dal vaso di Pandora del primo conflitto mondiale si liberarono le speranze, le rivolte e le rivoluzioni apocalittiche che caratterizzarono un'intera generazione di pensatori. Essa rappresenta lo spartiacque dopo il quale l'Europa e l'intera riflessione culturale e filosofica saranno radicalmente diversi. La mentalità positivista e le sue speranze nelle sorti progressive del processo storico vennero spazzate via dalle forti critiche provenienti dai nuovi movimenti culturali come l'espressionismo, il marxismo, il dadaismo, l'esistenzialismo e il rinnovamento cattolico. Il mondo immediatamente precedente e quello successivo alla Grande guerra è un mondo ormai permeato da un'atmosfera radicale all'insegna dell'*aut-aut* ostile alle discussioni, al dibattito pubblico e alla tradizione del parlamentarismo liberale.

Durante la Prima guerra mondiale Carl Schmitt aveva completato il suo Dottorato di ricerca ed ottenuto l'Abilitazione all'insegnamento presso l'Università di Strasburgo. Assunto al Comando Generale di Monaco come revisore, nella sezione della Propaganda, Schmitt censura e controlla i movimenti pacifisti tedeschi, e contemporaneamente, lavora a testi che giustificano la sospensione del diritto da parte dello Stato prussiano. Prima e dopo la guerra Schmitt vive a Monaco, una città violenta ma ricca di influssi culturali, e nella quale, transitano personaggi del mondo della cultura, dell'arte, della letteratura e della musica. È in questo periodo che Schmitt conosce Max Weber e segue le sue lezioni, le stesse frequentate da un altro grande pensatore tedesco, Karl Löwith.

Allo Schmitt militare e funzionario statale si accompagna anche lo Schmitt privato che segretamente frequenta bar, circoli artistici e pubblica articoli sotto pseudonimo contro la guerra e la società borghese tedesca.² Schmitt veste i panni del censore nella sfera pubblica e quelli del critico radicale nella sfera privata. Proteg-

1 - C. Schmitt, *Die Sichtbarkeit der Kirche. Eine scholastische Erwägung*, Monaco, in «*Summa*» I n. 2, 1917/1918, tr.it., *La visibilità della Chiesa. Una riflessione scolastica in Cattolicesimo romano e forma politica*, a cura di Carlo Galli, Giuffrè Editore, Milano, 1986.

2 - R. Mehring, *Carl Schmitt*, Verlag C.H.Beck oHG, München 2009, tr. inglese, *Carl Schmitt. A Biography*, Polity Press, Cambridge 2014, p. 77. Scrive Mehring: «He now was head of his own unit responsible for the surveillance of the peace movement, the USPD and the pan-German movement, for the import of printed media, for enemy propaganda material, for the export of printed media anche for granting permissions for lectures and meetings taking place outside Munich».

gendosi dalla persecuzione della “città”³ scrive, servendosi di nomi fittizi e pseudonimi, su riviste letterarie condannando con ferocia l’epoca corrotta.⁴ Povero, appassionato di musica e amante della letteratura si diletta nella stesura di brevi testi satirici. È in questi anni che diviene amico di poeti come Konrad Weiss, Theodor Däubler e Franz Blei.⁵ Sarà lo stesso Blei a iniziarlo ai circoli artistici di Monaco e a fondare nel 1917 la rivista «*Summa*» che vedrà come collaboratori Musil, Werfel, Gross, Polack, Kisch e lo stesso Schmitt.

Quel che accomuna Blei e Schmitt non è solo la critica all’epoca presente ma anche il ritorno alla religione dei padri condivisa anche da uno dei fondatori del

3 - Pochi anni dopo in esilio negli Stati Uniti Leo Strauss scriverà *Scrittura e Persecuzione* proprio per indicare la frattura del pensatore diviso, per ragione di prudenza, tra la dimensione pubblica-politica della Città e la dimensione libera e privata del filosofo. Cfr. L. Strauss, *Scrittura e persecuzione*, Marsilio, Venezia 1990.

4 - Una delle sue opere dal titolo *Schattenrisse* pubblicata nel 1913 insieme al suo amico Fritz Eisler delinea una serie di ritratti dal tono a volte satirico a volte feroce dei personaggi più in vista della cultura positivista e materialista del tempo come H. Eulemberg, A. France, R. Dehmel (C. Schmitt, F. Eisler, *Schattenrisse, Strassburg-Leipzig, 1913*. Ora in C. Schmitt, *Jugendbriefe. Briefschaften ab seine Schwester Auguste 1905 bis 1913*, Akademie Verlag, Berlin 2000, pp. 190-202). Per una ricostruzione della vita di Schmitt nei primi anni Dieci e a Monaco si cfr. L. Rega, *Carl Schmitt. La nostalgia del sistema*, Nuova Serie, Trieste 1984; E. Kennedy, *Politischer Expressionismus: die kulturkritischen und metaphysischen Ursprünge des Begriffs des politischen von Carl Schmitt*, in H. Quaritsch (ed), *Complexio oppositorum. Über Carl Schmitt*, Duncker und Humblot, Berlin 1988, pp. 234-241; E. Kennedy, *Carl Schmitt und Hugo Ball: Ein Beitrag zum Thema Politischer Expressionismus*, Zeitschrift für Politik 35, 1988a, pp. 143-162; S. Nienhaus, *Carl Schmitt fra poeti e letterati*, in C. Schmitt, *Aurora Boreale. Tre studi sugli elementi, lo spirito e l’attualità dell’opera di Theodor Däubler*, Esi, Napoli 1995, pp. 5-48; L. Garofalo, *Carl Schmitt e Wassily Kandinskij: a Monaco fra diritto e arte* in L. Garofalo, *Intrecci schmittiani*, Il Mulino, Bologna 2020, pp. 9-39; R. Cavallo, *La forma del diritto e l’informe della vita. Le radici artistico-letterarie del pensiero schmittiano*, in L. Alfieri - M.P. Mitica, *La vita nelle forme. Il diritto e le altre arti*, Atti del VI Convegno Nazionale ISLL, Urbino 3-4 luglio 2005, pp. 247-258.

5 - Franz Blei (1871 – 1942) studia a Zurigo e Ginevra conseguendo un Dottorato di ricerca in economia politica. Nel 1888 abbandona la Chiesa Cattolica in maniera plateale e si distingue per un impegno attivo e costante nella pubblicazione di riviste specializzate ma brevi. A Monaco, nei primi del ‘900, diviene redattore della rivista «*Insel*». E’ la prima delle riviste che lo vedranno come curatore: «*Der Amethyst*», «*Zwiebelfisch*», «*Die Opale*», «*Hyperion*», «*Der lose Vogel*», «*Summa*». Si tratta di riviste esclusive che contavano come collaboratori alcuni fra i migliori scrittori e intellettuali di quegli anni come Thomas Mann, Franz Kafka, Robert Musil, Max Brod e Carl Schmitt. In una di queste, la «*Zwiebelfisch*», era stato pubblicato nel 1913 il testo satirico di Schmitt, *Silhouettes*, dal quale lo stesso Blei ricaverà l’ispirazione per scrivere il suo *Beastiarium Literaricum* pubblicato nel 1920. Il *Bestiario letterario* era rivolto contro l’epoca e contro i personaggi più importanti in Germania raffigurati da ritratti satirici personalizzati e forme animali. Schmitt e Blei resteranno amici per più di quindici anni e Schmitt pubblicherà su «*Summa*» altri tre piccoli ma importanti lavori: *Die Buribunken*; *La visibilità della Chiesa* e un capitolo del *Il valore dello Stato e il significato dell’individuo*. Su questo periodo della vita di Schmitt, cfr. R. Mehring, *Carl Schmitt. A Biography*, cit., pp. 77-83.

movimento dadaista: Hugo Ball. Per alcuni di loro la fede in Cristo e nella Chiesa cattolica diviene, in un tempo tragico, il baluardo contro il caos e la distruzione e, per altri, il mezzo per negare la società borghese secolarizzata e meccanica. Scrive Blei:

Ogni elemento religioso trova la sua radice nella malattia dell'anima. Forse con la paura della morte, della notte, dell'impotenza. La paura della morte divenuta patologica continua a produrre queste singolari forme religiose di difesa e protezione perché l'uomo vuole vivere. Per proteggersi quando dorme indifeso si è affidato al guardiano notturno, poi sviluppatosi nello Stato. Per proteggersi dalle forze oscure della sua anima angosciata ci sono le chiese, che canalizzano le acque torbide e lutulente, costruiscono argini e opere di drenaggio, danno a Dio quello che è di Dio, alla vita quello che è della vita e che possiedono lo strumento politico più raffinato per farlo.⁶

Le affermazioni di Blei rimandano a quelle di Schmitt nel suo testo *La visibilità della Chiesa*,

Davanti a Dio l'uomo è nulla, ma nel mondo è più che mai annullato. Nessun legislatore sarà mai tanto saggio e ben disposto da consentirgli di sottrarsi a quanto prescritto dalla legalità terrena. Ma Dio lo salva, in questo mondo, mediante, un favoloso rivolgimento, fondando in Se stesso ogni norma e facendola scaturire dalla propria bocca.⁷

Nella «gabbia di acciaio» dei meccanismi e dei conflitti che segnano l'epoca *La visibilità della Chiesa* rappresenta, nella produzione di Schmitt, il testo della fase giovanile che conclude un percorso riflessivo che va dai primi anni Dieci fino al 1917-1918. Il tema che Schmitt approfondisce in *La visibilità della Chiesa* è l'Incarnazione di Dio in Cristo. Il Figlio, Cristo, è il mediatore del Padre nella storia e nel tempo. Dio diventando uomo entra nella storia umana e fonda la Chiesa:

Due affermazioni costituiscono il fondamento di tutto quel che si può dire sulla visibilità della Chiesa: «l'uomo non è solo al mondo» e «il mondo è buono, e ciò che in esso v'è di cattivo è la conseguenza del peccato degli uomini». Entrambe le affermazioni traggono il loro significato religioso dalla circostanza che Dio si è fatto uomo.⁸

L'uomo non è solo e non è abbandonato da Dio nel mondo. L'Infinito, invisibile agli occhi umani, diviene visibile con «Cristo, il Mediatore, ed il suo Mezzo, la Chie-

6 - F. Blei, *Bestiario letterario*, Edizioni Diabasis, Parma 2019, p.10.

7 - C. Schmitt, *La visibilità della Chiesa*, cit., p. 77.

8 - *Ibid.*, p. 71.

sa, per placare la fame di Dio che è nell'uomo»⁹. Nell'interpretazione di Schmitt l'incarnazione di Dio impedisce al cristiano di abbandonare il mondo a se stesso in un'esperienza spiritualista e interiore separata dagli altri uomini. Il farsi visibile di Dio istituisce un "metodo", una via che il cristiano intraprende e che passa dal rapporto con il mondo, con la storia e con gli altri uomini. La visibilità dell'Incarnazione di Dio obbliga il cristiano a non trasformare l'umanità del Figlio di Dio in un modello mistico-irreale, ma a considerarla come l'Evento storico la cui presenza si manifesta e si traduce continuamente nella storia. La Rivelazione di Cristo non è un'idea o un processo di idealizzazione degli apostoli di fronte al maestro morto e non risorto, ma una storia accaduta tra gli uomini e che continua a riaccadere. L'incarnazione dell'Eterno nel tempo è la via che: «lega il concreto processo storico dell'incarnazione di Cristo con il presente concreto cioè l'istituzione visibile che tramanda il legame ininterrotto»¹⁰. Dio divenendo uomo, conferisce importanza alla visibilità e istituisce una Chiesa che tramanda e conserva nel tempo la sua venuta e l'attesa del ritorno. La dialettica cattolica tra Dio Padre, invisibile, e il Figlio, Dio-uomo visibile e Mediatore, istituisce a sua volta per Schmitt la dialettica della Chiesa invisibile e della Chiesa visibile, della Chiesa che è, ad un tempo, nel mondo e non è di questo mondo:

Un'organizzazione volta a far valere l'invisibile nel visibile deve radicarsi nell'invisibile ed apparire nel visibile; il Mediatore scende quaggiù perché la mediazione può avvenire solo se è compiuta dall'alto verso il basso e non dal basso verso l'alto: la redenzione consiste nel fatto che Dio si fa uomo (non che l'uomo si fa Dio). La similitudine sempre ricorrente, «come Cristo aveva un corpo reale, così anche la Chiesa deve avere un corpo», contiene effettivamente un argomento di grandissimo valore, poiché rivela un'identità nella struttura logica di entrambi i processi e, rendendo con un'immagine concreta il risultato di una riflessione estrema, esprime la grandiosa struttura della stessa «mediazione» che costituisce l'essenza della Chiesa. Non si può credere che Dio si è fatto uomo senza credere che, fino a quando ci sarà il mondo, ci sarà anche una Chiesa visibile.¹¹

9 - *Ibid.*, p. 76.

10 - *Ibid.*, p. 79.

11 - *Ibid.*, p. 78. Mehring nota come questo testo di Schmitt sull'essenza della Chiesa sia rivolto contro le considerazioni di Sohm e di Harnack: «Sohm saw the invisible Church of love and faith historically realized in early Christianity, prior to any legal form. He held that God's spirit pneumatically brings the faithful together, whereas Harnack saw this as already the effect of a canonical law of God, which pushes for the Catholic form of organization. Schmitt agreed with Harnack, but further stressed that, within the Church, the difference between law and power also establishes itself as the distinction between genuine visibility and purely factual concreteness» (R. Mehring, *Carl Schmitt. A Biography*, cit., pp. 81).

Ma allora, si chiede Schmitt, da dove nasce la corruzione della Chiesa che i protestanti imputano proprio alla visibilità della stessa? Entrando nella storica disputa tra Lutero e la Chiesa cattolica, il giurista e filosofo tedesco, tenta di rispondere all'obiezione, da parte protestante, della corruzione e secolarizzazione del clero. Le sette spirituali e il protestantesimo imputano la corruzione della Chiesa alla sua stessa natura visibile e "carnale". In opposizione a ciò essi propongono la sua progressiva interiorizzazione con il sacerdozio universale dei credenti e l'eliminazione della sua storicità istituzionale. È grazie ad un attento studio della *Civitas Dei* di Agostino che Schmitt può riformulare il problema della corruzione della Chiesa cattolica e ribattere alle critiche. Il punto, secondo Schmitt, non sta nella visibilità della Chiesa ma nel peccato originale che gli uomini hanno commesso causando la corruzione del mondo terreno e delle sue istituzioni. Scrive Schmitt: «Ma sebbene Dio si sia fatto uomo e gli uomini abbiano udito la sua parola espressa in linguaggio umano, il dualismo che si è introdotto nel mondo con il peccato dell'uomo ha coinvolto anche la parola ed ha trasformato il corpo divino del pensiero divino in un mezzo per scopi terreni»¹². Il dualismo introdotto dal peccato originale determina un cambiamento tra il mondo prima del peccato e il mondo dopo il peccato che a sua volta influisce sull'istituzione ecclesiale determinando una divisione tra la Chiesa "carnale", piegata dal peccato, e la Chiesa visibile, segnata dalla grazia. Il problema non concerne, cioè, la visibilità della Chiesa ma la sua mondanizzazione ovvero la pretesa che la Chiesa rappresenti già qui, nel mondo, il compimento del Regno. Come afferma Michele Nicoletti: «Proprio nel concepire la visibilità della Chiesa come un compimento e non come una realizzazione compiuta in sé, sta, secondo Schmitt, la possibilità di mantenere la fede in "questa" chiesa senza volerne realizzare una nuova ed alternativa»¹³. Si tratta di una: «Chiesa vista come la dimensione intermedia tra Dio e l'uomo, nel senso sia dell'istituzione concreta di determinate cariche pastorali immutabili, ma ricoperte da individui contingenti, sia di un compito ("*Aufgabe*") mai portato a termine, ma sempre considerato nel suo divenire, come qualcosa che esige in continuazione di essere assolto»¹⁴. Come afferma Agostino, da cui Schmitt prende ispirazione, la *civitas Dei* può coincidere in parte con la Chiesa e i suoi membri, ma non coincide mai in *toto* con essa. Questo perché la *civitas Dei* è una città mistica eterna invisibile/visibile che non s'identifica mai totalmente con un'istituzione storica. L'escatologia della *civitas Dei* non permette la perfetta identificazione tra storia e eternità ma conserva sempre un

12 - C. Schmitt, *La visibilità della Chiesa*, cit., p. 79.

13 - M. Nicoletti, *Trascendenza e potere. La teologia politica di Carl Schmitt*, Morcelliana, Brescia 1990, p. 78.

14 - L. Rega, *Carl Schmitt. La nostalgia del sistema*, cit., p. 16.

dualismo e una distinzione. I membri della *civitas Dei* sono anche membri della Chiesa ma non è vero il contrario: i membri della Chiesa "visibile" potrebbero non essere membri della *civitas Dei*. Schmitt sottolinea: «Ma se non si accorgesse mai di nulla non potrebbe nemmeno vedere, nella più grande notte terrena della Chiesa, a quale segni la Chiesa visibile può essere riconosciuta anche nello splendore del mondo: essa rimane sempre, come ognuno dei suoi membri, *peregrina in saeculo et pertinens ad civitatem Dei*»¹⁵. Come aveva già notato Agostino, non tutti i cristiani sono membri della città di Dio. Molti, pur dichiarandosi cristiani, appartengono alla *civitas diaboli*. Solo Dio può vedere e scrutare nell'abisso del cuore dell'uomo.

Con la tremenda contrapposizione di diritto e potere il peccato ha fatto sì che la visibilità della Chiesa possa essere qualcosa d'invisibile in senso materiale e che divenga necessaria una distinzione tra vera visibilità e concretezza solo fattuale. Dato che la visibilità della Chiesa nasce dalla sua essenza, che è mediazione, rimanendo tuttavia la mediazione un compito che dev'essere continuamente assolto momento per momento, è possibile che una qualsiasi realtà storica che agisce politicamente come Chiesa, cioè la Chiesa ufficiale nel senso corrente, pure non corrisponda alla Chiesa visibile.¹⁶

Cosa permette allora di separare la Chiesa visibile dalla *civitas mundi* che continua ad abitarla?

Secondo Schmitt il criterio di discernimento sulla corretta mediazione ecclesiale è dato dall'*aufgabe* come compito assolto, momento per momento, da parte del singolo. L'*aufgabe* è il criterio su cui poggiare la distinzione tra la Chiesa visibile e quella concreta. Si tratta di un criterio particolare che solleva la questione se la rigenerazione, passando attraverso l'operare del soggetto, non preveda una inevitabile torsione "antropologica". Ciò sembra contrastare con quanto Schmitt aveva scritto un anno prima in *L'Aurora Boreale. Tre studi sugli elementi, lo spirito e l'attualità dell'opera di Theodor Däubler*.

La terra e l'umanità dovranno sostenere mostruose lotte, miserie e paure prima di trovare la loro meta. Tuttavia l'ultima cosa resta solo dono, sovrappiù, grazia. Il regno dello spirito non è uno Stato del futuro ma un *regnum gratiae*. [...] Qui si presenta il più irrisolvibile e più ostico di tutti i problemi: l'uomo deve essere attivo, ma la cosa più importante l'ottiene solo con la grazia.¹⁷

15 - C. Schmitt, *La visibilità della Chiesa*, cit., p. 82.

16 - *Ibid.*, pp. 79-80.

17 - C. Schmitt, *Aurora Boreale. Tre studi sugli elementi, lo spirito e l'attualità dell'opera di Theodor Däubler*, cit., p. 85.

L'uomo deve essere attivo assolvendo il compito di rinnovare la Chiesa ma allo stesso tempo Schmitt ammette che il fondamento del rinnovamento della Chiesa è concesso solo per grazia e da Dio stesso. Non siamo di fronte a una contraddizione? Schmitt riconosce che l'esperienza cristiana nasce dall'incontro tra Dio e l'uomo nella storia grazie all'incarnazione di Cristo ma questo avvenimento fondativo sembrerebbe valere, per Schmitt, solo per la fondazione dell'istituzione Chiesa e non per il suo rinnovamento nel tempo. La mancanza della presenza e dell'attività dell'Eterno nello scorrere del tempo umano porta Schmitt a interrompere la corrente e il flusso della relazione tra Dio e la storia. La decisione di affidare il rinnovamento della Chiesa alla volontà dell'uomo e del soggetto esclude la partecipazione di Dio. E questo nonostante Schmitt conoscesse Agostino e fosse consapevole della sua distinzione tra i cristiani e i platonici. Infatti è proprio Agostino nelle *Confessioni* a distinguere tra la presunzione platonico-filosofica di giungere a Dio attraverso le proprie forze e la confessione cristiana che umilmente riconosce il dono della grazia di Dio:

Dov'era quella carità che edifica sul fondamento dell'umiltà, ossia Gesù Cristo? Quando mai quei libri avrebbero potuto insegnarmela? Credo che la ragione, per cui volesti che m'imbattevo in quelli prima di meditare le tue Scritture, fosse d'incidere nella mia memoria le impressioni che mi diedero, così che, quando poi i tuoi libri mi avessero ammansito e sotto la cura delle tue dita avessi rimarginato le mie ferite, sapessi discernere e rilevare la differenza che intercorre fra la presunzione e la confessione, fra coloro che vedono la meta da raggiungere, ma non vedono la strada, e la via che invece porta alla patria beatificante, non solo per vederla, ma anche per abitarla.¹⁸

Per i platonici Dio esiste grazie agli occhi della mente ma essi non godono della sua verità. Solo la grazia donata da Dio può colmare il divario tra il mondo terreno e Dio e solo la carità di Dio può commuovere il cuore inquieto di Agostino rinnovando l'esperienza della fede in Cristo. Una cosa è sapere che Dio esiste altra è commuoversi di questa verità.¹⁹

18 - Agostino, *Le Confessioni*, Citta Nuova Editrice – Nuova Biblioteca Agostiniana, Roma 1965, VII-20, p. 211.

19 - Sul tema dell'amore e della *caritas* in Agostino, cfr. H. Arendt, *Libeshegriff bei Augustin. Versuch einer philosophischen Interpretation*, Julius Springer, Berlino, 1929, trad.it., *Il concetto d'amore in Agostino*, SE, Milano 1992; A. Nygren, *Eros und Agape. Gestaltwandlungen der christlichen Liebe*, Evangelische Verlagsanstalt, Berlino 1955 [I ediz. 1930], trad.it., *Eros e Agape*, Edizioni Dehoniane, Bologna 1990; R. Bodei, *Ordo amoris. Conflitti terreni e felicità celeste*, Il Mulino, Bologna 1991; G. Tantardini, *Il cuore e la grazia in sant'Agostino. Distinzione e corrispondenza*, Città Nuova, Roma 2006; Id., *Il tempo della Chiesa secondo Agostino. Seguire e rimanere in attesa. La felicità in speranza*, Città Nuova, Roma 2010; N. Cipriani, *Molti e uno solo in Cristo. La spiritualità in Agostino*, Città Nuova, Roma 2009.

Nonostante Schmitt conosca Agostino opta, ne *La visibilità della Chiesa*, per la strada della "presunzione", ovvero per la via pelagiana contrassegnata dal primato del soggetto nell'esercizio del suo compito morale. Donde l'assenza della *caritas*, ovvero della modalità propria con cui il Mistero si rende presente nel mondo. Quel che manca ne *La visibilità della Chiesa* non è la genuina valorizzazione della dialettica cattolica di visibile e invisibile, dell'incarnazione e della mediazione, della Chiesa e dell'istituzione, ma l'assenza del Terzo, lo Spirito Santo, e della *caritas* ovvero dell'amore di Dio come generatore (e rigeneratore) dell'esperienza della fede e della *civitas Dei*²⁰.

Lo Spirito Santo è la terza Persona della Trinità ed è l'amore come relazione dello Spirito con il Padre e il Figlio. Il Dio di Schmitt, al contrario, è costituito da due persone, il Padre invisibile e il Figlio visibile, che istituiscono un'organizzazione, la Chiesa, il cui elemento relazionale è invece dato dalla Legge e dall'Autorità di Dio e non dalla *Caritas* e dall'*amor Dei*.

Nonostante la limitatezza, la formularità, l'appartenenza ad un'altra legalità, com'è quella che si manifesta nella parola e nel linguaggio, il Verbo era Dio. Solo il Verbo poteva farsi carne, poiché il farsi Verbo è già un farsi visibile, e il farsi uomo è un passo ulteriore di questa incarnazione. Come un uomo quando parla si sottomette a un potere estraneo, le cui leggi non può trasgredire, così prima la divinità si calò nell'umanità e poi la grande istituzione mediatrice, la Chiesa, si costituì in un'organizzazione. Se tutto ciò fosse male, non avrebbe potuto esserci alcun Verbo di Dio. Nella storicità di una mediazione che passa attraverso uomini mortali, l'unità di Dio assume la forma di una successione legale, e solo così può manifestarsi nella temporalità. Un Dio, Una Chiesa.²¹

In un passo successivo de *La visibilità della Chiesa* vengono nominati di sfuggita "l'elemento pneumatico" e la "fede" ma questi vengono risolti rapidamente nella legge e nei processi organizzativi e istituzionali della Chiesa: «La Chiesa visibile è sempre quella ufficiale, cioè fa parte della sua essenza la trasformazione di facoltà e funzioni spirituali in uffici, la separazione dell'ufficio dalla persona casuale che lo assume»²². L'importante è che il cristiano,

20 - Sulla Trinità in Agostino cfr. P. Coda, *Sul luogo della Trinità. Rileggendo il «De Trinitate» di Agostino*, Città Nuova, Roma 2008; Id., *Dio Uno e Trino. Rivelazione, esperienza e teologia del Dio dei cristiani*, San Paolo Edizioni, Milano 2009; Id., *Dalla Trinità. L'avvento di Dio tra storia e profezia*, Città Nuova, Roma 2012; Id., *La Trinità. Quando il racconto di Dio diventa il racconto dell'uomo*, Marcianum Press, Venezia 2015; N. Cipriani, *La teologia di Sant'Agostino: introduzione generale e riflessione trinitaria*, Edizioni Nerbini, Firenze 2021.

21 - C. Schmitt, *La visibilità della Chiesa*, cit., pp. 83-84.

22 - *Ibid.*, p. 80.

Quando il cristiano ubbidisce all'autorità, poiché essa – limite e fondamento – viene da Dio, ubbidisce a Dio e non all'autorità (mondane). Questa è l'unica rivoluzione della storia mondiale che meriti l'attributo di grande: il riconoscimento da parte del cristianesimo che ha conferito un nuovo fondamento all'autorità mondana.²³

La rivoluzione che il cristianesimo avrebbe apportato nel mondo consisterebbe perciò, secondo Schmitt, nella identificazione tra autorità umana e autorità divina. Non siamo di fronte alla rivoluzione dell'amore, alla riconciliazione tra uomo e Dio grazie alla mediazione del Figlio che, nello Spirito, riunisce l'umanità dispersa, ma ad una rivoluzione "conservatrice" che assimila, secondo il modello della teologia imperiale di Eusebio di Cesarea che Schmitt affronterà in seguito, ad una consacrazione teologica dell'autorità secolare.²⁴ Ne *La visibilità della Chiesa* lo Spirito Santo non viene nominato e non è un caso che la teologia schmittiana viva dell'assenza dell'inizio amorevole di ogni autentica esperienza cristiana data dall'incontro tra Dio e l'uomo che contraddistingue i grandi classici del pensiero cristiano. Assenza che sarà notata da Romano Guardini, il quale sottolineerà come in Schmitt il polo giuridico del cattolicesimo "romano" sembra prevalere a discapito di quello "gotico" e pneumatico. Schmitt opponendosi ai protestanti, Sohm e Harnack, concede loro l'elemento carismatico, la via dell'attrattiva amorosa e dell'incontro come esperienza da cui nasce la fede in Dio.²⁵ Lo dichiarerà Schmitt nei diari privati scritti parallelamente a *Cattolicesimo romano e forma politica* nel corso degli anni Venti,

La grande organizzazione della Chiesa conserva ancora innumerevoli elementi dell'Impero Romano nella sua concreta realtà storica e sociologica. [...] Esteticamente determinato è il classico <...> diritto <?> in contrasto con il romantico. Con tutti gli attributi del classico, specialmente la grande retorica, la costrizione alla chiarezza, la religiosità del classico, la coscienza e la responsabilità che gli appartiene, il coraggio del dogma, della dittatura e della precisione del dogma, precisione e decisione...²⁶

23 - *Ibid.*, p. 77.

24 - Cfr. C. Schmitt, *Politische Theologie II. Die Legende der Erledigung jeder Politischer Theologie*, Duncker & Humblot, Berlin 1984, tr. it. *Teologia politica II. La leggenda della liquidazione di ogni teologia politica*, Giuffrè, Milano 1992.

25 - R. Guardini, *Rettung des Politischen*, in «Die Schildgenossen», 4 (1923/24), trad. it. in G. Magri, *Dal Volto alla Maschera. Rappresentazione politica e immagini dell'uomo nel dialogo tra Guardini e Schmitt*, Franco Angeli, Milano 2013, p. 209.

26 - C. Schmitt, *Der Schatten Gottes: Introspektionen, Tagebucher und Briefe 1921 bis 1924*, Duncker & Humblot, Berlin 2014, p. 395.

Questa ecclesiologia politica ha conseguenze determinanti non solo perché la sua visione della Trinità è manchevole ma anche per quanto riguarda la descrizione della Chiesa che diviene solo un'istituzione priva di Pneuma. Questo spiega, probabilmente, il peso eccessivo conferito dato al modello della Chiesa imperiale di Innocenzo III in *Cattolicesimo romano e forma politica*, l'opera successiva del 1923.²⁷ Con ciò il riferimento all'Agostino de la *Città di Dio*, presente anche se molto offuscato in *La visibilità della Chiesa*, viene perduto, come perduta negli anni successivi sarà la fede di Schmitt nella Chiesa. Il neopelagianesimo schmittiano si scontra con il primato agostiniano della grazia preannunciando, in ciò, anche la successiva critica di un altro teologo "agostiniano" Erik Peterson, il quale criticherà Schmitt ne *Il monoteismo come problema politico* del 1935.²⁸ Come afferma Agostino nello *Lo spirito e la lettera*,

Viceversa ci si deve opporre con la massima decisione ed energia a coloro che attribuiscono alla forza della volontà umana da sola senza l'aiuto di Dio la possibilità o di raggiungere la perfezione della giustizia o di tendere ad essa con profitto. [...] Noi al contrario diciamo che la volontà umana viene aiutata da Dio a compiere le opere della giustizia nel modo seguente: oltre ad essere stato creato con il libero arbitrio [della volontà], oltre a ricevere la dottrina che gli comanda come deve vivere, l'uomo riceve fin d'ora, mentre cammina nello stato di fede e non di visione, lo Spirito Santo, il quale suscita nel suo animo il piacere e l'amore di quel sommo e immutabile bene che è Dio. Egli allora in forza di questa specie di caparra che gli è stata data della gratuita munificenza divina arde dal desiderio d'obbedire al Creatore e s'infiama nel proposito d'accedere alla partecipazione della vera luce di Dio.²⁹

La carità di Dio secondo Agostino si riversa nei cuori dei credenti non per mezzo della volontà umana bensì per mezzo dello Spirito Santo che è stato dato a noi da Dio. Infatti, la: «dottrina dalla quale riceviamo il comandamento di vivere sobriamente e rettamente è lettera che uccide, se non ci assiste lo Spirito che vivifica»³⁰. La legge e i comandamenti, secondo Agostino, se non sono accompagnati dall'amore dello Spirito Santo, accrescono il desiderio del male proprio in virtù della proibizione. «Ma quando non aiuta lo Spirito Santo, suscitando al posto della con-

27 - C. Schmitt, *Römischer Katholizismus und politische Form*, Teatine Verlag, München 1925, tr. it. *Cattolicesimo romano e forma politica*, Giuffrè, Milano 1986.

28 - E. Peterson, *Monotheismus als politischer Problem. Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Theologie im Imperium Romanum*, Hegner, Leipzig 1935, tr. it. *Il monoteismo come problema politico*, Queriniana, Brescia 1983.

29 - Agostino, *Lo Spirito e la lettera*, 3,5 (cfr. https://www.augustinus.it/italiano/spirito_lettera/index2.htm)

30 - *Ibid.*, 4,6

cupiscenza cattiva la concupiscenza buona, ossia riversando nei nostri cuori la carità, allora quella legge, per quanto buona, con la sua proibizione accresce il desiderio del male»³¹.

La legge è data da Dio ed è buona ma è lettera che uccide se manca il Terzo: lo Spirito che dà la vita e muove la volontà umana scacciando un desiderio cattivo con un desiderio buono. Solo la grazia guarisce e spinge la volontà umana ad agire impedendo ad essa di diventare superba e tirannica, solo l'*agape* dello Spirito di Cristo consente alla comunità cristiana di risorgere. Come afferma Klaus Hemmerle:

Essere-in-Cristo, tuttavia, non soltanto apre l'accesso alla vita trinitaria ma lo apre anche *tra* noi in un contesto relazionale mondano, trinitario. È tra noi che il «come» di Giovanni intende interagire: dobbiamo amare *l'un l'altro* come Gesù ci ha amati, essere *l'uno con l'altro*, tutti una cosa sola, come Lui e il Padre sono una cosa sola (cf. *Gv* 13, 35; 17,21 ss.).³²

Agostino grazie a Paolo scopre una dialettica tra la legge e l'amore che lo conduce su una strada molto diversa da quella intrapresa da Schmitt e ciò spiega i limiti a cui la distinzione schmittiana tra visibile e invisibile va soggetta, prefigurando il progressivo allontanamento di Schmitt dalla Chiesa.

ALESSANDRO BORGHESI

Post-dottorando in Filosofia presso l'Istituto Universitario Sophia di Loppiano (FI)

borghesiruf@gmail.com

31 - *Ibidem*.

32 - K. Hemmerle, *Thesen zu einer trinitarischen Ontologie*, Johannes Verlag, Einsiedeln 1976, tr. it., *Tesi di ontologia trinitaria. Per un rinnovamento della filosofia cristiana*, Città Nuova, Roma 1986, p. 70.

Sull'anima come metaxy e il luogo dove nasce l'arte in Simone Weil

di Mary Elisabeth Trini

Simone Weil uses the notion of soul to make her way beyond the horizon of phenomenality critically established by modern subjectivity. However, the Weilian way does not lead to an abandonment of the subjective polarity that interfaces with reality nor to a purely aesthetic turn of thought for which the primacy of the subject is replaced by that of the "other than the subject", but to a re-articulation founded on the metaxological character of the soul. From this point of view, the ψυχή appears as the place of an erotic from which the possible mediation between sensitive and intelligible begins, a space of authentic inspiration and the first worksite of any kind of "art".

Keywords: Simone Weil, Art, Soul, Mediation, Metaxy

1. L'anima come spazio originario dell'arte

All'interno dell'opera weiliana, nei testi della maturità emerge un decisivo ampliamento del campo di applicazione del concetto di arte dovuto alla scelta weiliana ormai consolidata di pensare il soggetto come *anima*.¹ La ripresa dell'idea di anima in seno al discorso filosofico è per Weil una necessità dovuta al fatto che essa consente una più concreta articolazione dell'esperienza umana depauperata dalla spaccatura moderna tra io puro e mondo, declinata innanzitutto nella separazione netta tra pura coscienza e corporeità. Nei suoi esiti estremi essa conduce ad una opposizione insignificante tra natura e spirito che si cristallizza in una nuova e mendace «contrapposizione di naturale/antinaturale»².

Non a caso, la base teoretica di cui si serve Weil per una tale ripresa è fornita dalla psicologia platonica, a sua volta legata alla più ampia questione della mediazione tra sensibili e intelligibili espressa dal concetto di *metaxy*.³ L'esperienza umana offerta nell'orizzonte della $\psi\upsilon\chi\eta$ si offre così come luogo privilegiato di mediazione tra i diversi livelli della realtà sintetizzati nella formula platonica, più volte richiamata da Weil, che distingue l'ambito del bene da quello del necessa-

1 - In seno ad un discorso sull'arte, è opportuno rilevare che Simone Weil non abbandona mai il riferimento alla soggettività in favore di una contro-soggettività, di una oggettualità assoluta che sta di fronte alla coscienza e che finisce per determinare i numerosi esempi di una svolta estetica del pensiero che si vuole post-moderno. Ci si può chiedere se la categoria principale della concezione weiliana dell'arte sia effettivamente quella di "riconoscimento" implicante, in modo ineludibile, una polarità ri-conoscente che trova nella coscienza e nella sua prassi mediata dalla articolata struttura dell'anima, il suo spazio di interazione. La soluzione weiliana dei presupposti soggettivistici moderni è stata oggetto di numerose interpretazioni. È ampiamente messa a fuoco dal lavoro di G. Trabucco, *Poetica sopranaturale. Coscienza della Verità in Simone Weil*, Milano, Edizioni Glossa, 1997. Si veda anche M. Mangiabene, *Simone Weil anti-moderna?*, in «Prospettiva Persona», n. 8, 1994.

2 - I. Poma, *Sradicamento e decostruzione religiosa del soggetto moderno*, in Id., *Simone Weil. Per una decostruzione religiosa del soggetto moderno*, Mimesis, Milano 2022, p. 159.

3 - Sull'ascendenza platonica del concetto di *metaxy* weiliano rimando innanzitutto ai contributi contenuti in E.J. Doering-E.O. Springstead, *The Christian Platonism, of Simone Weil*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 2004. Dalla nozione weiliana di *metaxy* E. Gabellieri (*Le phénomène et l'entre-deux. Pour une métaxologie*, cit.) estrae un'intera metaxologia attenta ad individuare le fonti originariamente platoniche di un tale pensiero. Su questa specificità cf. anche F. Simeoni, *La traccia platonica della metaxologia*, in M. Marianelli (a cura di), *"Entre". La relazione oltre il dualismo metafisico*, Città Nuova, Roma 2020, pp. 61-76. Sul *metaxy* in Platone faccio riferimento soprattutto a J. Souhilhé, *La notion platonicienne d'intermédiaire dans la philosophie des Dialogues*, F. Alcan, Paris 1919. Nel testo l'autore rintraccia una «teoria degli intermediari» (*ibid*, p. 4) come vero esito del dualismo metodologicamente posto e declinato dal filosofo greco nei vari livelli del reale. Si veda sul tema anche il sintetico e accurato studio di M. Martino, *Sul METAXY in Platone. Un itinerario*, Guerini, Milano 2022.

rio.⁴ L'anima presenterebbe in sé, innanzitutto per Platone⁵, la capacità di «istituire una mediazione tra l'esperienza sensibile e l'apparire degli intelligibili»⁶, riguardando la sua azione intermediatrice non solo la dimensione cognitiva ma anche quella affettiva. L'orizzonte dell'anima è dunque strutturalmente connesso alla sfera erotica che è la prima dimensione dell'architettura psichica indicata da Weil.⁷

Presentate queste premesse, pensare l'arte come produzione delle sapienti realizzazioni umane attraverso la variegata mediazione della materia – le opere d'arte in generale – è solo una delle vie aperte dalla riflessione weiliana. L'altra via riguarda il compimento dell'arte che si verifica innanzitutto e in modo eccelso in un luogo diverso, attraverso le modificazioni che avvengono nell'anima a contatto con la realtà sensibile e quella ideale, in un dispiegamento della dimensione naturale e di quella soprannaturale, per usare la terminologia weiliana. L'anima stessa, infatti, per mezzo di quest'arte viene ad essere «tagliata in due»⁸, una parte al di sopra del tempo, l'altra che soffre al di sotto, diventando veramente lo spazio di una ferita permanente. Non meno rigorose delle regole scoperte e applicate per la produzione di un tempio sono quelle che faranno dell'anima, *materia umana*, un'opera magna: «Una necessità rigorosa, che esclude ogni arbitrio, ogni caso, regola i fenomeni materiali. Nelle cose spirituali, benché libere, vi è se possibile ancor meno arbitrio e caso»⁹. Proprio come

4 - Cf. S. Weil, *Quaderni*, vol. III, Adelphi, Milano 2006, p. 67, nei riferimenti seguenti indicato come "QIII" (il riferimento è a Platone, *Repubblica*, 493 c). Nel richiamare attraverso la formula amata da Simone Weil un presunto dualismo di Platone è opportuno ricordare che la chiave di accesso ai testi platonici è data, invece, a Weil proprio da un concetto che si oppone ad una interpretazione del platonismo come dualismo metafisico: si tratta dell'ambito del *metaxy*, individuato come il guadagno principale del pensiero platonico. Nel *Timeo* la duplicità di livello del reale (cf. il fondamentale studio di H. Thesleff, *Studies in Plato's two-level-mode*, Societas Scientiarum Fennica, Helsinki 1999) emergente tra il divenire e l'essere immutabile (tra la permanenza e il venire all'essere, tra il modello e la copia) è sanata dalla posizione di una causa del divenire, il δημιουργός, che media tra le due interrelate dimensioni; nel *Sofista*, l'Essere e il Diverso sono i due distinti generi sommi che si trovano tuttavia in un rapporto di reciproca comunione (κοινωνία). Sulle origini ermeneutiche del dualismo platonico rimando a A. Vasiliu, *Aristotele e il supposto dualismo di Platone riguardo al principio e i generi*, in L. Candiotti, *Senza dualismo. Nuovi percorsi nella filosofia di Platone*, op. cit., pp. 95-110.

5 - In ambito platonico sono stati individuati da Souilhé quattro livelli di mediazione interni all'anima: la δόξα, il θυμός, la διάνοια e l'ἔρω (J. Souilhé, *La notion platonicienne d'intermédiaire*, cit., pp. 76-116).

6 - F. Simeoni, *La traccia platonica della metaxologia*, cit., p. 72. L'amore «il *metaxy* per eccellenza, apre la sensazione alla trascendenza di ciò che cerca l'intelletto, abita lo spazio mediano tra i contrari dell'esistenza» (*ibidem*).

7 - Cfr. S. Weil, *Quaderni*, vol. II, Adelphi, Milano 1997, p. 183, nei riferimenti seguenti indicato come "QII": «Desiderio: prima dimensione. Obbligo: seconda. La terza...».

8 - S. Weil, *Quaderni*, vol. IV, Adelphi, Milano 2005, p. 251, nei riferimenti seguenti indicato come "QIV".

9 - QII, p. 190.

nella costruzione materiale la forma architettonica che Weil associa all'anima rimanda ad un ordine dove le forze si equilibrano e compensano in modo infallibile. L'anima è per Simone Weil il *milieu* – il *luogo*-medio – per eccellenza, dove questo incontro di forze avviene.¹⁰

2. L'ordine dell'anima come *metaxy*

Dell'ordine che si manifesta nell'architettura dell'anima Simone Weil parla in due modi. Da una parte afferma che si tratta di un ordine che non è condizione di esistenza, che non presenta, cioè, un fine. «Vi sono ordini che non sono condizione di esistenza; [...] Così l'*ordine interiore dell'anima* e della virtù. L'ordine estetico e il bello. Un ordine simile è un'imitazione di qualcosa di non rappresentabile che non è più un ordine»¹¹, come la musica che è un ordine dei suoni che imita il silenzio. D'altra parte, riferendosi all'ordine estetico in generale, scrive che «è una condizione di esistenza rispetto alla contemplazione»¹², cioè prevede come finalità la contemplazione. L'architettura dell'anima rimanda ad una terza dimensione dell'ordine che Weil riferisce al non rappresentabile, da lei chiamato «Senza nome né forma»¹³, un reale vuoto di senso e di forma, un nulla: «La pienezza dell'essere è identica al nulla per il pensiero astratto, ma non mentre si fugge dal nulla e ci si dirige verso l'essere. C'è il nulla da cui si fugge e il nulla verso cui ci si dirige»¹⁴. La «terza dimensione dell'ordine»¹⁵ caratteristica dell'ordine estetico e dell'ordine dell'anima, per Weil è quella che anche se «oltrepassa l'immaginazione e l'intelletto»¹⁶ riguarda un oggetto di contemplazione che traina verso l'essere nella sua verità, mai oggettivabile o esperibile dalla conoscenza di primo e secondo genere. L'ordine dell'anima è, dunque, insieme a quello estetico che Weil riferisce al mondo – alla bellezza del mondo, cioè – la dimensione metaxologica per eccellenza, se proprio il *metaxy* è definito come «rappresentazione che ci attrae verso il non rappresentabile»¹⁷.

10 - Con una definizione di Gabellieri, l'anima è «uno spazio che apre verso il basso e verso l'alto, spazio di cui il *moi* è il centro cosciente» (E. Gabellieri, *Le phénomène et l'entre-deux. Pour une métaxologie*, cit., p. 193).

11 - *Qll.*, p. 157.

12 - *Ibid.*, p. 195.

13 - *Ibid.*, p. 158.

14 - *Ibid.*, p. 157.

15 - *Ibidem*.

16 - *Ibidem*.

17 - *Ibid.*, p. 159. «Necessità dei *metaxy* per impedirci di afferrare il nulla invece dell'essere pieno» (*ibidem*).

Per l'uomo queste due forme di ordine – quella del macrocosmo e quella del microcosmo – rappresentano dunque la condizione di possibilità della contemplazione del Bene. Questo giustifica l'affermazione di Weil secondo la quale la costruzione di un'architettura nell'anima costituisce perfino «il fine della vita umana»¹⁸. Quel che la filosofa francese vuole aprire con l'idea di un'architettura dell'anima è, dunque, lo spazio di una *erotica* avviata da quello "sguardo che salva" di cui si parla nella sua autobiografia spirituale¹⁹: sguardo dell'uomo agganciato da quello impossibile di Dio. In questa erotica, la potenza metaxologica dell'anima da una parte fa sì che essa assuma la forma di un ordine non rappresentabile che la eccede, dall'altra ne fa un ordine rappresentabile che può essere contemplato, amato, imitato.

Scrive Simone Weil che l'anima «interamente obbediente» è insieme al bello l'unico «ordine perfetto»²⁰. In altri termini, l'anima ordinata all'obbedienza che è l'ultima "tappa" dell'architettura weiliana, non presuppone un disordine correlativo, non è, cioè, un ordine parziale, ma si presenta con le fattezze di un assoluto nell'esistenza. Quest'ultima era una caratterizzazione del tempio proposta già nel saggio giovanile del 1926²¹, con la quale Weil voleva significare la pura oggettività del bello.²² Da una parte, *come "opera"* il tempio non dipende in alcun modo dall'azione delle facoltà naturali: esso è lì, edificato senza l'intervento del soggetto;

18 - QIV, p. 104.

19 - Cfr. S. Weil, *Attesa di Dio*, Adelphi, Milano 2008, p. 149: «Una delle verità fondamentali del cristianesimo, oggi misconosciuta da tutti, è che lo sguardo è ciò che salva». In un articolo intitolato proprio *"Le regard est ce qui sauve"*. *Le mal et la beauté chez Simone Weil*, Mimiko Shibata individua nella filosofa francese una «salvezza attraverso lo sguardo» (M. Shibata, *"Le regard est ce qui sauve". Le mal et la beauté chez Simone Weil*, «Cahiers Simone Weil», n. 2 [1995], pp. 109-122). Lo sguardo dell'anima, ricorda l'autore, coincide per Weil con l'amore, quella capacità di arrestarsi un istante, di attendere, di ascoltare, un bene che non è rappresentabile, che non trasforma, cioè, la necessità da cui ogni bene è assente, in una rappresentazione immaginaria di un bene futuro. Lo sguardo dell'anima, allora, sarà agganciato da quello di Dio per il tramite di ciò che è, non di ciò che sarà o potrebbe essere. In definitiva, è la materia fissata con amore a costituire questo tramite dell'incontro tra l'anima e Dio, la materia vista in immagine, cioè bella.

20 - QII, p. 171.

21 - Cfr. S. Weil, *Œuvres complètes I, Premiers écrits philosophiques*, Gallimard, Paris 1988, p. 62, nei riferimenti seguenti indicato come "OC I".

22 - «Le 'cose', così poste in un contesto armonico che non ha altra finalità che in se stesso, non sono perché poste nell'opera in funzione di altro, ma risplendono come belle in sé, per quello che sono; per Simone ciò significa propriamente tendere a considerare le cose come estranee al pensiero, e propriamente come oggetto; a questo in qualche modo conduce supremamente il bello. Nella prospettiva del bello esse appaiono nella loro neutralità, oggettive, private dei condizionamenti provenienti dall'interiorità individuale» (M. Marianelli, *"La percossa del bello"*. *La bellezza come discesa e ascesa in Simone Weil*, in «Sophia» II [2010/2], pp. 190-208, qui p. 194).

dall'altra, *come "bello"* esso aggancia, «immobilizza il mio corpo e il mio spirito. [...] è sempre lì a imporsi al mio corpo che è costretto a imitarlo»²³, mi è inequivocabilmente caro e mi invita ad imitarne l'ordine. In relazione alla percezione dell'ordine nel pensiero weiliano maturo, più che di oggettività è forse opportuno parlare di «indifferenza»²⁴, una categoria che segnala in modo più pregnante la totale non-disposizione da parte dell'io della forma del reale. Nell'indifferenza Weil racchiude tutta la semantica della distanza, della mancanza di fine, in definitiva, della dimensione necessaria della pura relazione.

A dimostrazione del fatto che, proprio come avviene in Platone, la distinzione tra il piano del bene e quello del necessario, è strutturalmente polare, quando Weil si accinge a trattare dell'anima, il rapporto alla necessità non viene cancellato ma trasposto nell'ambito spirituale. Anche nell'ambito del bene è individuabile una «"meccanica spirituale"»²⁵, nello specifico espressa dalle leggi architettoniche cui sottostà necessariamente l'edificazione dell'anima. La presenza, invece, del principio del bene in questo processo possiamo ritrovarla in un'immagine riferita ancora una volta all'architettura.

Se l'ordinamento dell'anima rimanda ad uno stile architettonico, questo è senz'altro quello dell'architettura romanica, prediletta da Weil rispetto a quella gotica.²⁶ Quest'ultima esprime per la filosofa una verticalità fabbricata dall'uomo,

23 - *OCl*, p. 60.

24 - «Le cose sono ciò che sono: supremo insegnamento. *Sum qui sum* nella creazione. Spazio e solitudine nella pittura. Lo spazio è la solitudine, l'indifferenza di tutte le cose. Alcuni eventi non sono più carichi di significato di altri; anche la crocifissione di Cristo non è più carica di significato di un ago di pino che cade; Dio vuole ugualmente tutte le cose che sono [...] le arti hanno per materia lo spazio e il tempo, e per oggetto la rappresentazione di questa indifferenza» (*QIII*, p. 67).

25 - I. Poma, *Sradicamento e decostruzione religiosa del soggetto moderno*, in Id., *Simone Weil. Per una decostruzione religiosa del soggetto moderno*, cit., p. 154.

26 - In un articolo recente, C. Zyka mette in luce come l'intento weiliano non sia quello di tornare nostalgicamente ad uno stile artistico, greco o romanico che sia. L'operazione di Simone Weil è piuttosto quella di individuare nell'arte «una traccia, un milieu spazio-temporale che testimonia della libertà spirituale» (C. Zyka, *Liberté spirituelle dans l'art. Art roman contre art gothique*, «Cahiers Simone Weil», n. 3 (settembre 2022), pp. 251-268) che si trova solo nell'arte di prim'ordine. Facendo specifico riferimento all'architettura romanica, l'autrice scrive: «Nell'estetica weiliana, l'"arte di primissim'ordine" è mediatrice, un ponte o un'apertura indispensabile attraverso la quale possiamo accedere al bello soprannaturale. Ecco perché – nel caso dell'architettura romanica come di ogni grande arte – si tratta di trovare il punto di equilibrio "nell'aria piuttosto che al suolo", al di là della traccia visibile, il che va di pari passo con un'attenzione che viene dall'alto» (*Ibid.*, pp. 254-255). Nella sua indagine, Zyka individua come significato ultimo dell'equilibrio quello tra il sacro e il profano, la luce e l'ombra e commenta: «Agli occhi di Simone Weil, l'arte romanica incarna influenze multiple – sacre e profane, luminosità e oscurità –, senza confondersi con il naturale trascendente. Di conseguenza, il sacro che va di pari passo con il profano – su un piano orizzontale per così dire – non può che essere un sacro *umano*; e i due (sacro e profano) si radicano infine nell'unico

impossibile nella realtà spirituale dove non si può ascendere ma solo discendere.²⁷ Il tempio gotico ha bisogno del sostegno dei contrafforti. Il suo destino è quello di trasformare la verticalità in vettorialità, soggettiva o collettiva che sia. Nell'architettura romanica, invece, che «non si cura affatto della potenza né della forza, ma unicamente dell'equilibrio»²⁸, la chiesa «è sospesa come una bilancia intorno al suo punto di equilibrio, un punto di equilibrio che riposa sul vuoto»²⁹. Il punto di equilibrio dell'architettura dell'anima si fonda anch'esso su un vuoto. Proprio come in ogni corpo c'è un punto più importante dell'intera massa, tanto che, se questo punto è sostenuto il corpo non cade, anche nell'anima v'è una chiave di volta che sostiene dall'alto l'intero edificio: «La presenza muta del soprannaturale è, quaggiù, questo punto di appoggio»³⁰. La causalità del bene entrando in contatto con la necessità nell'anima si fa muta e invisibile ed anche in questo meccanismo si ritrovano per Weil le tracce dell'astuzia del Bene: si tratta essenzialmente dell'operazione della "notte oscura" mediante la quale il Bene «si ritira, per non essere amato come un tesoro da un avaro»³¹.

L'architettura dell'anima non trova la sua causa nella naturale massa dell'anima ma nell'azione del Bene, vale a dire, in quella che Simone Weil chiama l'operazione della *grazia*, e che tradisce ancora una volta l'irriducibile intenzionalità ontologica, ed infine teo-logica, del pensiero weiliano, seppur fissata nei limiti operativi di una «metafisica del terrestre»³².

In materia di trascendenza c'è un'architettura delle rappresentazioni e delle nozioni. Alcune vanno messe in primo piano, altre vanno ospitate nella parte dell'anima muta, segreta, sconosciuta alla coscienza. Alcune vanno ospitate nell'immaginazione, altre nell'intelligenza del tutto astratta, altre ancora nell'una e nell'altra, ecc.

Bene. Al contrario, nel voler cacciare il profano, il gotico sembra aver ucciso questo equilibrio, vero ordine del mondo» (*Ibid.*, p. 261).

27 - È il meccanismo provvidenziale della leva: «Leva. Salire abbassando. Forse non ci è consentito di salire se non così» (S. Weil, *Quaderni*, vol. I, Adelphi, Milano 2004, p. 296, nei riferimenti seguenti indicato come "QI"); o ancora «[...] salire è soprannaturale; il cielo è il luogo dove noi non andiamo» (*ibidem*).

28 - S. Weil, *L'ispirazione occitana, I catari e la civiltà mediterranea*, cit., p. 33.

29 - *Ibidem*.

30 - S. Weil, *Esiste davvero una dottrina marxista?*, in *Oppressione e libertà*, L. Basile (tr. it. a cura di), Orthotes, Napoli 2015, p. 178.

31 - QIII, p. 95.

32 - M. Vetö, *La metafisica religiosa di Simone Weil*, Arianna editrice, Bologna 2001, p. 87 (originale Id., *La métaphysique religieuse de Simone Weil*, Vrin, Paris 1971).

Questa *architettura complessa e raffinata*, che è in opera anche nei cosiddetti semplici, quando essi si avvicinano alla santità, è ciò che edifica un'anima pronta alla salvezza.

*Non è l'uomo ad operarla; essa si opera per effetto della grazia se non viene ostacolata. In generale colui in cui si opera non se ne rende conto o quasi.*³³

Nell'anima questa operazione dovrà trovare la sua chiave di volta proprio in un analogo del vuoto. Innanzitutto, nella purificazione della sfera erotica dall'oggetto – il desiderio “a vuoto”³⁴ – che esprime la potenza eminentemente kenotica dell'amore: in termini moderni, una potenza «trans-oggettiva o meta-soggettiva (nel senso che il prefisso meta ha anche nel termine metaxologia)»³⁵. Nell'architettura weiliana dell'anima l'erotica costituisce una parte fondamentale proprio perché l'amore ha una funzione metaxologica cruciale in seno al dualismo fenomenologico di matrice moderna. L'amore trasporta il soggetto oltre l'orizzonte della dimensione fenomenica da esso stesso prodotta e la sua capacità di agganciare il soggetto a ciò che egli non è ma da cui è chi-amato costituisce la principale potenza di mediazione tra verità e storicità, essenza ed esistenza, innanzitutto della coscienza stessa. In questa mediazione può aprirsi allora lo spazio di un'autentica forma di ispirazione artistica, di tipo sempre polare perché nella sospensione kenotica dell'amore si attende di vedere e di esser visti.

MARY ELISABETH TRINI

Dottoranda in Filosofia presso l'Università degli Studi di Perugia

33 - *QIV*, pp. 150-151, corsivo mio.

34 - A questo, bisogna aggiungere un'altra dimensione che deve passare per il movimento kenotico: si tratta di quella volontaria che porterà all'azione non-agente.

35 - F. Simeoni, *La traccia platonica della metaxologia*, cit., p. 73.

L'arte come luogo di mediazione nel pensiero di Martha C. Nussbaum. Verso l'accoglienza della propria e dell'altrui umanità

di Giulia Brunetti

Nussbaum has been accused of instrumentalizing artistic work and undermining philosophical rigor with her project of a marriage between moral philosophy and literature. These voices, far from being residual in the debate that has made the thinker famous, show the innovative nature of her ideas for American Analytics. We believe that Nussbaum's conception of art – which corroborates the philosopher's cognitive-valuative theory of emotions –, as a transitional object and a site for the recognition of a common humanity, allows the criticism to be refuted. Also, it goes much further, legitimizing and substantiating a reading of the artwork as a space of relationship with one's interiority and otherness.

Keywords: Art, Mediation, Recognition, Humanity, Self, Otherness

1. Una presunta filosofia letteraria

Nella sua opera degli esordi, *La fragilità del bene*, Martha C. Nussbaum si esprime a favore di un ritorno della filosofia morale al concreto attraverso il ricorso alle opere d'arte narrativa. L'appello a quest'ultime e, in particolare, alla tragedia è motivato dall'esigenza di volgersi alla «nostra esperienza ordinaria, per renderla oggetto di interesse e di piacere e non di disprezzo e di fuga»¹.

Koenis e de Roder affermano che Nussbaum instauri così un'alleanza scellerata fra letteratura e politica, che finisce per determinare la perdita di aspetti essenziali di entrambe. Secondo i due studiosi, la filosofa incorre in tale deriva nel momento in cui pone la «falsa opposizione»² tra «un tipo estremo di formalismo estetico che è sterile e poco attraente»³, da un lato e la letteratura, dall'altro. Quest'ultima, per poter essere considerata tale, deve presentare, secondo Nussbaum, un impegno orientato alle urgenze sociali.

Tuttavia, se la letteratura «*parla di noi*, delle nostre vite e scelte ed emozioni, della nostra esistenza sociale e della totalità delle nostre connessioni»⁴, Kukla afferma che l'autrice manchi di spiegare in che modo il significato morale dei testi letterari trascenda le particolarità delle narrazioni. A tal fine, Nussbaum si affida alle relazioni di similarità, che tuttavia non argomenta.⁵

Ella ritiene inoltre che, attraverso la frequentazione delle opere letterarie, si sviluppi l'etica della «sottile sensibilità e della ricca consapevolezza»⁶. Secondo la filosofa, infatti, la letteratura permette di sviluppare una raffinata attenzione nei confronti dell'individualità personale e delle sue particolari circostanze di vita.

1 - M.C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1986; tr. it. di M. Scattola, *La fragilità del bene: fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, il Mulino, Bologna 2004, p. 484.

2 - Cfr. S. Koenis - J. de Roder, *Educating for Democracy Empathy, Reading, and Making Better Citizens in Martha Nussbaum's Public Education Project*, in A. Swinnen - A. Kluvelde - R. van de Vall (eds.) *Engaged Humanities: Rethinking Art, Culture, and Public Life*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2022, pp. 325-356, qui p. 352, t.d.a.

3 - M.C. Nussbaum, *Cultivating humanity: A classical defence of reform in liberal education*, Harvard University Press, Cambridge 1997, p. 89 (citato in S. Koenis - J. de Roder, *Educating for Democracy Empathy, Reading, and Making Better Citizens in Martha Nussbaum's Public Education Project*, cit., p. 352), t.d.a.

4 - M.C. Nussbaum, *Perceptive Equilibrium: Literary Theory and Ethical Theory*, in *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, New York 1990, pp. 168-194, qui p. 171, t.d.a.

5 - Cfr. R. Kukla, *Reading Literature after Hegel*, in «The Journal of Speculative Philosophy», 12 (1998/4), pp. 245-254, qui pp. 250, 252.

6 - Cfr. M.C. Nussbaum, «*Finely Aware and Richly Responsible*»: *Literature and the Moral Imagination*, in Id., *Love's Knowledge*, cit., pp. 148-167, qui p. 148.

Per Voice, quest'affermazione è tuttavia appropriata soltanto in relazione a quegli altri che gravitano nell'orbita della nostra sensibilità, ossia nell'ambito delle relazioni familiari, amicali o nazionali. Ciò, in quanto le esigenze che la filosofia morale si trova a dover fronteggiare comprendono la regolamentazione di rapporti fra estranei con interessi talvolta conflittuali, che si collocano oltre i confini entro i quali la simpatia può estendersi. Essi richiedono quindi che tale branca del pensiero mantenga uno stile più distaccato e che parli il linguaggio della ragione. Ciò, ond'evitare non soltanto che essa non adempia efficacemente al proprio compito, ma anche che sia distorta dal pregiudizio.⁷

La conclusione cui lo studioso giunge si presenta dunque come simile a quella alla quale perviene Conant, a favore dell'irrinunciabilità della separatezza fra letteratura e filosofia morale. Non è esclusa la possibilità di una comunicazione fra di esse⁸ ma, secondo Conant, Nussbaum non può limitarsi ad affermare che la filosofia debba ricercare una forma non-convenzionale attraverso la quale rispondere all'interrogativo "come devo vivere?". Ciò, a causa di un' *impasse* creata dalla sua stessa argomentazione. La pensatrice ha infatti stabilito due criteri che vanno soddisfatti contemporaneamente per poter far presa sull'intero essere umano e, tuttavia, gli stessi si escludono reciprocamente. Le due condizioni sono infatti quella del perseguimento di un'accurata indagine deliberativa, da un lato e quella della stimolazione di una risposta emozionale nel lettore, dall'altro.⁹

2. L'esplorazione della propria vulnerabilità nella dimensione del verosimile

L'argomentazione di Conant, poc'anzi riportata, non sembra centrata. L'approccio cognitivo-valutativo alle emozioni elaborato dalla filosofa statunitense, infatti, si fonda proprio sull'idea che quest'ultime s'identifichino con dei giudizi eudaimonistici.¹⁰ Tale nucleo concettuale, che l'autrice tematizzerà successivamente nell'opera caposaldo del suo pensiero *L'intelligenza delle emozioni*, emerge già in forma embrionale nel lavoro della fase aurorale della sua speculazione, *La fragilità del*

7 - Cfr. P. Voice, *Why Literature Cannot be Moral Philosophy*, in «Theoria: A Journal of Social and Political Theory», 1994/83/84, pp. 123-134, qui p. 131.

8 - Cfr. *Ibid.*, p. 132; J. Conant, *Martha Nussbaum e il problema della forma della filosofia*, tr. it. F.P. Vertova, in «Iride», 20 (1997/1), pp. 164-172, qui pp. 166-167.

9 - Cfr. *Ibid.*, p. 171.

10 - Cfr. M.C. Nussbaum, *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge 2001; tr. it. R. Scognamiglio, *L'intelligenza delle emozioni*, il Mulino, Bologna 2004, p. 37.

bene, discutendo la quale Conant formula la propria obiezione.¹¹ L'arte narrativa s'identifica come la dimensione nelle quale le suddette esigenze trovano il proprio simultaneo appagamento.

Marianna Bergamaschi Ganapini rileva bene, infatti, il senso in cui Nussbaum intende il dramma antico: «la tragedia è spettacolo dell'“apparenza”; è la rappresentazione di una verità che si svela attraverso le forme della nostra stessa esperienza: attrae e sconvolge perché è la vita comune, la vita esperita da ogni singolo individuo, proiettata in una dimensione mitica, unica, dove ogni istante è visione e conoscenza delle profondità di quella stessa esistenza»¹².

Coerentemente con il realismo interno che innerva la proposta nussbaumiana, spiega Sante Maletta, «le opere letterarie presentano al filosofo morale la migliore rassegna delle concezioni e delle credenze comuni in campo etico, incarnate in trame e personaggi». Rispetto a essi, il fruitore è sollecitato emotivamente, data la loro natura tutt'altro che astratta e affatto lontana dall'esperienza ordinaria. Dal momento che per Nussbaum l'emozione è anche cognizione, il sentire emotivo ospita nella propria stessa struttura il giudizio. Tuttavia, osserva Maletta, il pregevole, ulteriore vantaggio offerto da tale fonte risiede nel fatto che «la letteratura gli offre [al filosofo morale, *N.d.A.*] quella distanza dal flusso vitale che gli permette di riflettere *sulla vita*»¹³.

L'opera d'arte narrativa pone infatti il lettore o lo spettatore in una posizione che è al contempo simile e diversa da quella che egli occupa nella vita. Diversa, in quanto la sua deliberazione è esente da quelle distorsioni, come le gelosie e le angosce, che lo rendono cieco quando è direttamente coinvolto nelle proprie vicende reali e personali. Simile, in quanto egli è emotivamente coinvolto con i personaggi e consapevole della propria incompletezza.¹⁴ Ciò conduce, come in Aristotele, alla *κάθαρσις*, che tuttavia Nussbaum non traduce con “purificazione”, bensì come “chiarificazione”¹⁵. Lo scopo dell'attività estetica non è infatti la liberazione dell'a-

11 - Cfr. Ead., *La fragilità del bene*, cit., pp. 98-99; 108-110. Nell'esegesi del conflitto tragico di Agamennone, Nussbaum insiste sull'importanza di emozioni e sentimenti per la formulazione del giudizio morale e per la responsabilità che da esso discende, indipendentemente dal fatto che l'azione compiuta sia necessaria.

12 - M. Bergamaschi Ganapini, *Tragicità dell'apparenza*, in «Kykéion: semestrale di idee in discussione», (2002/7), pp. 23-32, qui p. 23.

13 - S. Maletta, *La letteratura come “strumento ottico”: Martha Nussbaum e la questione della concettualizzazione in etica*, in *Vita, concettualizzazione, libertà: studi in onore di Alfredo Marini*, a cura di R. Lazzari - M. Mezzanica - E. Storace, Mimesis, Milano-Udine 2008, pp. 169-189, qui p. 170.

14 - Cfr. M.C. Nussbaum, *Introduction: Form and Content, Philosophy and Literature*, in *Love's Knowledge*, cit., pp. 3-53, qui p. 48.

15 - Cfr. Ead., *La fragilità del bene*, cit., p. 697.

nimo umano dalle passioni, ma piuttosto quello di sondarle: ciò è possibile proprio in quanto l'attività cognitiva è insita nell'emozione stessa.¹⁶

La plausibilità dei *pattern* d'azione delle opere fa sì che questi vengano riconosciuti come *possibilità umane*¹⁷ e, quindi, anche quali proprie. In virtù di tale dinamica, il fruitore prova delle emozioni reali, pur essendo consapevole del fatto che il suo mondo non sia effettivamente intaccato dagli avvenimenti narrati: egli esperisce tali vicende soltanto nella rappresentazione. Gli eventi che ne sono oggetto risultano collocati in uno spazio altro da quello che il lettore abita in prima persona.

In virtù di tale dinamica, la letteratura costituisce anche il *medium* attraverso il quale pervenire ad accettare la propria vulnerabilità.

Ora, occorre precisare, come chiarisce Fiammetta Ricci, che con tale termine Nussbaum intenda sia la condizione di bisogno dell'essere umano nei confronti di ciò che è al di fuori del suo controllo, sia l'instabilità cui è esposta la vita morale.¹⁸ Per tale ragione, i drammi classici, veicolando «una visione antropologica adeguata alla nostra condizione di esseri "terrestri", mondani, con tutte le impurità e tensioni che tale condizione contempla»¹⁹, risultano un genere privilegiato per lo scopo al quale la filosofa guarda.

Argomenta l'autrice:

Questa prospettiva generale sollecita [...] gli spettatori a provare emozioni di diverso tipo rispetto alle possibilità della propria vita. Vedendo gli eventi come universali possibilità umane, gli spettatori li vedono naturalmente anche come possibilità per se stessi. Così di fronte alla situazione di Filottete possono provare paura per il proprio dolore o per la possibilità di essere manipolati e maltrattati; dolore per catastrofi simili che hanno colpito persone amate; rabbia nei confronti di persone del loro mondo che strumentalizzano gli altri. Ancora, queste emozioni possono collegare la strumentalizzazione di Filottete da parte di Odisseo con qualche evento negativo dell'ambiente che mi circonda, come le tragedie greche venivano spesso poste in relazione con il processo decisionale democratico. Oppure posso semplicemente pensare, in senso più generale, alla possi-

16 - Cfr. Ead., *L'intelligenza delle emozioni*, cit., p. 299.

17 - Nussbaum sposa l'indicazione di Aristotele, secondo il quale la letteratura sarebbe più filosofica della storia, in quanto quest'ultima riguarda fatti particolari già accaduti, mentre la prima «ci mostra degli schemi di azione verosimili in senso generale, "fatti che possono accadere" nella vita umana. Nel cogliere gli schemi di azione rilevanti indicati dall'opera, cogliamo anche delle possibilità per noi» (M.C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, cit., p. 299).

18 - Cfr. F. Ricci, *Politica e simbolica della differenza: spunti di riflessione*, in «Metábasis.it: filosofia e comunicazione», 26, 2018, pp. 218-230, qui p. 229, nota 36; Cfr. M.C. Nussbaum, *La fragilità del bene*, cit.; Id., *L'intelligenza delle emozioni*, il Mulino, Bologna 2004, p. 37.

19 - S. Maletta, *La letteratura come "strumento ottico"*, cit., p. 171.

bilità che io o i miei cari potremmo patire strumentalizzazioni e abusi. Posso pensare alla possibilità specifica di essere colpita da una malattia molto dolorosa; o semplicemente temere rovesci e difficoltà inaspettati.²⁰

Il fatto che queste opere consentano di approfondire la propria autoconoscenza e di promuovere una coscienza sociale non significa, contrariamente all'obiezione sollevata da alcuni critici, che vadano considerate in senso meramente strumentale.

Le reazioni emotive suscitate dal prodotto artistico sono infatti inscritte nella sua stessa forma²¹ e un'opera dal contenuto e dalla struttura formale ricchi sarà anche in grado di suscitare piacere non-eudaimonistico. Nondimeno, il funzionamento di determinati generi dipende inesorabilmente da «i modi in cui essi si pong[ono] in rapporto con l'interesse del pubblico per i volti dell'umana possibilità»²².

Per questo, la filosofa ritiene che i drammi favoriscano il piacere più ostico da perseguire, che consiste nel prendere contatto con la propria esposizione ai conflitti etici e ai rovesci di fortuna.²³

3. L'opera letteraria come spazio narrativo di riconoscimento dell'altro

La tragedia accompagna dunque verso la riconciliazione con gli aspetti più vulnerabili della propria condizione umana, ma rende anche maggiormente aperti verso quelli degli altri.²⁴

In *Giustizia poetica*, Nussbaum analizza come caso di studio il romanzo *Hard Times* di Charles Dickens e, rispetto all'idea di morale veicolata dall'opera, l'autrice afferma che essa, «come quella implicita nei romanzi realisti e nelle tragedie classiche [...], nasce da una profonda importanza attribuita agli aspetti vulnerabili della vita umana e al suo bisogno di "beni esterni"»²⁵.

Il romanzo prospetta quindi all'attenzione del lettore implicito delle aspirazioni umane generali, che egli condivide con i personaggi, anche qualora essi conducano

20 - M.C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, cit., p. 296.

21 - Cfr. *ibid.*, pp. 297-298.

22 - *Ibid.*, p. 304.

23 - Cfr. *ibid.*, pp. 421-422.

24 - Cfr. *ibid.*, p. 423.

25 - Ead., *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston 1995; tr. it. G. Bettini, *Giustizia poetica: immaginazione letteraria e vita civile*, a cura di E. Greblo, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 109.

delle vite molto differenti dalla sua. Attraverso la frequentazione di queste opere, il fruitore sviluppa dunque una maggiore empatia, che sostiene la compassione.

Quest'ultima si fonda infatti su tre giudizi: *di gravità*, *di non-colpa* e sul giudizio *eudaimonistico*. Si prova tale emozione, se si ritiene che, senza averne colpa, qualcuno versi in una situazione che metta a repentaglio il rigoglio della propria esistenza e che, con ciò stesso, questo vada a compromettere anche la realizzazione personale di colui che assiste alla sofferenza dell'altro. Nonostante Nussbaum non ritenga, a differenza di Aristotele, il giudizio *delle analoghe possibilità* una condizione necessaria perché la compassione abbia luogo, ella ne enfatizza diffusamente l'importanza.²⁶

Argomenta, infatti, la filosofa nordamericana: «Cittadini che *coltivano la propria umanità* devono concepire se stessi non solo come membri di una nazione o di un gruppo, ma anche e soprattutto, come esseri umani legati ad altri esseri umani da interessi comuni e dalla necessità di un reciproco riconoscimento»²⁷.

È l'arte, soprattutto narrativa, che nutre quella *coltivazione dell'umanità*, attraverso la quale, come esplicita la politologa Nichols, Nussbaum corregge sciovinismo e romanticismo descrittivo²⁸. Infatti, l'apprezzamento e l'adeguata fruizione di un'opera d'arte richiedono una conoscenza opportuna del contesto storico-culturale nel quale essa si colloca, così come che si padroneggino informazioni relative all'autore, nonché una certa educazione al genere. Nondimeno, Nussbaum ritiene anche che «possiamo riconoscerci l'un l'altro attraverso queste divisioni – e che possiamo persino formulare il progetto di indagarle»²⁹.

Alcuni critici hanno accordato ben poca credibilità a un siffatto umanesimo, pronosticandone il fallimento. L'amore per l'umanità propugnato dalla pensatrice è stato infatti giudicato incapace di nutrire un'arte che abbia effettivo carattere. Dopo aver asserito il cattivo gusto della poesia strettamente patriottica, Nussbaum risponde a tali obiezioni osservando quanto segue:

A me sembra, invece, che al contrario, sarebbe difficile trovare un'opera d'arte potente che non sia, a un certo livello, interessata alla rivendicazione del comune e ai nostri tragici e comici rifiuti di tale rivendicazione. L'antica tragedia

26 - Cfr. Ead., *L'intelligenza delle emozioni*, cit., pp. 387, 390.

27 - Ead., *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, Cambridge University Press, Cambridge 1997; tr. it. S. Paterni, *Coltivare l'umanità: i classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*, a cura di G. Zanetti, Carocci, Città di Castello 2020, p. 25. Corsivo mio.

28 - Cfr. M. P. Nichols, *Socratic Self-Examination: Cosmopolitanism, Imperialism or Citizenship?*, in L. Trepanier – K. M. Habib (eds.), *Cosmopolitanism in the Age of Globalization: Citizens without States*, University Press of Kentucky, Lexington 2021, pp. 13-39, qui p. 34.

29 - M.C. Nussbaum, *Reply*, in Id., *For Love of Country?: Debating the Limits of Patriotism*, J. Cohen (ed.), Beacon Press, Boston 1996, pp. 131-144, qui p. 141, t.d.a.

ateniese non riguardava un'etnia peculiarmente greca – anche se, ovviamente, derivava da tradizioni letterarie e musicali autoctone e poteva essere compresa al meglio da persone appartenenti a quelle tradizioni. Essa dramatizzava la sua aspirazione al riconoscimento dell'umanità collocandosi in tempi mitici, o sul versante troiano della guerra di Troia, o su un'isola deserta, dove vive un reietto che trasuda pus dal piede, che tutti i buoni Greci evitano con un disgusto. I luoghi subdolamente fittizi di Shakespeare ("una costa in Boemia") indicano un desiderio simile di attirare l'immaginazione lontano dai suoi ormezzi più compiacenti nel locale, inducendola ad avventurarsi in qualche terra sconosciuta, sia essa la Danimarca medievale o l'antica Roma, dove gli esseri umani, non senza poesia e non senza passione, tentano di amarsi, spesso tragicamente. Anche i paesaggi letterari apparentemente più locali, come la Dublino di Joyce e l'America di Walt Whitman, sono paesaggi dell'immaginazione in cui il corpo umano e le sue sorprendenti irregolarità hanno una casa più che locale. Si consideri, inoltre, quanto poesia e prosa tutt'altro che sciatte riguardino, in realtà, la situazione dell'esule e dell'emarginato – Filottete, Amleto, Leopold Bloom, Molly Bloom – persone che, in virtù della loro condizione di outsider, possono dire delle verità sulla comunità politica, sulla sua giustizia e sulla sua ingiustizia, sulle sue inclusioni e i suoi fallimenti nell'includere. Nell'affrontare tali opere – e in effetti nel caso di tutte le opere che ritraggono un mondo di esseri umani al di là di quello ristretto che conosciamo – nel permettere a questi stranieri di abitare le nostre menti e i nostri cuori, mettiamo in atto l'amore per l'umanità. Questo non sembra noioso.³⁰

4. Il *μεταξύ* dell'arte: due livelli complementari

Le due forme di riconoscimento dell'umano, in se stessi e nell'altro, occasionate dall'arte risultano complementari.

Le opere d'arte di valore favoriscono infatti la sconfitta di due istanze narcisistiche collegate tra loro, ossia il disgusto e la vergogna. A causa del meccanismo psicologico difensivo della proiezione, la vergogna primaria per la propria vulnerabilità è connessa al disgusto per gli altri. Spiega Nussbaum: «Dato che un bambino che mira all'onnipotenza non accetta gli aspetti fragili, carnali e fluidi di se stesso, altrettanti segnali di debolezza e mortalità, questi devono essere allontanati dal Sé, in un gesto violento di subordinazione e differenziazione»³¹.

Richiamandosi ancora una volta al *Filottete* di Sofocle, l'autrice spiega in che modo l'opera d'arte, in particolare la tragedia, neutralizzi queste forme di rifiuto.

³⁰ - *Ibid.*, pp. 139-140, t.d.a.

³¹ - Ead., *L'intelligenza delle emozioni*, cit., p. 415.

La spettatrice della tragedia, finché gioca questo ruolo nel modo che il dramma predispone per lei, non sarà afflitta da narcisismo patologico o da paralizzante vergogna per la propria mancata onnipotenza. Né accadrà [...] che una tale spettatrice sarà in preda al disgusto nei confronti dell'umana sofferenza. [...] Ed è perfettamente consapevole che, diventando amica di Filottete, si sta conciliando con quegli aspetti della vita di lui, che appartengono anche a lei.³²

Se la pensatrice ritiene che «la rinuncia all'onnipotenza [sia] essenziale per la compassione»³³, il fatto che ella affermi che le opere d'arte siano oggetti transizionali³⁴ assume un'importanza fondamentale in direzione di un'evoluzione personale che si faccia anche sociale e umana.³⁵

Infatti, argomenta ancora l'autrice:

L'attività estetica, che ha luogo in uno «spazio potenziale» protetto in cui la nostra sicurezza non è immediatamente minacciata, lega il piacere di esplorare a quella condizione di bisogno e insufficienza che ne sono l'oggetto, rendendo così piacevoli, o almeno non minacciose per noi, le nostre limitazioni. L'esercizio di questa forma di comprensione ci mette al riparo da una dura e arrogante sensazione di autosufficienza, che nella vita danneggerebbe in molti sensi il nostro rapporto con gli altri. Si tratta di esperienze che migliorano la comprensione della nostra geografia emotiva; aiutandoci anche a «rassicurarci in parte, in modo non-distruttivo, della profondità e ricchezza della nostra sensibilità».³⁶

Per quanto detto, i lavori artistici vengono infatti qualificati come oggetti nei confronti dei quali l'essere umano prova emozioni profonde, in quanto simboli di persone, cose o eventi del proprio mondo. La piacevolezza che accompagna l'esperienza dell'opera fa sì che il fruitore superi la repulsione nei confronti della propria vulnerabilità, che giunge ad accogliere nel godimento dell'arte, nella quale tale dimensione viene rappresentata.

La studiosa nordamericana è d'accordo con Nietzsche, che cita, nel ritenere che l'arte sia «maga che salva e risana»³⁷. Secondo il filosofo tedesco, infatti, tale forma espressiva rende gradevole alla spettatrice la precarietà propriamente umana e, con ciò stesso, aggiunge Nussbaum, «secondo Sofocle (a lui [a Nietzsche, *N.d.A.*]

32 - *Ibid.*, pp. 422-423.

33 - *Ibid.*, p. 420.

34 - Cfr. *ibid.*, p. 332.

35 - Cfr. *ibid.*, pp. 359-360.

36 - *Ibid.*, pp. 299-300; cfr. J. Levinson, *Music, Art and Metaphysics: Essay in Philosophical Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca (N.Y.) 1990, p. 326.

37 - M.C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, cit., p. 423; F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, tr. it., Adelphi, Milano 1983, p. 56.

molto vicino) – e anche secondo me – la aiuta ad abbracciare la vita degli altri»³⁸, oltre alla propria. Come rileva bene Baglioni, «qui l'esperienza estetica diviene anche terapia e disciplina morale»³⁹.

Per quanto detto, riteniamo che, sia in virtù dei suoi aspetti contenutistici, sia grazie alle sue strutture formali, l'arte risulti costituire, nel pensiero di Nussbaum, quel ponte attraverso il quale la filosofia del riconoscimento viene conciliata con un'etica della narrazione. Un'armonizzazione questa che, come rileva bene Abignente, costituisce la cifra della speculazione della filosofa nordamericana.⁴⁰

Come constata lucidamente Bernardo Lins Brandão, commentando *Non-Relative Virtues*, «Nussbaum concede qualcosa anche ai relativisti: non c'è modo di prendere coscienza del mondo in modo puramente neutrale, senza influenze culturali» e, tuttavia, «i relativisti tendono a sottovalutare quanto terreno comune ci sia nelle varie culture per quanto riguarda le esperienze fondanti. Quando leggiamo Antigone, incontriamo molte cose che ci sembrano estranee. Tuttavia, il dramma ci commuove, perché le scelte dei personaggi avvengono nel contesto di sfere di esperienza che riguardano anche noi»⁴¹.

Suggeriamo che, nel pensiero della studiosa statunitense, l'arte si configuri come quel μεταξὺ che pone a contatto con la propria umanità e che, pur nel rispetto delle differenze, restituisce un comune senso dell'umano.

GIULIA BRUNETTI

Dottoranda in Filosofia presso l'Università degli Studi di Perugia, in co-tutela con l'Istituto Universitario Sophia

giuliabrunetti@outlook.it

38 - M.C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, cit., p. 423.

39 - E. Baglioni, *Sull'uso pratico delle emozioni: il liberalismo progressista di Martha C. Nussbaum*, Nuova Cultura, Roma 2011, p. 37.

40 - Cfr. A. Abignente - F. Scamardella, *Rischio e catastrofe. Il fallimento di scienza e istituzioni: trovare soluzioni precarie in una vita precaria*, in «Governare la paura: A Journal of Interdisciplinary Studies», 6 (2013/1), pp. 54-89, qui p. 83.

41 - B.L. Brandão, *Um Longo Argumento Aristotélico: A Social Democracia de Martha Nussbaum*, in «VirtuaJus», 2 (2017/3), pp. 30-56, qui p. 39, t.d.a.; cfr. M.C. Nussbaum, *Non-Relative Virtues: an Aristotelian Approach*, Wider Working Papers, Helsinki 1987, p. 25.

La Rivoluzione Haitiana: vicinanza e distanza umana attraverso l'arte

di Andrés Calderón Ramos

The Haitian Revolution was an event where various types of relationalities clashed and were challenged, but the art of the time tended to reduce this event to a stage of barbarism and massacres against the white population, thus reducing all relationalities to a dichotomy between civilisation and barbarism.

Keywords: Haitian Revolution, Art, Relation, Alterity, Representation

La Rivoluzione Haitiana è stato un evento dove i principi umanistici e universali dell'età delle rivoluzioni – in particolare i discorsi di libertà, uguaglianza e fraternità, comuni alla Rivoluzione Francese e alla Rivoluzione Americana – sono stati messi in discussione da attori che non erano stati concepiti né come agenti dell'epoca né come beneficiari di questi principi: gli schiavi.¹ Ciò perché le "verità per se stesse evidenti" «che tutti gli uomini sono stati creati uguali, e che sono dotati dal Creatore di certi diritti inalienabili, che tra questi diritti ci sono la Vita, la Libertà, e il perseguimento della Felicità»², consacrate dalle Dichiarazione dei Diritti dell'uomo e del cittadino del 1789 e dalla Dichiarazione d'Indipendenza Americana del 1776 rispettivamente, non sono bastate per porre fine al regime della schiavitù di cui entrambe le nazioni beneficiavano. Infatti, la Rivoluzione Haitiana è stata l'unica ad abolire il sistema di schiavitù, rivelandosi come il movimento rivoluzionario che ha provato a essere più fedele a questi principi. Nonostante questa fedeltà essa di solito non viene menzionata né discussa con la stessa frequenza e intensità delle altre due, ed uno dei motivi è legato al modo in cui è stata rappresentata dalle manifestazioni artistiche del suo tempo.

La Rivoluzione Haitiana potrebbe essere considerata come un evento determinato da relazionalità e incontri, non soltanto in quanto incontro di varie realtà atlantiche (coloni di origine europea, schiavi di origine africana, territorio americano), ma anche perché in essa assistiamo alla trasformazione di questi discorsi ed ideali: l'uguaglianza universale diventa, infatti, una questione più complessa quando bisogna fare i conti sia con una popolazione libera "di colore", sia con una popolazione di schiavi che viene pensata come posizione naturale per gli originari dall'Africa. Questi gruppi sociali, in effetti, mettevano radicalmente in questione l'idea di una libertà naturale dell'uomo, che le altre due rivoluzioni avevano, in generale, ignorato. Ma la Rivoluzione Haitiana è stata anche un evento che sconta l'assenza di un riconoscimento di un "tra", di una reciprocità rappresentata dalla

1 - Cfr. C.L.R. James, *The Black Jacobins: Toussaint Louverture and the San Domingo Revolution*, Vintage Books, New York 1963. Il lavoro di James continua ad essere il punto di riferimento nel dibattito sulla rivoluzione haitiana. Spicca ed è di particolare interesse, prima della stesura di quest'opera, lo scritto *Toussaint Louverture. The Story of the Only Successful Slave Revolt in History. A Play in Three Acts*, Duke University Press, Durham & Londra 2013. In quest'opera teatrale su Toussaint Louverture del 1934, messa in scena a Londra nel 1936, James cerca mediante la dimensione artistica di rivitalizzare l'importanza storico-culturale della Rivoluzione Haitiana, e non sarà l'unico autore caraibico ad esplorare la rivoluzione haitiana attraverso il teatro, anche Aimé Césaire (1963) ed Édouard Glissant (1961) seguiranno questa via.

2 - *Declaration of Independence: A transcription*, 1776, disponibile in: <https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript> (consultato il 7 giugno 2023), tr. nostra. Cfr. anche R. Sarti, *From Slaves and Servants to Citizens? Regulating Dependency, Race, and Gender in Revolutionary France and the French West Indies*, in «IRSH», 67, 2022, p. 92.

voglia d'istaurare un dialogo e «di porre al centro del pensare la "relazione"»³. Non a caso, nessuna nazione europea riconoscerà Haiti come una nazione indipendente prima del 1825, quando lo farà la Francia, in seguito al pagamento da parte degli haitiani di una somma di riparazione ai coloni che avevano perso le loro proprietà, le loro piantagioni e i loro schiavi⁴.

Tutte queste difficoltà storiche e relazionali che hanno contraddistinto la Rivoluzione Haitiana sono ben visibili in ambito artistico. Infatti l'arte, che può essere considerata come uno dei mezzi di relazionalità umana e di incontro con l'altro, nei contesti coloniali è stata spesso utilizzata, al contrario, come arma di dominio, in particolare nell'ambito della Rivoluzione Haitiana. Come esprime Renaud nella tragedia weiliana *Venezia Salva*, «le armi costringono gli altri a sognare i loro sogni. Il vincitore vive il proprio sogno, il vinto vive il sogno altrui»⁵. Così, attraverso l'arte è possibile vedere la trasformazione della Rivoluzione Haitiana rappresentata come un luogo di barbarie e di massacri da parte degli schiavi "neri" contro la popolazione "bianca"⁶. Così – nota acutamente Marlene L. Daut – le immagini della Rivoluzione Haitiana tendono a rappresentare persone nere che uccidono persone bianche, nonostante nella storia dell'isola e della stessa rivoluzione la norma sia stata l'opposto.⁷ La Rivoluzione Haitiana, in questo modo, viene sempre più allontanata dai principi e dalle rivoluzioni dell'epoca, mentre i loro partecipanti, ex-schiavi che non erano stati concepiti come "sufficientemente" umani per usufruire della uguaglianza e libertà proposta dalle altre due rivoluzioni, vengono dipinti come esseri «indifendibili in cerca di sangue e non meritevoli della simpatia del mondo»⁸.

3 - M. Marianelli, *Introduzione. Il luogo dell'Entre: una via per ripensare la modernità*, in M. Marianelli (a cura di), *«Entre». La relazione oltre il dualismo metafisico*, Città Nuova, Roma 2020, p. VII.

4 - Cfr. F.A. Jean, *Devoir de mémoire et d'histoire*, in *Haïti-France. Les chaînes de la dette. Le rapport Mackau (1825)*, a cura di M. Dorigny, J. M. Théodat, G.-K. Gaillard e J. C. Bruffaerts, Hémisphères Éditions, Paris 2021, pp. 11-17.

5 - S. Weil, *Venezia Salva*, Adelphi, Milano 1987, p. 53; cfr. M. Marianelli, *Note su metaxy e armonia dei contrari in Simone Weil*, in «Sintesi. Belo Horizonte», 49, 2022/153, p. 148.

6 - Haiti/Saint-Domingue è stato un luogo di creazione di identità attraverso una razzializzazione dell'essere umano. Non solo l'isola poteva essere divisa all'epoca in tre grandi gruppi: i bianchi, i *gens libres de couleur*, e gli schiavi neri, ma esistevano categorizzazioni di diverse "combinazioni" di razze; si veda: L. Dubois, *A Colony of Citizens. Revolution and Slave Emancipation in the French Caribbean, 1787-1804*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2004, pp. 171-276.

7 - M.L. Daut, *All the Devils Are Here: How the visual history of the Haitian Revolution misrepresents Black suffering and death*, in «Laphalm's Quarterly», 2020, <https://www.laphamsquarterly.org/roundtable/all-devils-are-here> (consultato il 25 giugno 2023).

8 - *Ibidem*.

Le rappresentazioni della Rivoluzione Haitiana hanno prodotto ciò che Elizabeth Maddock Dillon chiama "distanze intime"⁹: la sofferenza dei bianchi veniva rappresentata in modo tale da creare relazioni d'intimità nonostante le grandi distanze imperiali e, in questo senso, anche politiche tra i paesi. Sebbene le guerre rivoluzionarie fossero state vissute e comprese nel più ampio contesto di un periodo storico caratterizzato da un intenso confronto armato tra diverse nazioni europee, occorre tuttavia notare la presenza di questi conflitti anche all'interno di queste nazioni, giacché – come ben rileva Adele Rugini seguendo le tracce di Edward Said – bisogna concepire la diversità non soltanto fra culture, ma anche all'interno di esse.¹⁰ Quindi, queste rappresentazioni artistiche avevano sostanzialmente due scopi: da un lato avvicinare attraverso la sofferenza le popolazioni bianche nonostante la distanza politica e geografica che li separava, dall'altro allontanare sempre di più una visione di umanità comune con la popolazione "nera". Di conseguenza, rappresentando questi ultimi come selvaggi e come amanti della violenza, si finiva per concepire questa nuova popolazione come "non pronta" per la responsabilità della libertà, come non appartenente all'universalità dei principi dell'Illuminismo, allo scopo di giustificare la continuazione del regime di schiavitù che prima della rivoluzione haitiana restava un problema ipotetico che nessun governo rivoluzionario voleva affrontare.

Le rappresentazioni visuali della rivoluzione haitiana prodotte in Europa, come *L'incendie du Cap, ou, le Règne du Toussaint Louverture* di René Périn (1802) o la *Cruauté des Nègres* dell'almanacco svizzero *Le véritable messager boîteux de Berne et Vevey: almanach romand* (1803)¹¹, aumentarono queste distanze, come ci fa notare Ashli White: sarà attraverso le rappresentazioni di violenza della popolazione nera contro i coloni bianchi e come entrambi venivano dipinti, i primi quasi nudi, i secondi invece resi vicini attraverso vestiti ordinari o attraverso il modo di dipingere le loro case, che si «trasforma lo sconosciuto in familiare»¹² e si riesce a fare immedesimare il pubblico con i padroni degli schiavi.

Allo stesso tempo, l'assenza dei *gens libres de couleur* in queste rappresentazioni mirava a semplificare il conflitto tra persone libere bianche e schiavi neri, mentre la realtà della rivoluzione è che i vari gruppi non erano monolitici e le alleanze e le battaglie si sono trasformate attraverso gli anni. I *gens libres de couleur*

9 - E.M. Dillon, *New World Drama. The Performative Commons in the Atlantic World, 1649-1849*, Duke University Press, Durham-Londra 2014, p. 16.

10 - A. Rugini, *Tra orienti e Occidenti: pensare l'alterità e il senso del mondo nell'epoca della globalizzazione*, in M. Marianelli (a cura di), «Entre». *La relazione oltre il dualismo metafisico*, cit., p. 102.

11 - A. White, *The Materiality of the Haitian Revolution in the Atlantic World*, in «Transactions of the American Philosophical Society», 109 (2021/5), pp. 89-90.

12 - *Ibidem*.

dimostravano che la rivoluzione haitiana non era solo una guerra di razze, ma era attraversata da una complessità di relazioni tra diversi gruppi e mentalità. La loro assenza nelle rappresentazioni artistiche era mirata pertanto a negare queste relazionalità e svuotare tutte le tensioni imperiali, semplificando queste ribellioni in termini meramente razzializzanti.¹³ L'aver escluso il fenomeno del meticciato da queste rappresentazioni ha comportato, come risultato, l'istaurarsi di strutture di distanze intime irregolari, dove la «razza e la geografia sottendono la comprensione dell'umano, l'intelligibilità culturale e l'appartenenza politica»¹⁴.

In conclusione, come si è visto, da questo breve *excursus* possiamo affermare che l'arte dell'epoca non è stata utilizzata con lo scopo di favorire l'incontro delle diversità o per creare uno spazio di dialogo, ma ha avuto una drastica funzione di distanziare la Rivoluzione Haitiana, la sua eredità coloniale, i suoi principi rivoluzionari e i suoi attori, trasformandola nel palcoscenico di una guerra di "razze" piuttosto che uno spazio d'incontro e di tensioni tra diversi popoli e idee.

ANDRÉS CALDERÓN RAMOS

Dottorando in Filosofia presso l'Università degli Studi di Perugia

andres.calderonramos@studenti.unipg.it

¹³ - *Ibid.*, pp. 91, 102.

¹⁴ - E.M. Dillon, *New World Drama*, cit., p. 16, tr. nostra.

Costantino Nivola: lo spazio e la mediazione delle arti

di Adele Rugini

A mediator between European and American culture, Costantino Nivola (Orari 1911 - New York 1988) transcended the limits of "pure" art, experimenting with a fruitful dialogue between painting, sculpture, and architecture. The "synthesis of the arts", the ongoing search for the interaction between visual arts and modernist architecture, transformed his conception of space (public and private) as a participatory element. Hence the idea of art linked to society, the belief in an aesthetic capable of weaving relationships and shaping a community. Nivola's production reveals the constant effort to understand and interpret space, revealing its unity and harmony in different configurations.

Keywords: Costantino Nivola, Space, Synthesis of the Arts, Mediation, Architecture

All'interno di questa stanza troverò quello che ho
 Sempre cercato, tutte le varianti del quadrato e
 Del cubo. Le infinite variazioni lineari della
 Verticale e orizzontale.

In tutti i gradi di apertura dell'angolo troverò
 Me stesso come sola forma organica. In questo tempio
 Di strutture cartesiane sospeso nel contesto caotico
 Di infinite spaccature.

(Costantino Nivola, *Omaggio a Marcel Proust*)

È difficile separare le opere di Costantino Nivola (Orani 1911 – New York 1988) dalla sua "arte di vivere": arte e vita erano espressione di uno stare in relazione al mondo e la dimensione estetica non veniva circoscritta alla produzione di dipinti e sculture, ma estesa a tutti gli aspetti dell'esistenza. Come ricorda Peter Blake, «c'era un'arte in tutto quello che faceva [Nivola]; nel modo in cui sbucciava un frutto; nel modo in cui cucinava; nel modo in cui versava il vino; nel modo in cui parlava, nel suo inglese imperfetto, alla famiglia e agli amici; nel modo in cui toccava la terra e le piante e l'acqua e i muri che costruiva per definirli»¹. Nato in un piccolo villaggio della Sardegna ed emigrato a New York nel 1938 a causa delle sue posizioni antifasciste, Nivola rappresentava, a partire dagli anni Quaranta, un mediatore tra due realtà: «un *go-between* tra scenari culturali distanti»², portavoce negli Stati Uniti dell'avanguardia europea e nello stesso tempo osservatore critico d'oltreoceano. La pluralità di visioni creata dalla sua condizione di esiliato dava luogo «alla percezione di dimensioni simultanee»³ che si manifestava in una originale propensione per diverse forme espressive. Nivola era infatti, soprattutto all'inizio della sua carriera, una figura che fuoriusciva dai limiti dell'arte "pura" e si situava al crocevia tra varie arti. Nato come grafico pubblicitario, si dedicò alla pittura, al muralismo, alla scultura, fino al dialogo con l'architettura e la poesia. Prima allievo di architetti quali Giuseppe Pagano ed Edoardo Persico a Monza, e poi immerso nella Milano delle Triennali, della Fiera, della Olivetti e di riviste come *Domus* e *Casabella*, si avvicinò a una versione del pensiero modernista «meno ideologica [di quella americana], più decorativa e disponibile a recepire le esigenze del vivere quotidiano»⁴. L'architettura e il design italiani eserci-

1 - P. Blake, *No Place Like Utopia. Modern architecture and the company we kept*, Norton, New York-London 1993, p. 68.

2 - G. Altea - A. Camarda, *Nivola. La sintesi delle arti*, Ilisso, Nuoro 2015, p. 122.

3 - *Ibidem*.

4 - G. Altea - A. Camarda (a cura di), *Lo showroom Olivetti a New York. Costantino Nivola e la cultura italiana negli Stati Uniti*, Edizioni di Comunità, Roma 2022, p. 9.

tavano infatti una forte influenza in America, che negli anni del dopoguerra iniziava a conoscere quella che Gio Ponti, in un articolo su *Domus*, definiva la “fantasia degli italiani”⁵, cioè una poetica eccentricità creativa capace di superare le barriere fra le tecniche e fra arte e ambiente. Nivola si inseriva dunque in questo contesto di fervida interdisciplinarietà che incarnava una comunanza di principi tra arte, architettura e design.⁶ L’occasione di farsi conoscere dal pubblico americano arrivò nel maggio 1954, quando fu inaugurato presso la quinta strada di New York lo showroom Olivetti. Come tutti i negozi della famosa impresa di macchine per scrivere, esso non era semplicemente un luogo di incontro tra compratore e venditore, ma soprattutto uno spazio capace di comunicare lo *stile* dell’azienda.⁷ Per questo perfino un’ambientazione di vendita e di esposizione dei prodotti si trasformava in un contesto culturale di dialogo tra macchine, architettura e arti visive. Il progetto dello showroom di New York, affidato da Adriano Olivetti allo studio milanese BBPR, era modellato intorno a un grande murale di Nivola realizzato con la tecnica del *sand casting*.⁸ L’immaginario arcaico del “murale di sabbia”, che rappresentava figure primitive, si giustapponeva al design moderno delle merci, provocando stupore e dissonanza in chi varcava la soglia del negozio. Gio Ponti definì il progetto «una invariazione, pieno di inedito e di valori poetici», un’opera che portava «immediatamente in un clima di immaginazione e di libertà»⁹. Il pannello Olivetti rappresentò un episodio cruciale non solo nella carriera di Nivola, che da allora ricevette numerose commissioni, ma anche nella ricerca di una fusione tra arti visive e architettura modernista. La tecnica del *sand casting* nobilitava il cemento, un materiale tipico dell’architettura moderna, risolvendo il problema dell’integrazione di decorazione e struttura: lo spazio diventava un fattore unificante, un elemento entro il quale architettura, scultura e pittura potevano dialogare. La scultura non era più un rivestimento o un complemento, diventava indistinguibile dall’edificio cui aderiva, esprimendo l’idea nivoliana di arte come architettura.¹⁰ Si trattava di «una concezione dello spazio dilatata e priva di centro», una spazialità associata alla decorazione che, con le sue qualità di «grazia e fluidità», veniva rifiutata

5 - G. Ponti, “Insegnamento altrui e fantasia degli italiani”, in «*Domus*», n. 259, giugno 1951, p. 12.

6 - Cfr. L. Lionni, “Education for designers”, in *Craft Horizons*, July-August 1953, pp. 15-17.

7 - Uno stile che faceva coincidere – in maniera schilleriana – il piano delle forme con quello dei comportamenti: suggerendo idee di bellezza, armonia, buon gusto, eccellenza tecnologica e qualità dei prodotti, lo “stile Olivetti” era il modo in cui si esprimeva una cultura imprenditoriale attenta ai valori politici, etici e sociali. Cfr. C. Vinti, *Gli anni dello stile industriale 1948-1965*, Marsilio editori, Venezia 2017.

8 - La sabbia umida veniva modellata in negativo, quindi vi si calava del cemento. Era un procedimento con cui Nivola sottolineava la rudimentalità, la semplicità e la spontaneità dell’atto artistico.

9 - G. Ponti, “Italia a New York”, in «*Domus*», n. 298, settembre 1954, p. 3.

10 - Che completava, senza necessariamente opporvisi, l’idea modernista di architettura come arte (sociale).

dall'estetica del Modernismo perché interpretata come «femminile»¹¹. Lo spazio entro cui convergevano rilievo e architettura veniva concepito come l'integrazione tra ambiente e individuo: ciò che stava a cuore a Nivola era la relazione tra chi percepiva l'opera e l'opera stessa, perché era in questo spazio di interazione che poteva esprimersi il contenuto sociale della sua arte.

Uno sviluppo ulteriore di questa idea – che si inseriva nel dibattito di architetti modernisti quali Neutra e Mumford¹² – si ritrova in un progetto ambizioso di Nivola, "Pergola-Village, vined Orani", pubblicato nel gennaio 1953 su *Interiors*. Si trattava di una riflessione sul senso dell'arte pubblica e sul ruolo del monumento, alimentata dalla necessità di riscoprire lo spazio cittadino come centro vivo per intensificare relazioni umane. Una riflessione con cui Nivola voleva esplorare l'idea di una società imperniata sul concetto di comunità e che si ispirava a due importanti figure. Da una parte Adriano Olivetti, che nel 1952 pubblicava *Società. Stato. Comunità*, un insieme di saggi nei quali immaginava la "Comunità concreta" come nucleo di un sistema democratico "integrato", più equo e giusto. Un ulteriore spunto veniva da Josep Lluís Sert, architetto catalano la cui visione urbanistica si fondava sui "centri comunitari", intesi come luoghi d'incontro cittadino capaci di unire le persone e facilitare contatti diretti. In particolare Sert credeva fosse necessario creare delle unità di vicinato con ampie zone pedonali: una configurazione che avrebbe favorito lo scambio di idee tra cittadini e avrebbe dunque incentivato la vita democratica.¹³ L'idea del Pergola-Village consisteva nell'imbiancare le case di Orani, dipingendo su ognuna uno zoccolo azzurro, e di collegarle l'una all'altra per mezzo di pergole di vite (elementi della tradizione architettonica locale piuttosto diffusi). Nel suo progetto Nivola immaginava di estenderle da ogni caseggiato a quello di fronte, ricoprendo le strade con un soffitto verde che avrebbe dato allo spazio urbano i caratteri di un'intimità domestica e avrebbe creato la giusta atmosfera per favorire la vita comunitaria. La piazza, cioè il luogo della vita democratica, doveva invece rimanere scoperta e ospitare delle sculture: essa sarebbe stata il cuore della *polis*, nel quale tutti i cittadini avrebbero esercitato l'attività politica alla luce del sole. Il Pergola-Village era il frutto di una riflessione artistica sul valore sociale e politico dell'estetica, su come uno spazio ben progettato fosse capace di rendere visibile e godibile il legame sociale e di incentivare una collettività solidale. Le arti in dialogo lavoravano lo spazio per trasformare il rapporto del soggetto col mon-

11 - Cfr. Altea G., *Costantino Nivola*, Ilisso, Nuoro 2005, p. 82.

12 - Cfr. R. Neutra, *Progettare per sopravvivere*, Edizioni di Comunità, Ivrea 1956; L. Mumford, "Status Quo. The Sky Line", in *The New Yorker*, October 10, 1947, pp. 104-110.

13 - Cfr. J. L. Sert, "Centers of Community Life", in J. Tyrwhitt - J. L. Sert - E. N. Rogers (eds), *CIAM 8. The Heart of the City: Toward the Humanisation of Urban Life*, Lund Humphries, London 1952.

do e l'esperienza del vivere in comune: Nivola aveva fiducia in un'estetica che potesse migliorare la vita dell'individuo all'interno della collettività, accrescendone il senso di comunità. La "sintesi delle arti"¹⁴ era uno strumento utile a raggiungere questi obiettivi: l'integrazione tra arte e architettura trasformava lo spazio in un diaframma partecipativo, all'interno del quale l'armonia di un'espressione artistica unificata rispecchiava una società altrettanto armoniosa. È evidente che Nivola non credesse in un'arte autonoma dalla società o in conflitto con essa: operava confidando fermamente nei valori estetici come elemento capace di attenuare i contrasti sociali. E in questi non c'era alcuna retorica sulla "bellezza che salverà il mondo": la convinzione che le questioni estetiche fossero inseparabili da quelle sociali è lo specchio della ricerca di un'armonia che Nivola sperimentava tanto nell'ambito politico e sociale quanto nell'esistenza quotidiana.

In effetti la traccia comunitaria e relazionale dello spazio non era circoscritta alla dimensione pubblica, ma si estendeva anche a quella intima del focolare. Nivola trasformò la sua casa-studio a Springs, dove viveva e lavorava a partire dal 1948, in un comune laboratorio estetico di forme e contenuti artistici. Condivideva il giardino e "i muri" con artisti e amici quali Rudofsky e Le Corbusier, con i quali sperimentava tecniche e idee in un lavoro comune, convinto che lo spazio creativo fosse un luogo di condivisione e di apertura con altri. Nello spazio Nivola cercava semplicità, relazione e armonia, certo che esso si sentisse "inutile" se non era "sentito e vissuto"¹⁵. L'idea di spazio usato, sentito e vissuto trovava conferma teorica in un saggio di Gaston Bachelard (che Nivola citava a più riprese¹⁶), *La poétique de l'espace*, dove veniva richiamato un concetto di architettura fondata sull'esperienza di chi la percepiva. Nel saggio di Bachelard sono protagonisti la casa, i suoi oggetti e il rapporto con essi: gli oggetti «accarezzati» assumono «una comunione d'ordine. Da un oggetto all'altro, nella camera, le cure domestiche tessono legami che uniscono un antichissimo passato al giorno nuovo»¹⁷. Per Nivola vivere un ambiente intimo significava intrattenere una relazione reciproca con i suoi oggetti e con i suoi angoli: modificava gli ambienti, li pensava mutevoli in un ordine dinamico, sia dentro che fuori. Anche il giardino diventava uno spazio di relazioni dove natura, vita domestica e arti si intrecciavano in forme diverse, in murali dipin-

14 - Cfr. G. Altea - A. Camarda, *Nivola. La sintesi delle arti*, cit.

15 - Archivio Ilisso, Nuoro: intervista inedita a Nivola di P. Baggiani e G. Pinna Parpaglia, 1980. Cfr. G. Altea - A. Camarda, *Nivola. La sintesi delle arti*, cit., p. 132.

16 - In particolare riprese una frase del libro: "*La mansarde est petite et grande, chaude et fraîche, toujours réconfortante*" e la trasformò in un titolo per una delle *Teste sui cuscini* (1978): *You are at once large and small, cold and warm, and always comfortable* (la donna prendeva il posto della casa). Cfr. G. Altea - A. Camarda, *Nivola. La sintesi delle arti*, cit., p. 132.

17 - G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Les Presses Universitaires de France, Paris 1961, pp. 93-94.

ti e sculture. In un articolo dedicato a Nivola e alla sua "fantasia di italiano", sempre Gio Ponti parlava di spazialismo e di armonica relazione tra architettura e pittura: «ha trovato un suo polemico e acrobatico modo di prendere alla lettera la pittura e scultura spaziale. Non mi faccio la casa per riempirla con pezzi d'arte, ma la faccio di pezzi d'arte – sembra dire Nivola – risolvendo il rapporto architettura-pittura in modo immediato»¹⁸. Anche lo spazio vissuto quotidianamente, dunque, diveniva espressione del dialogo tra arti e di un'arte di vivere, indicando l'impossibilità di separare i diversi piani della vita artistica, nell'impegno pubblico come nel contesto domestico.

Ciò che colpisce dell'arte di Nivola è che in tutta la ricca produzione, di cui abbiamo qui accennato solo una parte, è visibile un'unità di contenuto nella pluralità di tecniche e forme. C'è un elemento costante che lega le sue opere lungo il filo degli anni, ed è lo sforzo di *vedere* lo spazio e di comprenderlo facendo della propria arte lo strumento mediatore tra questo e gli individui. A ogni tentativo di vedere il mondo, nel suo "accarezzare" gli oggetti e modellare la materia, Nivola concretizzava una possibilità dello spazio. Egli catturava le sue linee e i suoi angoli, e tra le sue "infinite spaccature" scopriva un'organicità, una sintesi che annullava la distanza tra il sé e lo spazio. L'arte diventava luogo di relazione, capace di svelare l'unità e l'armonia dello spazio nelle sue differenti configurazioni. Per questo l'opera di Nivola può aiutare a «ripensare il canone dell'arte del Novecento» come «spazio discorsivo aperto alla molteplicità, come campo culturale dinamico e inclusivo»¹⁹. L'arte di cui Nivola si fa portavoce non si chiude nell'isolamento del genio e nel rigorismo delle tecniche, né teme di schierarsi per una certa forma di società: è un'arte impegnata e condivisa, dinamica e ottimista, che tenta di immaginare e di (in)formare un mondo diverso. Un'arte che non ricerca la monumentalità grandiosa, ma il legame e la giusta misura, al punto che non si preoccupa della sua dimensione effimera: ne è simbolo la produzione dei *sandcast* sulla spiaggia, dove le onde del mare potevano spazzare via il modello di sabbia. Nivola accettava questa transitorietà, e quasi condannava la preoccupazione per la durevolezza delle opere d'arte: «quanto a me – diceva – sento che ci sarà sempre sabbia in abbondanza, mare in abbondanza per inumidirla, e qui – toccandosi la testa – progetti in abbondanza»²⁰.

ADELE RUGINI

Dottoranda in Filosofia presso l'Università di Roma "La Sapienza" in cotutela con l'EHESS di Parigi
adele.rugini@uniroma1.it / adele.rugini@ehess.fr

18 - Ponti G., "Fantasia degli italiani. Tino Nivola", in «Domus», n. 262, ottobre 1951, pp. 46-47.

19 - G. Altea - A. Camarda, *Nivola. La sintesi delle arti*, cit., p. 9.

20 - Cfr. *ibid.*, p. 178.

Come un'alga. La trasformatività nel e dal "tra", attraverso María Zambrano e Michel Serres

di Benedetta Sonaglia

The paper describes the transformative process that is generated by inhabiting the place of "between", outlining the roots of a philosophy of vulnerability that emphasizes the paideutic and prophetic role of the exiled and fragile. It is through the metaphor of the seaweed that philosopher María Zambrano and philosopher Michel Serres narrate the unconventional condition of the fragile and the exiled: to be out-of-place enough to be able to move to see, opening oneself to the transformation this entails. The two philosophers' thinking is inspired by a poetic and maternal sensibility, that prefers perception to rational thought, listening and observing the world from the bowels, and that accredits the dimension of vulnerability as favored by the philosophical approach.

Keywords: Vulnerability, Between, Transformativity, Exiled, Frail.

1. Essere fuori-luogo, nel «tra»

Mi servo, per costruire il filo rosso del presente contributo circa il luogo del «tra», di una metafora che ho incontrato sia nel pensiero di Michel Serres sia in quello di María Zambrano: l'alga.

Tale elemento vegetale-acquatico, è scelto da entrambi i filosofi per indicare una condizione non convenzionale, una dimensione nella e dalla quale discende la possibilità che si generi qualcosa di nuovo, diverso, mutato.

Una delle caratteristiche dell'alga è infatti quella di essere capace di sopravvivere in ambienti privi di luce, tendendo però ad essa e soprattutto adattandosi alle circostanze ecosistemiche nelle quali si trova ad insediarsi.

Essa è senza radici, libera di fluttuare, non determinata, tuttavia viva, resiliente e tendente al movimento.

Metaforicamente essa rappresenta per i nostri due filosofi lo specchio della condizione nella quale si vengono a trovare fragili ed esiliati, coloro cioè che per ragioni differenti, si trovano ad essere sempre "fuori-luogo", con il cuore ben ancorato ad una radice, tuttavia dai loro stessi simili non riconosciuti come tali, dunque distanti, diversi, emarginati.

Tali peculiari dimensioni dell'esistenza umana, l'esilio e la fragilità, condividono una medesima condizione d'esistenza: il luogo del «tra».

Per accorgersene è sufficiente ascoltare o leggere il grido che si eleva da quanti si trovano a vivere ai margini della società, poiché riconosciuti come fragili e dunque deficitari di qualcosa: non stento a definire ciascuno di loro come esiliati nella loro stessa terra natia.

Allo stesso modo la condizione dell'esiliato, o di chi è costretto a migrare per mettere in salvo la propria vita, è una condizione di fragilità ed emarginazione, nella quale ci si sente tanto distanti dalla propria casa, quanto distanti dal luogo che dà accoglienza.

Sempre fuori-luogo, fragili ed esiliati, scoprono la dimensione della vulnerabilità, un luogo di equidistanza nella lunga traversata della loro vita, ove possono compiere la fatica di adattarsi, trasformarsi, attuare la metamorfosi che li porterà ad essere completi.¹

A differenza di chi in tale condizione non si è mai trovato, da loro è possibile apprendere l'arte di *tras-formarsi*: è osservando come essi abitano in questo luogo del «tra» che è possibile cogliere l'elemento prezioso che li fa tendere all'Universa-

1 - Non privi di mancanze, bensì capaci di tenere insieme queste mancanze come preziosi tasselli del puzzle della loro identità.

le e che, come mostra l'alga, si caratterizza mediante la capacità di catturare la luce anche nell'oscurità.

Attraverseremo dunque alcuni luoghi del pensiero di María Zambrano e di Michel Serres, con l'intento di mostrare le *e-mergenze*² che ne conseguono, delinearremo quindi le radici di una filosofia della vulnerabilità, enfatizzando il ruolo paideutico e profetico di esiliati e fragili.

2. Come un'alga: la *rivelazione* degli esiliati

La condizione dell'esilio è ben nota alla filosofa María Zambrano, la quale per quarantacinque anni si trova lontana dalla sua terra natia in fuga dal regime dittatoriale di Franco.

Negli anni di peregrinaggio tra la Francia, il Cile e l'America del Nord, Zambrano matura la consapevolezza che tale condizione non soltanto sia un confinamento nella distanza, altresì sia un'occasione di ri-nascita, elevando da tale oscurità un grido che si traduce in una filosofia dall'esilio.

L'attenzione alla dimensione dell'esiliato, vissuta sulla propria pelle, la porta ad osservare con sguardo vivido, non solo la sofferenza che questo comporta, bensì la potenzialità celata, che si trasforma in un modo di vivere.

È attraverso la metafora dell'alga che la pensatrice in *Delirio e destino* ripensa tale figura come rivoluzionaria e portatrice di un nuovo senso, l'esiliato «come un'alga fluttua nel più vivo della corrente senza esserne trascinato»³. Nulla a che vedere con il movimento del concetto, caro alla dialettica hegeliana che predilige la metafora del boccio che muore nel fiore ed esso nel frutto⁴, il quale pone l'accento sulla morte come destinazione dell'essere umano, che appunto diviene essere mortale⁵, il movimento di cui parla Zambrano si concentra sulla nascita, sull'uomo come essere nato e nascituro, ispirandosi al movimento delle viscere, materno e

2 - Utilizzo qui tale lemma con il senso coniato da Michel Serres di "ciò che emerge", "ciò che viene alla luce", "ciò che viene a galla". Sul tema rimando alla nota al testo di Rignani nel suo volume O. Rignani, *Emergenze "post-umaniste" del corpo. Una prova "orizzontale" via Michel Serres*, Mimesis, Milano 2016, pp. 15-16.

3 - M. Zambrano, *Delirio e destino*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000, p. 246.

4 - «Il boccio di fiori scompare nella fioritura, e si potrebbe dire che quello viene confutato da questa; similmente, all'apparire del frutto, il fiore viene dichiarato una falsa esistenza della pianta, e il frutto subentra al posto del fiore come sua verità. Tali forme non solo si distinguono, ma ciascuna di esse si dilegua anche sotto la spinta dell'altra, perché esse sono necessariamente incompatibili, ma, in pari tempo, la loro fluida natura ne fa momenti dell'unità organica, nella quale esse, non solo non si respingono, ma sono anzi necessarie l'una non meno dell'altra; e questa uguale necessità costituisce la vita dell'intero» (G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, tr. it. V. Cicero, Bompiani, Milano 2000, p. 121).

5 - Cfr. M. Forte, *María Zambrano. Nascere, dis-nascere, Rinascere*, Pazzini Editore 2022, p. 20.

poetico, che ha a che vedere con la vita reale, vissuta e travagliata, la quale non segue un andamento geometrico, quanto piuttosto *delirante* (errante, che esce dal tracciato perché deve generare qualcosa di nuovo).

In principio era il delirio. [...] La vita, soprattutto quella umana si apre al delirio. [...] Delirio è svegliarsi e incontrare la vita, tutta quella vita che non entra nella coscienza desta.⁶

L'andamento delirante dell'esiliato consiste nell'inoltrarsi in terreni che non possono essere stati battuti da chi non ha intrapreso il viaggio dell'esilio, restando nella propria casa e nella propria storia: l'esiliato è costretto ad uscire, a rischiare, egli trovandosi «in nessuna parte, in nessuna parte del pianeta»⁷ deve dis-nascere (*desnacer*, è un neologismo coniato da Zambrano), spogliarsi di tutto, per dover/poter rinascere. L'esiliato, che imita l'agire materno, deve mettere al mondo una nuova vita, mediante una ri-generazione che impegna mente e cuore. Egli deve *dare alla luce ciò che è nella placenta oscura*⁸, deve completare la propria nascita, per questo l'esilio viene paragonato alla *rivelazione* da Zambrano: da lei stessa definito un paragone forse azzardato, l'esiliato è colui che ha qualcosa da offrire di estremamente prezioso, poiché rivelativo di ciò che si nasconde tra le pieghe del vivere.

Che andassimo chiedendo, lo pensavano, perché ci davano molte cose, ci col-mavano di doni, ci ricoprivano, come per non vederci, con la loro generosità. Noi, però, non era questo che chiedevamo, noi chiedevamo che ci lasciassero dare. Perché portavamo qualcosa che né lì né altrove, dove che fosse, nessuno aveva: qualcosa che quanti abitano stabilmente in una città non hanno mai; qualcosa che soltanto chi è stato strappato alla radice, errante, colui che un giorno si ritrova senza nulla, sotto il cielo e senza terra, colui che ha provato il peso del cielo senza terra che lo sostenga.⁹

L'esiliato scuote le certezze di quanti lo incontrano, costringendoli a confrontarsi con un essere umano che non soltanto muore, ma ri-nasce. Si impone come il diverso, la sua presenza interroga e offre, a chi sa ascoltare, l'opportunità di apprendere attraverso il suo vissuto, un nuovo sguardo profetico sulla storia.

Egli è icona del pensiero *tras-formativo*, di quel pensiero cioè che ha il compito di portare a compimento l'incompiuto, di liberare e rivelare ciò che nella vita è ancora oscuro e prigioniero con massima fedeltà alle sue pieghe/piaghe e alle sue movenze.

6 - M. Zambrano, *L'esilio come patria*, Morcelliana, Brescia 2016, pp. 179-180.

7 - Ead., *Deliro e destino*, cit., p. 246.

8 - Ead. *La tomba di Antigone*, ed. SE, Milano 2014, p. 56.

9 - *Ibid.*, p. 87.

Come l'alga, che nel fondo del mare è trasportata dalla corrente e si adegua all'andamento, senza perdere mai la sua forma originaria essa vive catturando la luce anche nell'oscurità e trasformandola in linfa vitale, rivelando cioè la funzione propria della luce delle circostanze della vita: entrare nelle ferite e trasformarle in feritoie.

Egli, abitando nella distanza, ma con strema prossimità accorata alla sua terra natia, nel suo essere fuori-luogo — e alle volte fuori-tempo — riesce ad accorgersi di ciò che, a chi non si è mai allontanato, non si rende visibile: le cose preziose, ciò che resta una volta che ci si è spogliati di tutto, che si è *dis-nati*, l'inespugnabile.

L'esiliato è dunque il massimo filosofo, colui che vede e sente l'essere, e che può, di tanto in tanto, fare dono di questa profezia, portando alla luce l'essenza incontaminata delle cose.

3. Come un'alga: la *traversata* dei fragili

«Une algue au fond de l'eau»¹⁰.

Con questo inciso Serres sintetizza la condizione d'esistenza di coloro che abitano nel «tra», in quel luogo cioè di equidistanza dalla sponda di partenza e da quella di approdo, punto di svolta nel quale l'ingegno e il corpo si aguzza per rigenerarsi mediante l'atto creativo che riconoscere l'*unicum*, il cuore pulsante e immutabile, altresì la sua de-clinazione in tanti diversi frammenti: «Universale vuol dire: ciò che, unico, versa tuttavia in tutti i sensi. L'infinito entra nel corpo di chi, a lungo, attraversa un fiume sufficientemente pericoloso e largo»¹¹.

Solo chi è mancante e bisognoso (fragile), è pronto a sostare in questo luogo del «tra», tentando di trovare un nuovo senso, una nuova forma, scoprendo, grazie alla fatica che questo prezioso esercizio impone, pienamente se stesso, i propri limiti e per questo le proprie potenzialità.

Ugualmente basculante, anche la zoppia presuppone una simile tara di base: mi sono messo a pensare perché ero tarato. Penso per compensare. Ecco il segreto reale, profondo, decisivo del pensiero umano, e persino dell'invenzione: ci siamo messi a pensare perché siamo deboli di natura, di specie, di origine, di genesi. Ecco il difetto nei nostri organi che induce in errore il corpo, ecco la nostra falla, il nostro vuoto, la spina nella carne, lacune, cenci, mancanze prime,

10 - M. Serres, *Les Cinq Sens. Philosophie des corps mêlés-1.*, Grasset, Paris 1985, p. 82.

11 - Id., *Il mantello di Arlecchino. «il terzo istruito» l'educazione dell'era futura*, Marsilio Editori, Venezia 1991, p. 21.

la debolezza congenita, la fragilità, l'essenza della nostra ereditarietà. La sua nobiltà.¹²

La predilezione di Serres per chi è considerato manchevole configura un nuovo sguardo sul mondo, che viene pienamente realizzato solo da chi si trova ad essere *mancino* e *zoppo*¹³, con il suo corpo *insegnante*¹⁴ di una generatività che si origina dall'imperfezione, dall'incompiutezza, che esalta la ferita come luogo dal quale ha origine la possibilità dell'accadere della vita. Il mondo diviene materia con la quale il corpo si impasta mediante i cinque sensi, *inclinando*¹⁵ e *sviando*¹⁶ verso nuove forme *miscelate*: l'uomo si colloca non al di sopra del mondo, ma nel mondo, dentro le sue pieghe, all'interno delle cose, delle loro interazioni, nella loro miscela.¹⁷

L'annodarsi con il mondo sensibile, al quale i fragili sono spinti per la loro indole a portarsi a compimento, rivela la naturale condizione dell'essere umano che dimora in una dimensione sempre suscettibile a cambiamenti di direzione possibili.

L'esistenza del fragile rivela dunque la verità della condizione d'esistenza umana, la quale chiede di *spostarsi per vedere* e mescolarsi con quanto percepisce, al fine di trovare la propria forma compiuta.

Un invito all'*adattività*, la figura del fragile è icona di movimento, crescita e cambiamento, come l'alga oscilla combinando quiete e movimento, egli può e deve muoversi in direzione di una *tras-formazione*¹⁸, che sia scoperta, crescita, rivelazione e compimento della sua forma originaria: è mediante un esercizio di incontro consapevole con la vita che gli si offre, che egli può esercitare la sua libertà di scelta miscelandosi o spogliandosi quando lo ritenga necessario, per procedere altrove, dove gli si confà maggiormente, senza perdere la memoria psichica e fisica di ciò che ha incontrato.

12 - Id., *Il mancino zoppo. Dal metodo non nasce niente.*, Bollati Boringhieri Editore, Torino 2016, p. 98.

13 - *Ibidem*.

14 - Mi riferisco al lemma *corpo insegnante*, introdotto da Serres per indicare come il corpo fragile sia insegnante-di, ossia dimostrativo, rivelativo. Cfr. M. Serres, *Il mantello di Arlecchino...*, cit., p. 21.

15 - Faccio riferimento al senso che questa parola assume nel pensiero di Serres, intesa come «rottura di una simmetria». Si veda M. Serres, *Il mantello di Arlecchino...*, cit., p. 37.

16 - Tale termine ha nel pensiero di Serres un significato specifico, che egli riassume con «avviarsi per un cammino trasversale che conduce in un luogo ignoto». Si veda *ibid.*, pp. 28-29.

17 - Mi riferisco al concetto di *mélange* utilizzato da Serres per definire la miscela del corpo con il mondo e del mondo con esso. Cfr. O. Rignani, *Metafore del corpo post-umanista: Michel Serres*, Mimesis, Milano 2018, p. 34.

18 - Sul senso di tale lemma, che si distingue da metamorfosi mediante il processo di apprendimento e crescita che ne fonda il movimento trasfigurante, rimando a B. Sonaglia, *Tras-formazione creativa del docente maestro. Dalla filosofia agostiniana al cuore del Metodo Rondine*, FrancoAngeli, Milano 2023, p. 21.

È in questo senso che la metafora dell'alga di Serres rivela una nuova forma positiva di vulnerabilità, la quale è intesa come apertura che tende al compimento, capacità d'essere con la propria persona luoghi d'incontro, di scambio¹⁹, vie, «tra», tuttavia liberi di evolversi e crescere ancora e altrove.

4. Elogio della *vul-*nerabilità

Seppure con linguaggi differenti, Zambrano e Serres forgiavano un'antropologia filosofica che pone alle fondamenta il *delirio* e la *traversata*, quei luoghi cioè che si trovano «tra» il principio e il *telos*, luoghi divergenti e solcati solo da coloro che sanno *sviare*, smarrirsi cioè quel tanto che basta per poter assumere un punto focale differente sulla vita e dare origine all'atto creativo, uscendo dalla storia e scrivendone una nuova, disegnando un'antropologia costruita attorno alla combinazione dinamica e virtuosa tra esodo e metodo, tra equilibrio e scarto, linearità e deviazione 'creativa'.

Un pensiero questo ispirato ad una sensibilità poetica, paragonabile a quella materna, che predilige la percezione al pensiero razionale, ascoltando e osservando dalle viscere il mondo, e accreditando la dimensione della vulnerabilità (non a caso *vulnus* e *vulva* condividono lo stesso etimo, *vul-*) come l'apertura che, scomponendo l'ordito senza guastarlo completamente, genera un varco di possibilità, una discontinuità creativa che nell'approccio filosofico si traduce in un ripensamento delle categorie di cura e relazione di cura mediante l'accreditamento della straordinarietà che ogni essere vivente rappresenta all'interno dell'ecosistema mondo.

La *placenta oscura* zambriana come il *mélange* serresiano impongono un cambio di prospettiva, che decostruisce tutte quelle categorie di normalità, perfezione e adeguatezza alle quali si ispira la società del mondo globalizzato, conferendo la possibilità di aprire ad una nuova prospettiva nella quale diviene fondamentale il vissuto, la percezione sensoriale, la sensibilità dei fragili, ossia la *vulnerabilità*, approssimandosi ad un metodo che «più che un metodo è esodo»²⁰, ossia ad un approccio filosofico *tras-formativo*.

BENEDETTA SONAGLIA

Post-dottoranda in Filosofia presso l'Istituto Universitario Sophia di Loppiano (FI)
sonagliabenedetta@gmail.com

19 - Cfr. *ibid.*, p. 44.

20 - M. Serres, *Il mancino zoppo...*, cit., p. 93.

LABORATORIO

Il dato dell'arte: oggetto e relazione. Cronaca del Convegno Internazionale del gruppo di ricerca "Arte e riconoscimento"

di Paolo Valore

Chronicle of the international conference Il dato dell'arte: oggetto e relazione, held on 24 and 25 May, at the University of Perugia and connected to the "Art and recognition" research group, which brings together, to date, around twenty of universities and numerous scholars, interested in the intersection of art, philosophy of meditation, history of philosophy, psychology and literature.

Keywords: Art, Recognition, Object, Relationship, Between

Nei giorni 24 e 25 maggio, presso l'Università degli studi di Perugia, si è tenuto il Convegno internazionale *Il dato dell'arte: oggetto e relazione*, collegato al gruppo di ricerca "Arte e riconoscimento", che raccoglie, ad oggi, una ventina di università e numerosi studiosi, interessati all'intersezione di arte, filosofia della mediazione, storia della filosofia, psicologia e letteratura.

Le due giornate sono state introdotte dal Prof. Massimiliano Marianelli, docente di Storia della filosofia e Direttore del Dipartimento di Filosofia, Scienze sociali, Umane e della Formazione dell'Università degli di Perugia, che ha sintetizzato il percorso fatto dal gruppo di ricerca "Arte e riconoscimento", richiamando anche passaggi dal Manifesto, pubblicato dalla rivista "Metaxy. Filosofia, arte, riconoscimento", collegata allo stesso gruppo di ricerca. Marianelli ha ricordato la natura dell'arte come *lavoro*, lo sforzo di ritornare ad una interiorità accogliente e all'originaria natura dell'uomo e ha inquadrato il convegno nella più ampia cornice della ricerca portata avanti dal gruppo "Arte e riconoscimento".

Ha aperto i lavori il Prof. Paolo Belardi, delegato del Rettore dell'Università degli studi di Perugia per la Tutela dell'ambiente e politiche energetiche e per il settore Patrimonio, incluso il patrimonio architettonico e culturale, che ha anche portato i saluti del Magnifico rettore, il Prof. Maurizio Oliviero. Il contributo di Paolo Belardi, dal titolo "La formula della bellezza", ha ricollegato le tematiche del manifesto del gruppo di ricerca "Arte e riconoscimento" all'architettura e al design, coniugando interessi umanistici e temi di ingegneria. Prendendo spunto da Leon Battista Alberti, Belardi ha sottolineato la necessità del *pensiero* come progetto. Belardi ha declinato il suo tema in relazione al patrimonio degli edifici dell'Università degli studi di Perugia e allo sforzo di preservazione dei poli universitari all'interno di edifici radicati nel centro storico e alla coniugazione di bellezza e tecnologizzazione dell'architettura. Belardi ha anche sottolineato la dimensione etica dell'estetica, il suo nesso con la memoria, da una parte, e il coraggio, dall'altra.

La mattinata è continuata con la *Lectio magistralis* di François Jullien, filosofo, grecista e sinologo francese, *Rouvrir des possibles, Décoïncidence, un art d'opérer*. Jullien ha tematizzato la difficoltà contemporanea di modellizzare un piano per la città ideale e per il Bene pubblico. L'intervento ha identificato nell'adeguatezza che s'impone e non si lascia mettere in discussione un positivo sedimentato, che ostacola l'evoluzione verso il futuro (la "religione positiva", il "diritto positivo"). La *de-coincidenza* apre alla liberazione di nuove possibilità: de-coincidenza nell'arte, nell'etica e nel rapporto con Sé e con l'Altro. È il senso, ad esempio, di un Dio, che per non chiudersi nella sua adeguatezza divina, deve de-coincidere da se stesso nel Figlio. In questo senso, la de-coincidenza consente l'incontro e ha anche un versante politico e sociale e, soprattutto, filosofico ed estetico (come "pensare diversamente"). Non si tratta di un rovesciamento, che

rischia sempre di mantenerci nell'identico senza ripensarlo, ma di un'alternativa che introduce il Nuovo.

Ha proseguito i lavori della mattinata il Prof. Fabio Marcelli, docente di Storia dell'arte moderna e Vicedirettore del Dipartimento di Filosofia, Scienze sociali, Umane e della Formazione dell'Università degli studi di Perugia, con *Opera aperta: itinerari culturali del dialogo tra Perugino e Raffaello*. Fabio Marcelli ha preso avvio dal recente restauro promosso dal Comune di Perugia degli affreschi che decorano la Chiesa di San Severo. Fabio Marcelli ha ricostruito le vicende degli affreschi, rimasti incompiuti e completati da Perugino. Il giovane Raffaello conosce e apprende le novità di Perugino ma lo stesso Perugino è affascinato e lavora in sinergia con il giovane Raffaello. Alcuni hanno insistito su una certa crisi del Perugino maturo, che si ritira in Umbria dopo i successi romani, fiorentini e veneziani, ma Marcelli ha riaffermato il genio dell'artista anche in tarda età, mostrando e discutendo dettagli di alcune sue opere della maturità: figure, paesaggi e tavolette. Secondo Marcelli, non è pensabile la crescita del Perugino senza Piero della Francesca, la cui presenza è stata documentata con un confronto tra opere (ad esempio, la presenza di aureole con una dimensione spaziale quasi metallica). Questa presenza non esclude il continuo mutamento dello stile, in costante evoluzione, sia nel caso di Perugino sia in quello di Raffaello. Marcelli ha quindi chiuso richiamando alcuni interessanti dati biografici e artistici su Raffaello che chiariscono l'interazione tra questi e il Perugino, e che la forma è quella del dialogo più che quella del rapporto tra maestro e allievo.

L'ultima sessione della mattinata è stata introdotta e moderata dal Prof. Luigi Cimmino, già docente di Gnoseologia delle scienze umane dell'Università degli studi di Perugia. In questa sessione è intervenuto il Prof. Giuseppe D'Anna, docente di Storia della filosofia e Direttore del Dipartimento di Filosofia dell'Università Cattolica di Milano, con un contributo dal titolo *Il soggetto, l'arte, la relazione: il caso Brentano*. D'Anna ha preso avvio da alcune considerazioni sulla crisi della società del tempo di Albert Schweitzer di straordinaria attualità anche oggi: l'atrofizzarsi della forza creativa e artistica e una caduta della spiritualità dell'uomo, al netto di un incremento del benessere materiale. D'Anna ha ricollegato queste riflessioni all'estetica di Brentano, che è un esempio di approccio non riduzionistico dell'umano e non si concentra sull'opera d'arte come oggetto specifico, bensì sulla rappresentazione del bello e del gusto. D'Anna ha fatto riferimento soprattutto ai testi brentaniani pubblicati recentemente anche in italiano col titolo *Elementi di estetica*, a cura di Renato Pettoello. L'estetica non è per Brentano una *scienza* del bello, ma una disciplina pratica, in una complessa relazione di rappresentazione, sentire e creazione artistica, che deve mettere in conto anche la nostra particolarità psichica. Il riferimento è quindi all'esperienza interna e ai fenomeni intenzionali,

senza però cadere in un soggettivismo relativistico. Il fenomeno artistico ha un carattere relazionale: è innanzi tutto un'esperienza e il gusto è una disposizione, che può essere educata, anche attraverso esperienze accumulate.

La sessione è proseguita con il Prof. Gianluca Garelli, docente di Storia della filosofia presso l'Università degli studi di Firenze, che ha presentato *L'equivoco del classico*. Garelli ha preso avvio dalla celebre interpretazione della civiltà classica in termini di "forma" ed "evento" proposta da Carlo Diano, docente di Letteratura greca all'Università degli studi di Padova e allievo, tra gli altri, di Giovanni Gentile. Le nozioni di "forma" e di "evento" sono state riportate ad uno sfondo filosofico di stampo esistenzialistico ed è stato richiamato anche il nesso con il sacro: la forma sarebbe una sorta di risposta difensiva alla sfida dell'evento. Garelli ha ripreso il tema del rapporto di questo meccanismo interpretativo con la lettura delle forme del sillogismo, aristotelico e stoico, e con la natura della necessità, nel suo rapporto col destino e l'accidentalità. Forma ed evento sono stati applicati anche alla lettura di Omero e alla natura differente dei due "eroi", che finiscono per rappresentare le due anime della grecità. In conclusione, Garelli ha ricordato che la possibile sintesi e conciliazione tra queste due dimensioni si può generare soltanto nel territorio dell'arte e ha collegato la riflessione di Diano alla possibilità di connettere il vissuto di un individuo e il cosmo che lo trascende.

Ha chiuso i lavori della mattinata il Prof. Francesco Calemi, docente di Logica e Filosofia della scienza Presso l'Università degli studi di Perugia, con *Universali e arte: il problema della metessi tra identità e relazione*. Calemi ha preso le mosse dallo storico problema degli universali, già impostato all'interno della filosofia medievale, illustrando il modo in cui questo problema viene recepito all'interno della filosofia contemporanea, in particolar modo all'interno della metafisica analitica. Dopo aver richiamato la natura degli universali, Calemi ha sintetizzato tre famiglie di posizioni in gioco nella disputa: nominalismo, particolarismo e realismo e analizzato, in particolare, le difficoltà del realismo, concentrandosi sul regresso di Bradley, cioè il problema del regresso dell'istanziamento (il nesso tra particolare e universale). In conclusione, Calemi ha accennato al tema della "fondamentalità ontologica": i nessi espressi dalle relazioni fondamentali (somiglianza, identità, relazione e forse anche istanziamento) non possono essere reificati. Il linguaggio diventa così silente custode delle relazioni fondamentali.

La prima sessione del pomeriggio, dal titolo "Sul Luogo dell'arte" è stata introdotta e moderata dal Prof. Emanuele Pili, ricercatore e docente di Storia della filosofia presso l'Università degli studi di Perugia. Ha aperto la sessione la Prof.ssa Francesca R. Recchia Luciani, docente di Storia della filosofia contemporanea presso l'Università degli Studi di Bari, con *Tangibile e intangibile: Jean-Luc Nancy e il riconoscimento aptico*. L'interpretazione offerta della cangiante e variegata elabo-

razione teoretica di Jean-Luc Nancy ha tagliato il suo percorso filosofico secondo due traiettorie: da un lato, una *filosofia del corpo in relazione* e, dall'altro, un approccio ispirato alla *co-ontologia aptica*. La questione del *corpo relazionale*, testimoniata dal racconto che Nancy offre ne *L'intruso* della propria esperienza di trapiantato cardiaco e articolata teoreticamente dal suo *Corpus*, è al centro di una riflessione in cui l'"essere singolare plurale" della comunità è rideclinato, al di fuori di progetti politici o ideal-utopici, sottoforma di una *riflessione* Recchia Luciani ha però segnalato come riflettere sul tangibile significa interrogarsi sull'intangibile, e ha pertanto analizzato forme diversificate di *riconoscimento aptico*, o di *agnizione tattile* attraverso esempi storico-artistici e della pittura classica (l'iconografia del *Noli me tangere*) che espongono quel che Nancy ha definito "il tocco del toccare".

La Prof.ssa Laura Sanò, docente di Storia della filosofia contemporanea presso l'Università degli studi di Padova, ha presentato il contributo *L'istante della rivelazione. Musica e poesia in Rachel Bepaloff*. A giudizio di Rachel Bepaloff i veri momenti di profonda verità risiedono esclusivamente nella musica, ed è attraverso quest'ultima che si cercano affinità e relazioni tra i vari pensatori. La musica riporta l'esistenza alla sua spoglia nudità, e ciò che estrae, «grazie alla misteriosa alchimia dei suoni», ed è proprio una «conoscenza». Laura Sanò ha ricostruito come la *musica*, come d'altra parte la stessa *poesia*, possieda il potere di risvegliare la sensibilità umana alla facoltà di esercitare la giusta comprensione sul mondo. Nel movimento musicale si realizza soprattutto un equilibrio capace di conciliare la fuga disperante del tempo in una sorta di unità estatica: è *l'istante perfetto*, quel presente autentico sottratto alla dispersione, tenuto insieme al passato e al futuro. Riconoscendo alla *poesia* e alla *musica* la straordinaria capacità di entrare in contatto con la verità, Bepaloff ribadisce la vicinanza ad alcuni grandi protagonisti del pensiero contemporaneo, tra cui Leopardi, Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, e primo fra tutti Martin Heidegger.

La seconda sessione del pomeriggio, dal titolo "Arte e relazioni" è stata introdotta e moderata dal Prof. Marco Moschini, docente di Filosofia teoretica e coordinatore del Corso di Laurea Magistrale in Filosofia ed etica delle relazioni presso l'Università degli studi di Perugia. All'interno di questa sessione, la Prof.ssa Orsola Rignani, docente di Storia della filosofia presso l'Università degli studi di Firenze, è intervenuta con *Essere umani in un mondo-più-che-umano: l'arte come relazione/catalizzatore di relazioni*. Nel raccogliere e problematizzare le istanze di ripensamento econtolgico (ossia ontologico-relazionale) dell'umano e del/nel mondo, espresse da voci significative del pensiero contemporaneo, per vari aspetti analoghe, come quelle di Michel Serres e del Postumanesimo, Orsola Rignani ha proposto una lettura dell'arte come relazione/catalizzatore di relazioni, vale a dire come

(ri)attivazione di relazioni positive dell'umano con e per un mondo, che si va sempre più rivelando iper-complesso, cioè 'più-che-umano', nella continuità/inscindibilità di natura e cultura. Assumendo come cassetta degli attrezzi le idee serresiane sulle pratiche artistiche come forme di espressione non (solo) umana e le per così dire isomorfe posizioni postumaniste sulla *agency* non umana, Orsola Rignani ha quindi posto in luce la portata 'più-che-rappresentativa' dell'arte, cioè il fatto che l'opera d'arte non sia oggetto, ma processo di relazioni degli agenti più-che-umani (fusione delle implicazioni dell'umano e del non umano) nonché dinamismo trasformativo del mondo e propositivo di valori migliori per agire con e per esso; e perciò il fatto che le pratiche artistiche siano *con* e *per* il mondo più-che-umano.

I lavori sono proseguiti con il contributo del Dott. Jacopo Ceccon, dottore di ricerca presso l'Università degli studi di Padova, dal titolo *Per un'estetica della psicoanalisi in Jacques Lacan: dalla «funzione quadro» allo sguardo dell'Altro*. Seguendo principalmente il *Seminario VII: l'etica della psicoanalisi*, e il *Seminario XI: i quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Jacopo Ceccon ha rintracciato nell'opera lacaniana una possibile evoluzione della dimensione estetica. Secondo Ceccon, sembra infatti che, in un primo momento, l'arte sia per il *maître* una pratica simbolica capace di arginare «l'incandescenza» del Reale, uno strumento che si muove solo sul bordo della Cosa, sulla sua cornice, secondo un movimento di sublimazione che comporterebbe una progressiva presa di distanza dal nucleo della Cosa stessa. Nel 1964, invece, Lacan definisce un nuovo paradigma estetico nel quale l'arte è chiamata a presentificare l'incontro con il Reale grazie ad un'inversione insita nel rapporto con l'elemento artistico, da egli definita «funzione quadro»: non è più il soggetto a contemplare l'opera d'arte, bensì è quest'ultima ad afferrare il soggetto e a proiettarlo in una dimensione di vivida angoscia e di Perturbante, freudianamente inteso. Il soggetto lacaniano, in quanto *corps morcelé*, corpo in frammenti, si scopre così irrimediabilmente dipendente dalle categorie dell'altro per potersi costituire e per poter acquisire una forma che, in ogni caso, non sarà mai definitiva.

La terza e ultima sessione del pomeriggio, dal titolo "L'entre deux dell'arte" è stata introdotta e moderata dal Prof. Massimiliano Marianelli. La Dott.ssa Lorenza Bottacin Cantoni, assegnista di ricerca presso l'Università degli studi di Padova, ha presentato *Il silenzio delle Sirene: perché abbiamo ancora bisogno di raccontare storie alla fine della storia*. Lorenza Bottacin Cantoni ha preso avvio dal ruolo del racconto letterario, che sembra oggi destinato all'obsolescenza. Le sirene tacciono e non incantano più. A partire dai versi dedicati alle sirene nell'*Odissea* e dalla reinterpretazione dell'episodio da parte di Kafka, Bottacin Cantoni ha proposto alcune considerazioni sulla finzione letteraria e sul valore etico della menzogna. La parola letteraria, che origina un cosmo in cui tutto è necessario e non ci offre la

possibilità di interagire, ci consente di accedere al possibile, di prendervi parte come spettatori, modificando la nostra prospettiva sul mondo. Leggere e raccontare storie sono, secondo il contributo, atti profondamente performativi per la coscienza morale degli individui: il richiamo è a Martha Nussbaum, che ha mostrato come la letteratura, forma d'arte meno di tutte legata ai sensi, conduca a un'esperienza concreta e viva. La finzione letteraria conferma il valore ermeneutico ed educativo riconosciuti da molti pensatori, indipendentemente dal contenuto del narrato.

Serena Meattini, ricercatrice e docente di Filosofia morale presso l'Università degli studi di Perugia è intervenuta con *L'arte "tra" etica ed estetica. Note su Tzvetan Todorov*. L'intervento ha riflettuto sull'arte in quanto spazio intermedio "tra" etica ed estetica, tentando di evidenziare il rapporto di reciproca influenza tra queste due sfere, partendo da alcune riflessioni sull'arte proposte da Tzvetan Todorov in luoghi e contesti differenti della sua produzione. In particolare, Serena Meattini ha inteso evidenziare come l'interesse dell'autore verso la letteratura e le arti visive si radichi nel più ampio tentativo di comprensione dell'essere umano, in termini antropologici, sociali e politici. In tal senso, ha inteso mostrare come sia le analisi condotte da Todorov in ambito critico letterario che i numerosi scritti dedicati alle arti visive abbiano come presupposto il chiarimento del «rapporto tra "vita" e "opera"», mediante il quale l'arte viene concepita in relazione alla fragilità e all'incompletezza che caratterizzano l'essere umano.

La prima giornata si è conclusa con due brevi comunicazioni di tesi: Letizia Masia su *Arte e riconoscimento in Maria Lai* e Giulia Rosini, *Bellezza e ferita: παῖθι μαῖθος*.

La seconda e ultima giornata, dopo i saluti della Prof.ssa Claudia Mazzeschi, Coordinatore del corso di laurea "Valutazione del funzionamento individuale in psicologia clinica e della salute" dell'Università degli studi di Perugia e di Leonardo Varasano, Assessore alla cultura del Comune di Perugia, è stata introdotta e moderata dalla Prof.ssa Furia Valori, docente di Filosofia teoretica presso l'Università degli studi di Perugia e ha visto gli interventi del Prof. Pascal David, traduttore e docente di Filosofia presso l'université de Brest e del già menzionato Prof. Luigi Cimmino.

Pascal David ha presentato il contributo *L'écriture comme médiation entre soi et soi. Sur les Cahiers de Simone Weil*. Lo studio dei *Cahiers* di Simone Weil (1909-1943) permette di mostrare, secondo David, quale ruolo giocano la scrittura e l'atto di scrivere nel rapporto con se stessi. La scrittura è stata considerata un esercizio spirituale che consente l'auto-lavoro e l'auto-trasformazione necessari per diventare adatti alla verità. Infatti, per una "conoscenza della spiritualità", nel senso di Michel Foucault, la verità non può essere data *a*/soggetto perché avrebbe una struttura soggettiva, sul modello di un sapere della conoscenza, ma suppone

piuttosto uno stretto legame del soggetto *alla* verità. David ha quindi riproposto un'etica della scrittura e una pratica della filosofia come stile di vita sul modello indicato da Simone Weil.

Luigi Cimmino è intervenuto con "Identità e relazione". Secondo Cimmino, il problema estetico su cui spesso discutono i filosofi, non certo gli artisti, è quello del significato "oggettivo" della creazione artistica. La questione è stata affrontata mostrando come l'oggettività non sia implicata solo dalle scienze naturali o umane. Qualsiasi sistema di regole implica infatti la possibilità di errori, e quindi l'oggettività. Cimmino ha quindi osservato che anche l'arte si muove sempre all'interno di sistemi di regole, anche se questi si sviluppano storicamente e vanno interpretati.

Il resto della giornata è stato dedicato alla presentazione e alla discussione dei lavori di ricerca di dottorandi in un dialogo con alcuni dei relatori del convegno. Il dialogo è stato moderato, oltre che dalla già menzionata Prof.ssa Furia Valori, dal Prof. Luca Alici, docente di Filosofia politica presso l'Università degli studi di Perugia, dalla Prof.ssa Nicoletta Ghigi, docente di Filosofia teoretica presso la stessa università e dal Prof. Massimiliano Marianelli.

PAOLO VALORE

Professore di Gnoseologia presso l'Università degli Studi di Milano

paolo.valore@unimi.it

Storia della filosofia da una prospettiva antropologica: impresa necessaria o impossibile?

di Francesca Annamaria Gambini

On the occasion of the release of Anima, corpo, relazioni. Storia della filosofia da una prospettiva antropologica, edited by proff. Marianelli, Mauro, Moschini and D'Anna, the paper delves into the strengths and the limits of the anthropological approach in history of philosophy. The article underlines that an authentic anthropological perspective in philosophical issues can only arise by dropping an anthropocentric standpoint: adequate answers to the question of humanity's position in the world can be found only decentering the human, a process articulated in the textbook through a metaxological framework.

Keywords: History of Philosophy, Anthropological Perspective, Humanism, Metaxology, Anti-Anthropocentrism

«Non esiste una definizione della filosofia; o per meglio dire, la definizione di essa coincide con l'esplicito resoconto di ciò che essa ha da dire»¹: con questa lapidaria asserzione Max Horkheimer avanza una questione con cui chiunque intenda presentare una storia della filosofia deve preliminarmente confrontarsi, vale a dire il tema della coerenza e della adeguatezza del percorso tracciato rispetto alla "cosa stessa", cioè al lascito effettivo degli autori. Infatti, se da una parte la storia della filosofia non può essere tratteggiata adeguatamente se non dalle parole dei suoi stessi protagonisti, d'altra parte ogni epitome manualistica – spesso utile, e in molti frangenti necessaria – deve rendere ragione delle scelte operate per restringere l'«esplicito resoconto» a una mappa che, per essere rigorosa e funzionale, non può avere le medesime dimensioni di ciò che in essa vi è rappresentato.² Il nuovo manuale di Storia della filosofia curato dai professori Marianelli, Mauro, Moschini e D'Anna sceglie come grimaldello esegetico della storia della filosofia la prospettiva antropologica, e con questo peculiare approccio ricostruisce in tre volumi la storia del pensiero occidentale.³

Il taglio antropologico che costituisce senza dubbio una delle più rilevanti novità di questa storia della filosofia risponde certamente ad alcune esigenze del presente; d'altra parte, tuttavia, la prospettiva antropica può almeno *prima facie* apparire inadeguata per il pensiero filosofico, che fin dalle sue origini sembra dover eccedere il particolarismo dell'individualità umana per giungere a una comprensione universale della realtà.⁴ Ma andiamo con ordine. La congiuntura storica attuale ha posto con forza in primo piano il problema dell'umanesimo, delle modalità di riconoscimento dell'umano e del posto dell'uomo nel mondo: si pensi per esempio al tema dell'interculturalità, che domanda nuove vie per riconoscere l'altro nella sua specifica differenza e insieme entrarvi in una relazione

1 - M. Horkheimer, *Eclisse della ragione. Critica della ragione strumentale*, tr. it. di E. Vaccari Spagnol, Einaudi, Torino 2000, p. 142.

2 - L'immagine è stata resa nota da Borges nel brano *Del rigore della scienza*: «... In quell'Impero, l'Arte della Cartografia raggiunse tale Perfezione che la mappa di una sola Provincia occupava un'intera Città, e la mappa dell'Impero un'intera Provincia. Col tempo, queste Mappe Smisurate non soddisfecero più e i Collegi dei Cartografi crearono una Mappa dell'Impero che aveva la grandezza stessa dell'Impero e che con esso coincideva esattamente. Meno Dedite allo Studio della Cartografia, le Generazioni Successive capirono che quella immensa Mappa era Inutile e non senza Empietà l'abbandonarono alle Inclemenze del Sole e degli Inverni. Nei deserti dell'Ovest restano ancora lacere Rovine della Mappa, abitate da Animali e Mendicanti; nell'intero Paese non vi sono altre reliquie delle Discipline Geografiche» (J.L. Borges, *L'Artefice*, a cura di T. Scarano, Adelphi, Milano 1999, p. 181).

3 - M. Marianelli - L. Mauro - M. Moschini - G. D'Anna, *Anima, corpo, relazioni. Storia della filosofia da una prospettiva antropologica*, 3 voll., Città Nuova, Roma 2022-2023. Di seguito citato specificando solo il volume e le pagine o i capitoli di riferimento.

4 - Cfr. vol. I, *Introduzione generale*, in particolare p. 7.

di integrazione; o alla sfida ecologica che nell'epoca dell'Antropocene ci invita a rivedere in chiave non più oppositiva la relazione tra un soggetto-uomo attore della storia e un oggetto-natura disponibile alla sua *scientia* e *potentia*; o ancora al problema delle intelligenze artificiali e delle neuroscienze, che ci interrogano sulla specificità dell'umano rispetto alla macchina tecnologica.⁵ E se non serve essere idealisti per condividere la convinzione hegeliana per cui la filosofia è il proprio tempo appreso con il pensiero, allora è indubbio che una storia della filosofia da una prospettiva antropologica fosse quanto mai urgente e necessaria; e tuttavia non può essere la necessità e l'urgenza di tale soluzione a legittimare *ipso facto* lo spostamento del baricentro dell'indagine filosofica sul piano antropologico. La domanda sul *quid iuris* dell'impostazione antropologica incalza tanto dalla tradizione storico-filosofica quanto dalla nostra attualità: dall'indagine aristotelica dell'ente in quanto ente alla richiesta husserliana di tornare alle cose stesse, la filosofia pare dover piuttosto fare *epochè* della soggettività, decentrare l'uomo per poterne cogliere il senso in una realtà "in sé" che lo eccede e con ciò lo fonda. Tale istanza "anti-umanista" insita per sua natura nel discorso filosofico è resa ancor più radicale nel nostro presente che, ancora non pago di guerre dopo i due conflitti mondiali e soffocato dalla crisi climatica ormai irreversibile, chiede a gran voce di abbandonare qualsivoglia prospettiva antropocentrica. Ma l'approccio antropologico non è di per sé sinonimo di prospettiva antropocentrica; anzi, esattamente questa è la sfida che il manuale si propone: tornare a interrogarsi sul senso dell'umano senza che ciò significhi porre l'uomo al centro e al fondamento del reale nel suo complesso. Proprio al contrario, la convinzione che fa da *fil rouge* ai tre volumi è che solo in una eccedenza "oltre-uma-

5 - Queste tematiche sono naturalmente tutte trattate nel manuale: il problema dell'interculturalità affonda le sue radici storico-filosofiche nella scoperta dell'America come scoperta di una alterità così radicale da aprire al dibattito circa l'effettiva umanità degli indigeni (cfr. vol. II., cap. I, 12.2); la questione deflagra poi nel '900 coloniale e postcoloniale, in cui il tema della dignità umana e dei diritti umani è strettamente connesso alle pratiche di riconoscimento del "diverso" (cfr. vol. III, cap. X, 7-10). Sul tema dell'interculturalità cfr. anche G. Cacciatore - G. D'Anna (edd.), *Interculturalità. Tra etica e politica*, Carocci, Roma 2010. Sul paradigma umanista all'epoca dell'Antropocene e della rivoluzione tecnologica si sofferma invece il capitolo XIX del terzo volume: in particolare il paragrafo 2 delinea alcune nuove prospettive antropologiche ed etiche nell'epoca dell'utilizzo massiccio e pervasivo delle tecnologie: in che senso quella artificiale può essere chiamata «intelligenza»? In che modo le nuove tecnologie hanno cambiato il mondo dell'informazione, le modalità di relazione tra gli uomini e di riconoscimento del sé? Il paragrafo 5 si concentra invece sul dibattito sorto intorno alla nozione di "Antropocene", sul suo effettivo inizio in relazione alle rivoluzioni industriali, sulla sua relazione con la globalizzazione e il modello di produzione capitalistico e sul suo impatto teorico sulla netta distinzione tra natura e cultura, che essa mette in crisi mostrando come, di fatto, l'azione "culturale" dell'uomo abbia innegabili conseguenze sul "naturale" equilibrio del pianeta.

nista" radicalmente non antropocentrica la domanda antropologica possa trovare risposte adeguate, seppur mai definitive. Servendosi di una distinzione cara ai neopositivisti – che mi pare ancora valida e importante – potremmo dire che l'umano è in effetti il *primum* nel contesto della scoperta, ma non in quello della giustificazione: l'uomo è in effetti il "dato" da cui muove la ricerca, che tuttavia non può fermarsi ad esso nella cangiante mutevolezza delle sue espressioni empiriche, ma deve di necessità trascenderlo per darne giustificazione autentica. Certo, che per il Neopositivismo questa fondazione possa essere unicamente logica (peraltro in un senso assai ristretto) è forse il grande limite di chi ha voluto considerare metafisica e arte, psicologia e psicoanalisi come pseudoscienze; il manuale *Anima, corpo, relazioni*, come dirò più diffusamente nel proseguo, supera queste unilateralità, proponendo un approccio multidisciplinare in dialogo con tutti gli specifici ambiti delle scienze umane.

Nella prospettiva di questa nuova storia della filosofia, la rilevanza della questione antropologica – intesa appunto come la più urgente delle questioni filosofiche, che tuttavia non dismette l'impianto ontologico-metafisico né dimentica le tematiche etiche e politiche, ma pensa l'uomo come quella peculiare realtà dove tutti questi ambiti convergono – viene legata a un radicale decentramento dell'umano in chiave "metassilogica": è una filosofia dell'*entre* e dei *metaxy* che può coniugare la centralità della domanda antropologica con la trascendenza della sua risposta, come a dire che senso e fondamento dell'umano stanno sempre in uno scarto che lo eccede⁶. In fondo già Platone, come rilevato nell'introduzione generale del primo volume, pensa il filosofo come *metaxy* tra l'ignorante e il dio, e l'opinione retta di cui egli si fa portatore come *metaxy* tra ignoranza e sapienza.⁷ La *metaxologia* dunque, filosofia degli intermediari e della mediazione, si propone di pensare l'uomo come intermediario tra due ordini di realtà, capace di gettare ponti tanto in una dimensione "orizzontale" che possa diventare un autentico spazio di riconoscimento, quanto in una direzione "verticale" che possa legare l'umano al suo fondamento. Questo approccio è influenzato dalla prospettiva di Simone Weil e, prima ancora, dal quella del suo maestro Alain: per quest'ultimo fare storia della filosofia significa riconoscere nel passato quelle tracce di umanità che permettono a noi, oggi, di «continuare

6 - Cfr. le introduzioni generali ai voll. I e III. Cfr. anche M. Marianelli (ed.), «Entre». *La relazione oltre il dualismo metafisico*, Città Nuova, Roma 2020, occasionato dal volume di E. Gabellieri, *Le phénomène et l'entre-deux. Pour une métaxologie*, Hermann, Paris 2019, citato peraltro nella summenzionata introduzione al volume terzo del manuale (cfr. p. 8).

7 - Cfr. vol. I, *Introduzione generale*, in particolare paragrafo 2. Cfr. anche M. Martino, *Sul metaxy in Platone. Un itinerario*, Guerini, Milano 2022.

l'umano» e «inventare di nuovo [...] ciò che era conosciuto da secoli»⁸; la Weil recupera l'idea del maestro per cui la storia della filosofia non è che una crescita della cultura umana che richiede un confronto coi modelli di umanità che ci hanno preceduto, legando per esempio le figure di Prometeo e Cristo e le verità platoniche e la rivelazione cristiana.⁹ Così lo sforzo platonico di riconoscere l'umano "tra" l'ordine del necessario e quello del bene – dimensioni incommensurabili e inconciliabili che richiedono pertanto un atteggiamento di umiltà nel riconoscimento della limitatezza dell'esistenza umana – è lo sforzo da rinnovare ancora oggi, da una parte riconoscendo la mai definitiva solubilità dei problemi filosofici, dall'altra tuttavia impegnandosi a gettare ponti, a porsi in ascolto e relazione, tra le tracce dell'umano nel passato e le istanze del nostro presente.¹⁰

Questa ricca e complessa concezione di storia della filosofia risponde in maniera innovativa ad alcune *vexatae quaestiones* della storiografia filosofica. Mi pare opportuno soffermarmi su due tematiche a mio avviso centrali, tra loro strettamente connesse: *in primis* il problema dell'esauribilità dei problemi filosofici e il rapporto tra le soluzioni presenti e quelle passate; *in secundis* il tema del rigore filologico e della responsabilità teorica del filosofo-storico. Come si accennava, la prospettiva weiliana, che il manuale riprende e prosegue, considera i grandi problemi filosofici come inesauribili, cioè mai definitivamente risolvibili da un particolare sistema; pertanto, con la consapevolezza di non poter mai dire l'ultima parola su un problema che sempre eccede le sue soluzioni, compito dello storico della filosofia sarà quello di voltarsi indietro per cogliere nei propri predecessori quelle idee o

8 - Cfr. vol. I, *Introduzione generale*, in particolare pp. 8-9; vol. III, *Introduzione generale*, in particolare p. 9; vol. III, pp. 694-695.

9 - Sul metodo della filosofia per Simone Weil cfr. vol. III, pp. 696-698; sull'analogia tra Prometeo e Cristo come modelli di *metaxy* e sulle "intuizioni precristiane" dei Greci, cfr. vol. I, pp. 13-15.

10 - La Weil nei suoi *Quaderni* ricorda più volte «La grande differenza che passa fra il necessario e il Bene» (Platone, *Repubblica*, 493c), ricordando sempre quanto questo punto sia centrale e decisivo (cfr. S. Weil, *Quaderni II*, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano 1985, pp. 311, 327; Ead., *Quaderni III*, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano 1988, pp. 34, 67, 81, 112, 121, 174, 189, 230). L'orizzonte del filosofare weiliano è dunque tracciato "tra" l'ordine del necessario e quello del bene, la cui incommensurabilità impedisce sintesi o comprensioni definitive, richiedendo piuttosto l'umile contemplazione dello spazio "tra" necessario e bene: «Il metodo proprio della filosofia consiste nel concepire in modo chiaro i problemi insolubili nella loro insolubilità, quindi nel contemplarli senz'altro, fissamente, instancabilmente, per anni, senza nessuna speranza, nell'attesa. Se ci atteniamo a questo criterio, ci sono pochi filosofi. Pochi è dire già tanto. Il passaggio al trascendente avviene quando le facoltà umane – intelligenza, volontà, amore umano – cozzano contro un limite, e l'essere umano resta sulla soglia, al di là della quale non può fare un passo, e questo senza lasciarsene distogliere, senza sapere ciò che desidera e teso nell'attesa. È uno stato di estrema umiliazione. Impossibile a chi non è capace di accettare l'umiliazione. Il genio è la virtù soprannaturale di umiltà nell'ambito del pensiero» (Ead., *Quaderni IV*, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano 1993, p. 363).

posture epistemiche (segnatamente, come detto, la postura metassilogica) che, resistendo alla prova del tempo, vengono considerate ancora valide. Si tratta insomma di una sorta di *philosophia perennis* in chiave metassilogica, che domanda di rivolgerci ai nostri predecessori non per operarne un superamento dialettico – nella misura in cui il passato non è unicamente funzionale all’uso che il presente può farne – bensì per custodire il nucleo veritativo che essi hanno disvelato, certo senza avere timore di scartare ciò che il passare del tempo ha reso obsoleto. E così giungiamo al secondo importante problema della storiografia filosofica che il manuale non manca di affrontare, quello del rapporto tra la rigorosa contestualizzazione storico-filologica e la libertà filosofica di tradurre le prospettive passate in feconde teorie per il presente. Facciamo un esempio, naturalmente non casuale poiché, come detto, centrale nell’impostazione metodologica del manuale: c’è il concetto di *metaxy* in Platone, c’è la trattazione weiliana del *metaxy* platonico e c’è la prospettiva del manuale che tenta di combinarle per aprire nuove vie della *metaxologia* contemporanea. Ora, qual è il “vero” concetto di *metaxy*? Quello platonico? Quello weiliano? Quello proposto dal manuale? E soprattutto: la lettura weiliana di Platone è corretta e legittima *da un punto di vista storico-filosofico*? Mi sembra che la prospettiva di *Anima, corpo, relazioni* sia la seguente: naturalmente la contestualizzazione storico-filologica dei testi è primaria e fondamentale, ed è necessario distinguere il Platone “storico” dal Platone di Simone Weil, così come la prospettiva strettamente weiliana da quella proposta per una rinnovata *metaxologia* dell’*entre*; e tuttavia, senza l’interpretazione della Weil di Platone, così come, più semplicemente, senza lo studio delle *humanae litterae* degli umanisti rinascimentali, o senza la lettura schopenhaueriana di Kant etc., la storia della filosofia non ci sarebbe in quanto tale. E non ci sarebbe perché nessuno inizia a filosofare dal nulla, ma ogni pensatore è sempre inserito in una *koinè* storico-culturale e molto spesso anche in una tradizione specificamente filosofica; lapidario in questa direzione è Kant, che in una *Reflexion* riportata in apertura di *Anima, corpo, relazioni* afferma: «Chi vuol essere un inventore, vuol essere il primo; chi vuole unicamente la verità, ha bisogno di predecessori»¹¹.

La struttura del manuale rispecchia quanto detto. Prendiamo il primo volume: è naturale (e pare quasi triviale doverlo sottolineare) che il capitolo su Platone, ad esempio, sia scritto rigorosamente con le mani dello storico; e tuttavia non è secondario e superfluo il paragrafo sull’interpretazione weiliana della Grecia dei *metaxy*: tutto al contrario, è in questa interpretazione e nel dialogo tra essa e il Platone “storico” che si gioca l’evoluzione della storia della filosofia, intesa non

11 - Vol. I, *Introduzione generale*, p. 5.

come un progresso lineare teleologicamente orientato, bensì come quell'«inventare di nuovo [...] ciò che era conosciuto da secoli» caro ad Alain. Perciò l'ultimo capitolo del primo volume, che con originalità tratta delle letture contemporanee della filosofia antica e medievale, non è un'appendice inessenziale, ma uno degli aspetti più innovativi di questo manuale, che descrive le vie attraverso cui la storia della filosofia si è concretamente dipanata, recuperando nei predecessori il nucleo problematico che ancora chiedeva di essere svolto. Mi preme sottolineare come questa sezione venga inserita proprio nel primo volume dedicato al periodo antico e medievale, e non in quello sul periodo moderno o contemporaneo, di cui pure questi autori fanno parte: la greicità di Nietzsche, la greicità di Heidegger, quella di Jaeger, Hadot o Arendt non sono più o meno "vere" della greicità dei Greci: sono vie per ripensare il passato, che non viene affatto equivocato o trattato anacronisticamente, ma valorizzato e salvaguardato nel nucleo veritativo che ha colto. Questa stessa postura metodologica giustifica, per esempio, l'introduzione dell'accostamento weberiano tra etica protestante e spirito capitalistico all'interno del paragrafo sulla Riforma del secondo volume; o l'inserimento, all'interno del terzo volume, dell'utilizzo del modello spinoziano dei rapporti mente-corpo nella biologia contemporanea o nella filosofia politica contemporanea come paradigma per spiegare i "transclasse".

Giustificato metodologicamente l'impianto antropologico, ecco che i pregi del manuale possono venire adeguatamente messi in risalto. In particolare, il taglio antropologico mi pare offra un duplice vantaggio: da una parte quello di poter trattare gli autori canonicamente iscritti alla storia della filosofia occidentale da una prospettiva inedita e originale; d'altra parte quello di poter inserire nel canone storico-filosofico autori e tematiche che ne sono tradizionalmente espunti. Mi sia consentito portare un paio di esempi concernenti il primo punto, l'uno tratto dal periodo antico e l'altro da quello moderno: è noto come i filosofi cosiddetti "presocratici" siano stati definiti "naturalisti", spesso misconoscendo il significato che questi primi pensatori hanno dato alla nozione di *physis*, con ciò ritenendo che essi si occupassero di una natura "altra" da quella umana e avessero ricusato o comunque sottovalutato la questione antropologica; tuttavia, come evidenziava a suo tempo già Aristotele, il naturalismo dei primi filosofi consiste nella ricerca di un principio primo di tutte le cose, ivi compreso anche l'uomo. "Natura", dunque, non è da intendere per i presocratici come contrapposta a una presunta "cultura" antropica, bensì pienamente comprendente la natura umana, che proviene dall'*archè* esattamente come tutte le altre cose. Il secondo esempio che mi sta a cuore presentare è quello della filosofia di Spinoza: l'asettico metodo geometrico e il cominciamento della trattazione con Dio – pietre angolari della sua opera più importante, l'*Etica* – non rivelano un disinteresse verso la questione antropologica; proprio al

contrario, come evidente nel celebre *incipit* del *Trattato sull'emendazione dell'intelletto*, la prefazione alla seconda parte dell'*Etica* e numerosi altri luoghi del *corpus* spinoziano, il vero interesse del pensatore e l'unico movente del suo filosofare è il conseguimento della felicità umana. E tuttavia Spinoza comprende che per liberare l'uomo dalle passioni che lo pongono in uno stato di incertezza esistenziale è necessaria una vera e propria "rivoluzione copernicana" che decentri l'uomo e lo ponga in una relazione (di subordinazione asimmetrica) col *Deus sive Natura* da cui tutto dipende. L'assolutizzazione antropocentrica dell'uomo, al contrario, rescinde le relazioni intrasostanziali che sole, invero, gli garantiscono consistenza ontologica, e al contempo lo rende incapace di comprendere i nessi che con necessità geometrica regolano i suoi affetti. Solo dislocandosi come parte di un tutto che lo eccede l'uomo può trovare quel fondamento metafisico che è condizione della sua beatitudine.

Altro vantaggio della prospettiva antropologica adottata dal manuale è, come si accennava, quella di poter inserire all'interno di una storia della filosofia temi ed autori che perlopiù non vi sono annoverati. Per esempio il primo volume dedica un paragrafo a Ippocrate e alle origini della medicina greca, e un paragrafo a Galeno e alla scienza in età romana; nel secondo volume troviamo trattati Leopardi o Manzoni quali esponenti del romanticismo italiano; l'ultimo volume dedica alcune pagine a pensatori spesso poco conosciuti come Julia Kristeva, Michel Serres o Rachel Bephaloff, e non mancano autori di norma iscritti alla tradizione letteraria più che a quella filosofica come Dostoevskij, Kafka o Borges. Il taglio antropologico del manuale, come si vede, permette un fecondo dialogo con le altre discipline che spesso vengono lasciate ai margini della trattazione storico-filosofica o apertamente ruscate in quanto non filosofiche. Sempre seguendo la proposta di Simone Weil, arte o scienze dure sono altre vie per cogliere la verità originaria che si "tra" l'ordine del necessario e quello del bene. E così il primo volume, prima di presentare i presocratici con cui tradizionalmente si aprono le storie della filosofia occidentale, introduce un capitolo su anima e corpo nei poemi e nelle rappresentazioni artistiche della Grecia arcaica; il secondo volume dedica alcune pagine alla nascita dell'economia civile con la figura di Antonio Genovesi; il terzo volume si premura di inserire un capitolo sulla quesitone antropologica tra filosofia e teologia (trattando tra gli altri: Barth, Bonhoeffer, Ebner, Buber, Rosenzweig), un paragrafo dedicato al cinema (Dreyer, Bergman, Tarkovskij e Kieślowski) e un paragrafo sull'arte come prassi umana (Bertram) e sull'estetica relazionale (Bourriaud). L'importanza della dimensione artistica, che innerva tutto il manuale, è ribadita nella conclusione: se l'arte è in effetti un «dato relazionale originario», essa allora risulta «uno spazio di riflessione privilegiato sull'umano»; l'uomo infat-

ti si colloca "tra" l'ordine del necessario e quello del bene esattamente come l'opera d'arte che insieme produce e fruisce.¹²

Per concludere: *Anima, corpo, relazioni* rappresenta una coraggiosa iniziativa culturale, che con un approccio interdisciplinare arricchito della competenza specifica di più di cento autori ricostruisce la storia della filosofia occidentale da una prospettiva antropologica. L'approccio multifocale da una parte tien in conto le nuove impostazioni antropologiche delle diverse scienze umane, dall'altra chiama a collaborare specialisti con una rinnovata attenzione storico-filosofica.

FRANCESCA ANNAMARIA GAMBINI

Dottoranda in Filosofia presso l'Università degli Studi di Perugia

francescaannamaria.gambini@studenti.unipg.it

¹² - Cfr. vol. III, *Conclusioni e aperture. Arte e riconoscimento dell'umano: prospettive di umanesimo "tra" arte e filosofia.*

INDICI SOPHIA 2023**INDICE GENERALE****EDITORIALE**

CODA P.	15 anni dopo	p.	9
MARIANELLI M.	Arte e riconoscimento	pp.	223-225
SANCHES N.	Il '900 e il pensiero del/dal femminile	»	11-17

SAGGI

ALES BELLO A.	Simone de Beauvoir. Il "secondo sesso" tra passato e presente	»	67-77
BERGAMO A.	María Zambrano. Il germinare dell'aurora e le crisi della storia	»	79-93
BETSCHART C.	Le prime donne Dottori della Chiesa	»	111-119
BOELLA L.	Hannah Arendt. La libertà nella storia di una vita	»	59-65
DONÀ M.	L'aporia dell'opera. Hegel profetico	»	263-288
GABELLIERI E.	L'art comme <i>metaxu</i> . Origine et fécondité de l'œuvre d'art, de Platon à Simone Weil	»	237-249
GARELLI G.	Tra forma ed evento: una nota sulla fenomenologia dell'arte di Carlo Diano	»	251-261
GHIGI N.	La <i>qualità</i> del femminile a partire da Edith Stein. Prospettive per la costituzione di una <i>comunità personale</i>	»	19-29

MEATTINI S.	Tra vita e opera: l'arte come segno della "cifra umana" nel pensiero di Tzvetan Todorov	pp.	337-346
MICHELACCI M.	Paolo Scirpa. Voragini che indagano l'ignoto	»	121-139
MILAN G.	Maria Montessori. La forza redentiva dell'educazione	»	43-57
OCCHETTO F.	Adriana Zarri. Mistica ed eremita «contempl-attiva»	»	95-109
PIEROSARA S.	Fra azione e contemplazione. Il "tra" come luogo della mediazione	»	227-236
POSTORINO F.	Il <i>lui</i> nella postmodernità	»	299-309
RIGNANI O.	L'arte relazionale: essere umani in un mondo-più-che-umano	»	289-297
SANCHES N.	Simone Weil. Un pensiero del distacco	»	31-42
SANCHIONI M.	Unveiling Paradoxes: Driving Progress in Physics	»	311-335

LABORATORIO

BORTOLATO PUTAROV C.	Etty Hillesum. Dall'apertura di sé verso l'umanità	»	183-198
VALORE P.	Il dato dell'arte: oggetto e relazione. Cronaca del Convegno Internazionale del gruppo di ricerca "Arte e riconoscimento"	»	405-412

RICERCHE

AVERSANO V.	Democratic societies under the spell of the culture of fear: the perspective of Martha C. Nussbaum and Pope Francis	»	169-181
-------------	---	---	---------

BORGHESI A.	La visibilità della Chiesa. Schmitt e Agostino	pp.	355-366
BRUNETTI G.	L'arte come luogo di mediazione nel pensiero di Martha C. Nussbaum. Verso l'accoglienza della propria e dell'altrui umanità	»	375-384
CALDERÓN RAMOS A.	La Rivoluzione Haitiana: vicinanza e distanza umana attraverso l'arte	»	385-389
CERCIELLO R.	Maria e il <i>pres-ente</i> . Per un'esegesi trinitaria della parola. Spunti ontologici sul greco noetamentario della <i>koinè</i>	»	153-167
NATALI E.	Frarezza e trascendenza nell'antropologia esodale di Madeleine Delbr��l	»	141-151
RUGINI A.	Costantino Nivola: lo spazio e la mediazione delle arti	»	391-396
SONAGLIA B.	Come un'alga. La trasformativit�� nel e dal "tra", attraverso María Zambrano e Michel Serres	»	397-403
TOSTI G.	La poesia e il volto. Il ruolo della poetica in <i>Nomi Propri</i> di Emmanuel Levinas	»	347-353
TRINI M.E.	Sull'anima come <i>metaxy</i> e il luogo dove nasce l'arte in Simone Weil	»	367-374
FORUM	In dialogo con «Anima, corpo, relazioni. Storia della filosofia da una prospettiva antropologica», a cura di M. Marianelli - L. Mauro - M. Moschini - G. D'Anna		
GAMBINI F.A.	Storia della filosofia da una prospettiva antropologica: impresa necessaria o impossibile?	»	413-421

RECENSIONI

- "Il pensare crocefisso. L'esperienza di Francesco a La Verna nell'*Itinerarium* di Bonaventura" di T. Bertolasi (Città Nuova, 2022) pp. 199-204
- PRENGA E. Quando l'intelligenza dell'Agápe diventa quella che è: intelligenza dall'Agápe crocifissa.
- "Unità. Metafisica, teologia, cosmologia", Dizionario Dinamico di Ontologia Trinitaria 3, a cura di M. Marianelli ed E. Pili (Città Nuova, 2022) » 205-209
- CHEAIB R. *Alius in alio, quia non aliud in utroque.* L'unità come cifra distintiva della teo-ontologia relazionale trinitaria

INDICE DEGLI AUTORI**A**

- ALES BELLO A. Simone de Beauvoir. Il "secondo sesso" tra passato e presente » 67-77
- AVERSANO V. Democratic societies under the spell of the culture of fear: the perspective of Martha C. Nussbaum and Pope Francis » 169-181

B

- BERGAMO A. María Zambrano. Il germinare dell'aurora e le crisi della storia » 79-93
- BETSCHART C. Le prime donne Dottori della Chiesa » 111-119
- BOELLA L. Hannah Arendt. La libertà nella storia di una vita » 59-65
- BORGHESI A. La visibilità della Chiesa. Schmitt e Agostino » 355-366

BORTOLATO PUTAROV C. Etty Hillesum. Dall'apertura di sé verso l'umanità pp. 183-198

BRUNETTI G. L'arte come luogo di mediazione nel pensiero di Martha C. Nussbaum. Verso l'accoglienza della propria e dell'altrui umanità » 375-384

C

CALDERÓN RAMOS A. La Rivoluzione Haitiana: vicinanza e distanza umana attraverso l'arte » 385-389

CERCIELLO R. Maria e il pres-ente. Per un'esegesi trinitaria della parola. Spunti ontologici sul greco noetamentario della *koinè* » 153-167

CHEAIB R. *Alius in alio, quia non aliud in utroque*. L'unità come cifra distintiva della teo-ontologia relazionale trinitaria » 206-209

CODA P. 15 anni dopo p. 9

D

DONÀ M. L'aporia dell'opera. Hegel profetico pp. 263-288

G

GABELLIERI E. L'art comme *metaxu*. Origine et fécondité de l'œuvre d'art, de Platon à Simone Weil » 237-249

GAMBINI F.A. Storia della filosofia da una prospettiva antropologica: impresa necessaria o impossibile? » 413-421

GARELLI G. Tra forma ed evento: una nota sulla fenomenologia dell'arte di Carlo Diano » 251-261

GHIGI N. La *qualità* del femminile a partire da Edith Stein. Prospettive per la costituzione di una *comunità personale* » 19-29

M

MARIANELLI M. Arte e riconoscimento » 223-225

MEATTINI S.	Tra vita e opera: l'arte come segno della "cifra umana" nel pensiero di Tzvetan Todorov	pp.	337-346
MICHELACCI M.	Paolo Scirpa. Voragini che indagano l'ignoto	»	121-139
MILAN G.	Maria Montessori. La forza redentiva dell'educazione	»	43-57
N			
NATALI E.	Frarezza e trascendenza nell'antropologia esodale di Madeleine Delbr��l	»	141-151
O			
OCCHETTO F.	Adriana Zarri. Mistica ed eremita «contempl-attiva»	»	95-109
P			
PIEROSARA S.	Fra azione e contemplazione. Il "tra" come luogo della mediazione	»	227-236
POSTORINO F.	Il <i>lui</i> nella postmodernit��	»	299-309
PRENGA E.	Quando l'intelligenza dell'Ag��pe diventa quella che ��: intelligenza dall'Ag��pe crocifissa.	»	200-204
R			
RIGNANI O.	L'arte relazionale: essere umani in un mondo-pi��-che-umano	»	289-297
RUGINI A.	Costantino Nivola: lo spazio e la mediazione delle arti	»	391-396
S			
SANCHES N.	Il '900 e il pensiero del/dal femminile	»	11-17
SANCHES N.	Simone Weil. Un pensiero del distacco	»	31-42
SANCHIONI M.	Unveiling Paradoxes: Driving Progress in Physics	»	311-335

SONAGLIA B. Come un'alga. La trasformatività nel
e dal "tra", attraverso María Zambrano
e Michel Serres pp. 397-403

T

TOSTI G. La poesia e il volto. Il ruolo della poetica
in *Nomi Propri* di Emmanuel Levinas » 347-353

TRINI M.E. Sull'anima come *metaxy* e il luogo
dove nasce l'arte in Simone Weil » 367-374

V

VALORE P. Il dato dell'arte: oggetto e relazione.
Cronaca del Convegno Internazionale
del gruppo di ricerca "Arte e
riconoscimento" » 405-412



*Sapienza di Dio che scende dal Cielo
e scienze dell'uomo che salgono dalla Terra
diventano "uno" al centro:
la mente di Gesù (1 Cor 2,16)
a tutti partecipata nel dono dello Spirito Santo*

