

Aesthetica Preprint

Supplementa

# *Premio Nuova Estetica*

della Società Italiana d'Estetica



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint<sup>®</sup>

## Supplementa

è la collana editoriale pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* a integrazione del periodico **Aesthetica Preprint<sup>®</sup>**. Viene inviata agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



### Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica<sup>®</sup>** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint<sup>®</sup>** con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint  
Supplementa

26  
Aprile 2011

Centro Internazionale Studi di Estetica



Questo volume è pubblicato col patrocinio della Società Italiana d'Estetica.

Società Italiana d'Estetica

*Premio Nuova Estetica*

a cura di Luigi Russo

La Società Italiana d'Estetica ha promosso il *Premio Nuova Estetica*, conferito a cadenza biennale ai saggi più significativi composti dai propri soci più giovani. Il presente volume raccoglie i lavori premiati nella seconda edizione 2011.



## Indice

<i>Che effetto fa la poesia?</i> <i>Alcune riflessioni su poema e poetato</i> di Massimo Baldi	7
Cose di un altro mondo <i>Oriente e Occidente in Novalis e Warburg</i> di Alice Barale	31
<i>Étienne-Jules Marey, Henri Bergson e brevi storie di fotografia</i> <i>Rappresentazione e rappresentabilità del movimento</i> di Linda Bertelli	47
<i>Stile e comunicazione</i> <i>Riflessioni dell'estetica analitica sullo statuto dell'opera d'arte</i> di Ilaria Boeddu	63
<i>Histoire(s) du cinéma o "dell'avvenire del cinema"</i> di Roberto Lai	77
La musica suona come le emozioni sentono <i>Isomorfismo ed espressione musicale nel dibattito analitico</i> di Domenica Lentini	97
Il sonno di nessuno. <i>Rilke e gli haiku</i> di Daniela Liguori	121
<i>Das Leben der Anderen. Una riflessione estetica</i> <i>sulla maniera corretta di scrivere le vite degli altri</i> di Sara Matetich	145
<i>Fare, rifare, disfare:</i> <i>l'originalità ai tempi di Magix music maker©</i> di Alfonso Ottobre	169
<i>Il pensiero dell'arte</i> <i>La figura estetica in Gilles Deleuze</i> di Claudio Rozzoni	187

<i>Luce, tenebra e colore in Goethe</i> <i>Per un'estetica (dell') immanente</i> di Alberto L. Siani	207
<i>Tragedia e presentazione del dionisiaco:</i> <i>lo statuto ambiguo delle Baccanti di Euripide</i> di Antonio Valentini	233



*Che effetto fa la poesia?*  
*Alcune riflessioni su poema e poetato*

di Massimo Baldi

*Premessa*

«Quello spirito guerrier ch'entro mi ruggè», scrive Ugo Foscolo in un noto sonetto. Perché questo verso ci coinvolge così tanto? Come avviene che quello stesso “spirito” si accenda e si vivifichi dentro di noi? Normalmente, nel rispondere a questa domanda, ci si appiglia al ruolo dell'allitterazione. L'inseguirsi e il ripetersi della “r” vibrante alveolare dovrebbe farsi, in qualche modo, veicolo e catalizzatore di quel vago eppure manifesto sentimento di inquietudine che il poeta ha voluto esprimere. Un canale emotivo si stabilirebbe così tra il poeta e il lettore. Ma qual è la struttura di questo canale? Come avviene il contatto? E soprattutto perché il linguaggio ordinario, quando non si appropria di formule poetico-retoriche, e quando – nel caso della lingua parlata – non fa uso di altri strumenti esecutivi (il tono di voce, il volume, le pause silenziose eccetera) non riesce a coinvolgere così intensamente il suo interlocutore? Se dico a qualcuno: “sono nervoso” o “sono irrequieto” non metto in moto quel processo relazionale di coinvolgimento e di con-passione generato dai versi di Foscolo. Potrei avere successo solo se lo dicessi gridando, o con le lacrime agli occhi, o con il viso contratto e, come si dice, rosso di rabbia. Ma la poesia, pur disponendo dello stesso materiale verbale del linguaggio d'uso, non abbisogna di simili stratagemmi. Il grido, la contrazione, il pianto, il rossore sono da essa come assorbiti, incanalati. Qual è allora il rapporto tra la poesia e gli effetti che essa può suscitare? Nelle pagine che seguono tenteremo di dare risposta a questo interrogativo.

Articoleremo la nostra riflessione intorno a due parole-chiave: poema e poetato. La prima traduce il tedesco “Gedicht”, con il quale s'intende il componimento poetico come evento/oggetto specifico e irriducibilmente individuale, ovvero come un oggetto linguistico in cui la stringa semiotica, sintattica e grammaticale è non equivalente alle sue alternative sistematiche. Con il secondo si traduce il tedesco “Gedichtete”, nell'accezione data a questo termine da Walter Benjamin. Esso rappresenta qui, come vedremo, l'unità trascendentale-materiale degli effetti che un poema può produrre.

1. *Poesia e linguaggio: una polarità virtuosa, una polarità critica*

«Nessuno sa che la peculiarità del linguaggio è proprio quella di preoccuparsi soltanto di se stesso<sup>1</sup> – scriveva Novalis nel suo *Monologo* – ritenendo di aver indicato con ciò, nel modo più chiaro, l'essenza e la funzione della poesia»<sup>2</sup>. Nella poesia, secondo Novalis, il linguaggio prende ad oggetto se stesso. Mentre nella verbalizzazione non poetica «il linguaggio, questo spiritoso, ci fa dire le cose più ridicole e insensate»<sup>3</sup>, la poesia *tematizza* il linguaggio, considera ogni messaggio linguistico non (solo) come il tramite di decodificazione di un contesto o referente esterno, ma anzitutto come esposizione trascendentale della lingua. La poesia è già, potremmo dire, una forma di riflessione sul linguaggio, o di linguaggio riflesso, in cui la convenzionalità del rapporto tra significante e significato viene (forse solo virtualmente) rimossa a favore di una ritrovata relazione tra le sembianze della parola e quelle dell'esperienza e del suo contesto. Nella poesia, detto altrimenti, l'armonia interna alla serie linguistica – semiotica, sintattica e grammaticale – assume anche una funzione semantica complessiva e intensiva.

Con questo non si vuole affermare che la poesia rappresenti un settore isolato del linguaggio, un suo stato d'eccezione. Come scrive Gérard Genette, mentre «lo stile è [...] uno scarto, nel senso che si allontana dal linguaggio neutro per un certo effetto di differenza e d'eccentricità; la poesia non procede allo stesso modo: si direbbe piuttosto che essa si ritiri dal linguaggio comune *dall'interno* attraverso un'azione – certo in larga parte illusoria – di approfondimento e di risonanza»<sup>4</sup>. Nella poesia, nel suo «preoccuparsi» solamente del linguaggio, non si manifesta, dunque, alcuna dicotomia rigida tra denotazione e connotazione: «è proprio la loro doppia presenza simultanea ad alimentare l'ambiguità poetica»<sup>5</sup>. In altre parole, possiamo affermare che quanto di vago, di atmosferico, di contestuale è prodotto dalla poesia come effetto, non è solamente l'aura connotativa delle parole, ma la maggiore libertà con cui essa si sviluppa *assieme* al processo denotativo. I celebri versi di Leopardi «dipinte in queste rive/ son dell'umana gente/ *le magnifiche sorti e progressive*» fanno, per così dire, effetto, per il nesso che si crea tra quanto essi denotano e l'intero e complessivo atteggiamento spirituale che essi connotano.

È anzitutto nell'opera di Roman Jakobson, e in generale della linguistica formalista, che viene analizzato il rapporto (disgiuntivo e congiuntivo) tra poesia e linguaggio ordinario<sup>6</sup>. Nel saggio *Che cos'è la poesia?*<sup>7</sup> Jakobson tenta di delineare proprio la linea di confine che separa la poeticità di ogni linguaggio dalla poeticità propria della poesia. Il punto di partenza di Jakobson è infatti la convinzione, felicemente argomentata nel celebre *Linguistica e poetica*<sup>8</sup>, che anche nella verbalizzazione comunicativa esista e sia pertinente il ruolo svolto dalla funzione poetica, che si attiva quando un messaggio verbale è messo a punto rispetto a se stesso.

Una ragazza parlava sempre dell'«orribile Oreste». «Perché orribile?» «Perché lo detesto». «Ma perché non *terribile, tremendo, insopportabile, disgustoso?*» «Non so perché, ma *orribile* sta meglio». Senza rendersene conto, essa applicava il procedimento poetico della paronomasia. [...] La funzione poetica proietta il principio d'equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione <sup>9</sup>.

Quando la serie "l'orribile Oreste" è avvertita come preferibile a ogni altra serie a essa paradigmaticamente equivalente, tale soglia di equivalenza si sposta, compie anzi una rotazione di novanta gradi, si orizzontalizza. Se vi è primato della funzione poetica, ogni parola (e con ciò anche ogni sua componente fonematica, così come ogni componente grammaticale del discorso) diviene non-equivalente alle sue alternative selettionali (nell'esempio di Jakobson: *terribile, tremendo...*), e con ciò equivalente agli elementi ad essa contigui: "l'orribile" equivale a "Oreste".

La poesia propriamente detta comporta però un incremento del fattore di equivalenza combinatoria, o, se si preferisce, sintagmatica; ma, come argomenta Jakobson, non è qui in gioco un rapporto tra *Dichtung* e *Wahrheit*: i due impieghi del linguaggio, poesia e "comunicazione", non sono alternativamente veri o falsi, sono piuttosto due «piani semantici diversi dello stesso oggetto»<sup>10</sup>. Si parla, cioè, di poesia quando la funzione poetica del linguaggio diviene decisiva in ogni rapporto semantico, e quando, ribaltando l'asse del rapporto, ogni elemento lessicale e grammaticale ha, in chiave combinatoria, un valore semantico.

Questo passaggio, dalla funzione poetica alla poesia vera e propria, si manifesta limpidamente, secondo Jakobson, nel fenomeno poetico della ripetizione, che viene da lui analizzato tanto nell'epica delle più diverse tradizioni etniche, quanto nella poesia moderna: «quando nel finale della poesia *Bene* di Majakovskij leggiamo: "e la vita è bella ed è bello vivere", difficilmente si troverà, sul piano cognitivo, una differenza tra queste due proposizioni coordinate, ma nella mitologia poetica la finzione linguistica del processo sostantivato e quindi ipostatizzato si trasforma in un'immagine metonimica della vita in quanto tale, presa di per sé e sostituita ai viventi»<sup>11</sup>.

La riflessione di Jakobson attribuisce una notevole importanza al processo combinatorio della metonimia, spesso trascurato dalla linguistica classica e dalla critica letteraria a favore di quello metaforico-sostitutivo<sup>12</sup>. La rilevanza del processo metonimico si colora di un ulteriore rilievo per i nostri scopi, giacché tale processo emerge in maniera particolare nella poesia cosiddetta realista o prosaica, quella poesia che meno si discosta, apparentemente, dal registro grammaticale e sintattico della verbalizzazione comunicativa ordinaria. Il valore del passaggio dal linguaggio referenziale alla poesia vera e propria consiste infatti – e ciò vale anche nel caso di un dettato poetico fittamente metaforico – nella totalizzazione del processo metonimico. Certo la metonimia esiste anche nel linguaggio ordinario (si pensi all'espressio-

ne metonimica «bere una bottiglia d'acqua»), ma in poesia il processo metonimico si libera, parzialmente, dei vincoli del linguaggio in uso, mantiene la sua funzione nel quadro di relazioni non manifeste, la cui evidenza è spesso racchiusa nella etimologia delle parole, o, ad esempio, nella paronomasia di due termini che, accostati, “fanno segno” ad un terzo. Possiamo forse affermare che ogni parola, in poesia, può essere metonimicamente intesa come una figura retorica, o in genere come un “dire altrimenti”. Ciò non vale per la poeticità del linguaggio in genere.

Messa a fuoco la soglia di questa distinzione (quella tra poesia propriamente detta e poeticità del linguaggio in generale), resta per noi centrale il fatto che esista una funzione poetica del linguaggio, e che essa informi di sé anche quelle forme di verbalizzazione non strettamente poetiche. Questo è indice di un rapporto critico ma virtuoso tra *Sprache* e *Dichtung*, un rapporto che, ci pare, contraddice radicalmente ogni fondamentalismo ermetico e al contempo ogni teoria ermeneutica basata sulla universalità del linguaggio. La funzione poetica riguarda la lingua, la lingua così com'è, nella sua attualità e nella sua generalità.

Soprattutto quest'ultimo aspetto, quello genealogico, risulta decisivo per comprendere adeguatamente il rapporto co-implicativo tra poesia e linguaggio. La lingua poetica sembra infatti condividere alcuni aspetti strutturali e decisivi della lingua in fase di formazione; esige, cioè, quella stessa momentanea indistinguibilità di messaggio e contatto che possiamo individuare nel passaggio dalla lallazione infantile alla formulazione verbale. Da un certo punto di vista è indubbia, come sottolinea Jakobson, l'emergenza del secondo elemento: il bambino *lalla* in primo luogo per mantenere vivo il *contatto*. Ma il valore linguistico di tale lallazione, anche e soprattutto perché in corso di formazione, si costella innegabilmente intorno alla sua mera percepibilità, a quel carattere di mero *messaggio* che anche la poesia pone in primo piano. Nella poesia contemporanea, non a caso, la lallazione neonatale ha assunto una notevole importanza paradigmatica, in particolare nell'opera in versi e negli scritti teorici di Paul Celan<sup>13</sup>, il quale parla programmaticamente di poesia come involuzione. Non sarà inutile ricordare, inoltre, le pagine di Leopardi sul rapporto tra poesia e rimembranza, tra la vaghezza della «parola» poetica e quella della percezione e del linguaggio infantili<sup>14</sup>.

Quello su cui dobbiamo deciderci adesso è il valore della *comparsa* e dello sviluppo del linguaggio da un punto di vista attitudinale, un tema su cui si è a lungo soffermata la riflessione di Vygotskij, in particolare nel celebre *Pensiero e linguaggio*.

La premessa di Vygotskij è molto eloquente: pensiero e linguaggio hanno radici genetiche differenti. Nel bambino, fino ai due anni di età, vi sono forme primitive di linguaggio che non implicano processi intellettivi e che si manifestano piuttosto per richiamare attenzione o per

esprimere condizioni emotive. Al contempo, sono all'opera competenze intellettive (relative a soluzioni di problemi, all'adattamento, al superamento di ostacoli) che progrediscono indipendentemente dal linguaggio. Solo intorno ai due anni linguaggio e facoltà intellettive cominciano, per così dire, a lavorare insieme. Ma anche questo avviene gradualmente. In una prima fase il linguaggio si sviluppa in virtù di una funzione comunicativa e non conosce interiorizzazione; in una seconda fase, la funzione regolativa del linguaggio, già presente nell'intreccio comunicativo, subisce un processo di interiorizzazione. Il bambino impara così a utilizzare il linguaggio, interiormente, anche per regolare il proprio comportamento. La fase intermedia di completamento di questo processo di interiorizzazione dura tre anni circa, dai quattro ai sette anni di età.

È intorno a questa fase di passaggio, detta fase del linguaggio egocentrico, che entrano in conflitto le teorie di Vygotskij e quelle di Piaget. Stando alle tesi di Piaget, «il linguaggio del bambino è la manifestazione immediata dell'egocentrismo, il quale è, a sua volta, un compromesso tra l'autismo iniziale e la progressiva socializzazione del pensiero infantile»<sup>15</sup>. In altre parole, per Piaget il linguaggio nasce come facoltà non relazionale e si sviluppa e si fa più complesso sulla linea di un processo di interazione. Per Vygotskij, di contro, «il linguaggio egocentrico del bambino rappresenta uno dei fenomeni di passaggio dalle funzioni intersichiche a quelle intrapsichiche e cioè un passaggio da forme di attività sociale a forme di attività interamente individuali»<sup>16</sup>. Il linguaggio è, per Vygotskij, una funzione psichica che nasce dall'interazione con l'ambiente: il carattere relazionale del linguaggio è origine e premessa del suo utilizzo come forma espressiva individuale, non viceversa.

Il linguaggio neonatale – la lallazione e il suo progressivo trasformarsi in formulazioni parasillabiche – è dunque da considerarsi ancora più radicalmente l'espressione e l'emersione di una forma di attività completamente relazionale e al contempo strettamente idiomatica. Il bambino *vuole* stabilire e mantenere un contatto, vuole *comunicare*, ma ciò avviene, a-intenzionalmente, attraverso il commercio di messaggi sintatticamente saturi, non equivalenti ad altri.

È nostra opinione che queste osservazioni sul linguaggio neonatale ci aiutino a comprendere meglio il rapporto tra lingua e funzione poetica. Quest'ultima, infatti, al pari della lallazione infantile, non può essere ridotta a funzione "ermetica", a un peculiare utilizzo del materiale verbale la cui comprensione preveda una sospensione delle intenzioni comunicative e la messa fra parentesi delle condizioni antropologiche e intersoggettive della di volta in volta specifica formulazione linguistica. Essa, la funzione poetica, rappresenta piuttosto, quando è all'opera, un processo di rammemorazione, ora volontario, ora involontario, di quell'iniziale "comunicare senza comunicazione", in cui tutte le altre funzioni linguistiche tendono istantaneamente ad addensarsi.

La distinzione tra linguaggio poetico e linguaggio della comunica-

zione ordinaria sembra acquistare, alla luce di queste riflessioni, un carattere eminentemente dialettico. Certo poesia e comunicazione sono due diversi impieghi della lingua. Ma come la poesia, in vista dei suoi scopi, non può evitare di comunicare, ugualmente la comunicazione verbale, assunto il linguaggio *così com'è*, non comunicherebbe forse nulla, se non avesse sviluppato al suo interno anche una funzione poetica.

## 2. *La poesia fa effetto: il poetato*

Stabilito che la lingua della poesia non è esclusa dal contesto relazionale della lingua in generale, e che anzi proprio la funzione poetica sancisce e marca la relazionalità di ogni linguaggio verbale, dobbiamo adesso stabilire quali sono le modalità e gli spazi in cui il *detto* del poema entra in relazione con l'*intendere* del suo destinatario. L'unità di questi spazi e di queste modalità è ciò che chiamiamo poetato.

Potremmo definire il poetato come la soglia dialettica che divide e co-implica verbalizzazione poetica e verbalizzazione comunicativa. Il poetato è in primo luogo e in senso lato – un luogo e un senso che dovremo superare – ciò che una poesia *contiene*, è quanto il testo dice e *produce*; col problema che questa definizione può andar bene per ogni poesia, che la troviamo bella o brutta, che l'abbia scritta un bambino o un adulto, che sia una lirica o un poema epico. Ma se, com'è naturale, noi pretendiamo qualcosa da una poesia, quantomeno che venga da noi riconosciuta come tale, si accende inevitabilmente la problematicità interna al poetato, il quale, anche a posteriori, ci si mostra non solo come connotato empirico del testo, ma anche come «compito» trascendentale del poeta. Del poetato così inteso ha scritto Walter Benjamin nel suo saggio giovanile *Due poesie di Friedrich Hölderlin*.

Si tratta di determinare il compito poetico, come premessa per una valutazione della poesia. [...] È la stessa serietà e grandezza del compito a stabilire la valutazione. Poiché questo compito viene dedotto dalla poesia stessa. Deve essere inteso anche come presupposto della poesia, come struttura intellettuale-intuitiva di quel mondo di cui la poesia testimonia. [...] Si determina la sfera personale e unica dove ha sede il compito e presupposto della poesia. [...] Questa sfera, che assume una forma particolare per ogni poesia, è chiamata il «poetato» [*das Gedichtete*] <sup>17</sup>.

Il poetato, in queste pagine di Benjamin, viene messo a giorno nella sua duplice struttura dialettica. Per un verso il poetato è la dialettica interna alla lingua poetica e riguarda il gioco in cui si intrecciano forma e contenuto linguistici; per altro verso (ma in diretta relazione al primo) esso rappresenta il concetto-limite che definisce il passaggio tra vita e poesia. Il poetato, in qualità di costellazione di elementi relazionali, è dunque al centro di quel *riconoscimento* in cui, in una composizione poetica, il linguaggio arriva a poetare un'esperienza. Si noti bene che “poetare” un'esperienza non significa qui semplicemente comunicarla,

riferirla, ma piuttosto – in un senso qui irriducibilmente ambiguo – ripeterla, rinnovarla, *innescarla*. In vista di questo compito la parola poetica si realizza di volta in volta non traducendo immediatamente l'esperienza in linguaggio, ma costituendo un «complesso» (*Inbegriff*, nella terminologia benjaminiana mutuata da Hermann Cohen e Ernst Cassirer) in cui gli equilibri interni alla verbalizzazione si facciano «identici» agli equilibri intuitivo-intellettuali della vita.

La simultaneità critica di “poetico” e “comunicativo” si autobilancia nel poetato, il quale è però elemento relazionale, non reale o intenzionale. Per fare un semplice esempio: il fatto che la scena de *L'infinito* di Leopardi si svolga all'imbrunire (una sensazione largamente condivisa) non può essere ricondotto alla realtà fattiva dell'esperienza iniziale o alle intenzioni protocollari del poeta (il quale non fa mai, di fatto, alcuna menzione in merito) quali elementi ultimi, ma solo ad una produzione di effetti da parte di elementi che non possiamo che intendere come relazionali: elementi che in questo peculiare caso (quello de *L'infinito*) sono al limite del condensarsi in un dato oggettivo, ma che nella maggior parte dei casi sono del tutto contenuti in rapporti effettuali non cognitivi o quasi-cognitivi, che impediscono a tali elementi di essere assunti come dati. Chissà in quante *varianti*, nell'immaginario dei lettori di volta in volta coinvolti nella relazione con il testo, esistono i «vichi lubrifici»<sup>18</sup> della *Genova* di Dino Campana, o i «vetri di freddo del Natale»<sup>19</sup> di Alfonso Gatto, o «i solchi scellerati e i cancelli»<sup>20</sup> di Eugenio De Signoribus, questi ultimi così intensamente gestuali da non fissarsi che un istante nella percezione mediata dalla lingua. Ma relazionalità degli elementi poetati non significa relativismo degli effetti. C'è qualcosa che accomuna la percezione di un'esperienza poetata da parte di due diversi lettori, c'è qualcosa come una *forma interna* che, pur nell'orizzonte soggettivo in cui il destinatario innesca il proprio *riconoscimento* immaginativo, è elemento comune – e, almeno analogicamente, comunicabile – proprio perché intimamente relazionale. Quell'elemento, o meglio quell'insieme di elementi, è ciò che chiamiamo poetato, ed è, quindi, in una circolarità intrinsecamente critica:

a) la simultaneità dialettica di verbalizzazione comunicativa e verbalizzazione poetica;

b) il confine in cui, grazie a tale simultaneità, l'esperienza viene rinnovata e costruita nel linguaggio;

c) un insieme di elementi relazionali che, proprio per la relazionalità ad essi interna, concedono il rinnovamento di tale esperienza emancipandola sia dall'intenzione narrativa del poeta, sia dal mito del dato reale.

Cogliere/intuire immediatamente il senso di una poesia significa fare esperienza del suo poetato. E ricercare la peculiare *intenzione* interna di un'opera o di un autore, o, per dirla grossolanamente, individuare la relazione tra linguaggio e verità che è all'opera in un testo poetico,



significa far luce sul suo poetato, ma in quella peculiare tensione che lo fa rispondere al proprio *Gedicht*, alla nuda eppure non ipostatizzabile presenza del nome e della stringa verbale. Allo sguardo critico che si interroga sulle condizioni di senso di un componimento poetico, il poema si mostra come irrinunciabilmente precedente rispetto al proprio poetato. È come se il poetato – di un quasi nulla – fosse conosciuto in differita rispetto al poema. Il poetato è, potremmo dire, l'unità – trascendentale, ma, al contempo, individuale e materiale <sup>21</sup> – degli effetti che un poema può produrre.

È altresì evidente, e vogliamo chiarirlo subito, che la tensione poema-poetato assorbe al proprio interno un rapporto di implicazione reciproca: è all'interno del poetato che il poema, di fatto simultaneo al suo poetare, mostra la propria precedenza, cui per conseguenza non può essere assegnata alcuna essenzialità; ed è in virtù degli effetti (intenzionali e a-intenzionali) prodotti dal poema, per come è in se stesso, che si definiscono i confini del poetato e di quegli elementi che vanno a costellargli attorno.

Questo ci fa in qualche modo chiudere il cerchio e tornare alle questioni iniziali, così da ampliarne la portata di senso e l'ambito di applicazione. Il primato del poema sul poetato è da intendersi in intima connessione al primato genealogico-funzionale del "poetico" sul "comunicativo". Se poetico e comunicativo, così come poema e poetato, sono simultanei, vengono *còlti* nei medesimi ordine e tempo del discorso, vi è però una trascendenza iniziale, critica, dei primi sui secondi. Sarà questo allora il cardine della questione che qui intendiamo analizzare: questo poema, questa autonomia del messaggio, che non si dà mai ipostaticamente <sup>22</sup> e che è da sempre contenuta in una trama linguistica che coinvolge altre facoltà, ma che all'interno di quella trama rivendica una resistenza iniziale, ignorando la quale si rischierebbe ora di concederne l'assorbimento, ora – ingenuità identica ed opposta – di rivendicarne lo statuto solo nella liturgia del suo disvelamento. La resistenza del poetico al comunicativo scaturisce nel poetato, in cui il senso extrapoetico è dato proprio dall'equilibrio dialettico, intrapoetico, di quei due elementi. Ma il poema resiste anche al poetato, ovvero all'unità dei suoi effetti, cosicché l'attitudine critica dell'*ascolto* non si esaurisce mai, né nella significazione comunicativa, né nella simbolizzazione <sup>23</sup>. Il poetato è l'unità degli effetti che il testo, in quanto poema, può produrre. Il poema non è "attuale" se non in quella produzione di effetti, ma al contempo non lo si può ridurre integralmente a essa.

Queste riflessioni, in particolare quelle concernenti il rapporto tra poesia e linguaggio, corrono forse il rischio di essere affiancate, quali loro implicite premesse, ad alcune prospettive teoriche con le quali, a parere di chi scrive, hanno assai poco a che spartire. Ciò darebbe luogo ad un grave equivoco. In particolare è importante per noi prendere le distanze da alcuni concetti programmatici della riflessione heideg-



geriana su poesia e linguaggio e di quella gadameriana su linguaggio, gioco e coscienza estetica. I motivi di tali distinzioni saranno oggetto delle pagine che seguono.

### 3. *Poesia e "Satz": considerazioni su lingua, nome e parola in Martin Heidegger*

Tra linguaggio ordinario e poesia c'è dunque, come si è osservato, un rapporto peculiare e dinamico, che non può essere ridotto a una contrapposizione tra un codice essenziale-nucleare e un codice contingente-periferico, né può essere rimosso in nome di una acritica universalità del linguaggio, che non tenga conto della peculiarità della lingua poetica e di ogni suo singolare utilizzo. Il poeta rappresenta proprio il terreno di tale rapporto, in quanto unità trascendentale degli effetti prodotti da una lingua poetica *entro* i confini della lingua in generale.

Martin Heidegger ha attraversato questo ambito tematico, tra l'altro, nel ciclo di lezioni sul *Principio di Ragione*, tenuto a Friburgo in Brisgovia nel semestre invernale 1955-1956 e in seguito pubblicato nel 1957<sup>24</sup>. Il testo non tratta direttamente di poesia o del rapporto tra linguaggio poetico e linguaggio in generale; esso consta di una lunga riflessione sul principio di ragione di Leibniz e sulle sue conseguenze sul piano teoretico e ontologico. Ma è assai singolare che Heidegger, in un passaggio cruciale della sua riflessione, utilizzi dei versi del poeta Angelo Silesio come alternativa (al principio di ragione) per esprimere, secondo la terminologia heideggeriana, il rapporto tra l'ente e il suo fondamento. I versi di Silesio («Die Ros ist ohn warum; sie blühet, weil sie blühet,/ Sie acht nicht ihrer selbst, fragt nicht, ob man sie siehet») hanno qui la rilevanza di avere lo stesso carattere di incontrovertibilità del principio di ragione (che dice: «nihil est sine ratione») pur enunciando una "tesi" ad esso contrapposta.

Secondo Heidegger, il principio di ragione deve la sua immediata ed evidente validità al suo implicito riferimento all'attività logico-gnoseologica dell'intelletto: «per Leibniz il *principium rationis* pensato rigorosamente è il *principium reddendae rationis*. *Rationem reddere* significa: rendere ragione, fornire il fondamento»<sup>25</sup>. Non la cosa (à la Heidegger: l'ente rapportato al proprio essere) deve esibire una causa efficiente, un fondamento, ma l'intelletto che ne forma e ne regola la conoscenza.

Il distico di Angelo Silesio sarebbe, invece, assiomaticamente valido al pari del *principium* perché esso nomina «l'essere dell'ente» a prescindere dai suoi rapporti con un soggetto conoscente. Esisterebbe dunque una dimensione linguistica in cui noi riconosciamo i significati come oggetti del nostro conoscere, e un'altra, quella poetica, in cui i significati, i "denotati", sarebbero enti liberamente posti al centro del proprio essere. Il raffronto non riguarda più soltanto due forme di lin-

guaggio, ma anche due categorie fenomenologiche di oggetti – e forse non solo di oggetti linguistici. Tra le due dimensioni Heidegger non tende alcun ponte, alcuna apparente relazione interlinguistica. Fedele al suo pensiero «del limite»<sup>26</sup>, il filosofo di Meßkirch pone tra i due utilizzi del linguaggio una soglia invalicabile, suscettibile solo di essere «saltata», con un tipo di esperienza filosofica che somiglia più all'abbandono mistico che all'orientamento teoretico. La relazione tra i due codici, quello filosofico e quello poetico, si dà solo nella misura in cui il secondo modella e stravolge il primo, modificandone i presupposti non solo linguistici, ma anche e soprattutto teorici.

Siamo balzati via dall'ambito del pensiero finora praticato e [...] stiamo compiendo un salto. Ma con questo salto non andiamo forse a cadere nel «senza fondo»? Sì e no. Sì – nel senso che, ora, l'essere non può più venire posto su quel fondo che è costituito dall'ente, ed essere spiegato in base ad esso. No – nel senso che soltanto ora l'essere va pensato in quanto essere<sup>27</sup>.

Potrebbe sembrare evidente, a partire da questo brano, la prossimità tra la concezione heideggeriana del linguaggio e quella che, risalente a Novalis e sviluppata da Jakobson, abbiamo accolto e approfondito nelle pagine precedenti. Se nella poesia il linguaggio tematizza se stesso, e se (come sostiene Heidegger) il linguaggio è il luogo in cui si dischiude la verità dell'essere, allora nella poesia il linguaggio nomina direttamente tale verità. Ma l'equivoco in cui ci trascinerebbe la riflessione heideggeriana consiste nella possibilità, che essa certo intende dischiudere, di determinare, a partire da questo “salto”, un nuovo inizio epocale del pensiero, un *altro* inizio<sup>28</sup>. È vero che il poetato, rappresentando l'unità degli effetti che un testo poetico può produrre, rappresenta anche il momentaneo e parziale superamento dei limiti del linguaggio in uso, di quel linguaggio che, almeno funzionalmente, presuppone il detto come isolato dal dire, il referente come soltanto convenzionalmente denotato dal nome che lo nomina. Ma, come scrive Genette nel saggio già citato, questa violazione dei limiti funzionali del linguaggio è una ritirata «dall'interno» e si basa su un'azione «in larga parte illusoria». Non c'è alcun rapporto dicotomico ed esclusivo tra un nome che nomina e una parola che *svela*.

L'equivoco – che ha forse un valore anche politico e meta-politico – nasce dalla più o meno consaputa confusione tra il carattere irriducibilmente affermativo della poesia e il carattere invece feticistico e gergale che assumerebbe un linguaggio filosofico che volesse far propria la medesima incontrovertibilità. Nel primo caso – nella poesia – l'incontrovertibilità della lingua è un nutriente sigillo di apertura, è un confine da oltrepassare; nel secondo – in Heidegger – esso rappresenta un limite, una chiusura.

Tale chiusura, segnata da una concezione statica della relazione tra la lingua poetica e il linguaggio in generale, si palesa nella contrapposi-

zione tra parola e nome, su cui Heidegger insisterà in questa fase della sua opera. Nel saggio *La parola*, dedicato all'interpretazione di una lirica di Stefan George e di poco successivo alle lezioni sul principio di ragione, il filosofo si sofferma proprio su tale distinzione, intendendo il nome come convenuta attribuzione di un segno e la parola come originario dischiudersi della verità dell'essere.

La parola presenta, [...] non è più solo la presa sulla realtà come presenza già colta dall'immaginazione, quella presa che consiste nel dare un nome: non è soltanto mezzo per rappresentare ciò che sta dinanzi. Al contrario. È la parola che conferisce la presenza, cioè l'essere, nel quale qualcosa si manifesta come essente <sup>29</sup>.

In poesia il rapporto tra il denotante e il denotato viene da Heidegger rimosso (non approfondito) in favore di un passaggio rivelativo tra essere e *verbo*. Non vi è qui alcuna considerazione del carattere illusorio e funzionale della differenza tra il linguaggio poetico e il linguaggio d'uso comune: il primo diviene non l'origine del secondo, ma una più essenziale alternativa ad esso. In altre parole, il passaggio dal cosiddetto linguaggio d'uso alla poesia non è per Heidegger il segno di un rapporto genealogico. La «parola» della poesia, per Heidegger, si *contrappone* al «nome» della lingua, in un modo che somiglia alla parodia e, paradossalmente, alla versione meno teoreticamente disciplinata della contrapposizione leopardiana tra termine e parola <sup>30</sup>. Il poeta, con Heidegger, da unità trascendentale degli effetti prodotti dai «nomi» della poesia, diviene sigillo di un'azione rivelativa, che schiude dimensioni fenomeniche gerarchicamente prioritarie e più "essenziali".

Mentre in Jakobson il segno che denota un referente è lo stesso che stabilisce un'equivalenza combinatoria con gli altri <sup>31</sup>, Heidegger sembra supporre che il dire della poesia sia affatto diverso da quello del linguaggio in uso; riferendosi a una lirica di George, egli scrive: «il tesoro che la terra del poeta mai giunge a possedere è la parola per l'essenza del linguaggio» <sup>32</sup>. Ciò significa qui che la poesia, cui non riesce una definizione linguistica del linguaggio (le manca la parola), rappresenta e incarna proprio con ciò l'essenza stessa del linguaggio. Quello che per George è il riconoscimento di un limite, diviene per Heidegger l'attestazione di un linguaggio *essenziale* che anche la filosofia deve recuperare e utilizzare.

È a partire da queste considerazioni che, per i nostri propositi, dovremmo intendere quel trascendimento della dimensione estetica che, formalizzato e argomentato da Gadamer, ha le sue radici nell'opera di Heidegger <sup>33</sup>. Tale trascendimento implica, rispetto alla poesia, una rimozione della distinzione tra i liberi vincoli formali e percettivi che segnano la funzione poetica del linguaggio e i rigidi vincoli cognitivi del linguaggio inteso funzionalmente in chiave referenziale. Proprio distinguendo staticamente parola poetica e nome, Heidegger, paradoss-

salmente, finisce con l'immaginare una lingua poetica funzionalmente non dissimile dal linguaggio d'uso. Il confine estetico e funzionale tra queste due dimensioni diviene in Heidegger un confine ontologico tra due categorie di fenomeni. In entrambi i casi è in gioco un rapporto ontologico tra dato e verbo.

Ma è solo muovendo dal presupposto di una *funzione estetica* della lingua che possiamo distinguere i due ambiti. Seguendo questa linea possiamo affermare che non ci sono due (o più) linguaggi verbali – o due compartimenti stagni del linguaggio verbale. Come scrive Jakobson, citando Edgard Allan Poe: «ci è possibile “vedere distintamente il meccanismo” di qualsiasi genere d'arte e al tempo stesso godere di questa abilità»<sup>34</sup>. La poesia, in altri termini, produce o suscita un'esperienza estetica, un libero gioco di apparenze in cui *alcuni* vincoli del linguaggio in uso vengono istantaneamente sospesi. Esempio di ciò è proprio la rosa di Silesio, che ci permette di pensare e immaginare come verace (non di conoscere come *oggetto reale*) un fiore che non deve il suo essere ad alcunché. Tale sospensione assume certo un carattere originario e anamnestico (o, per dirla con Celan, involutivo). Ma questo non avviene per via di un salto da una *dimensione* della lingua ad un'altra (la presenza di funzioni poetiche anche all'interno del linguaggio in uso ne è una riprova), ma grazie al primato estetico di una *funzione* della lingua sulle altre.

#### 4. *La teoria ermeneutica: l'opera come gioco ingiocabile*

Stabilito che non è corretto concepire il passaggio da una funzione linguistica all'altra come un *salto* da un contesto ontologico all'altro, dobbiamo adesso soffermarci criticamente sulla teoria gadameriana del circolo ermeneutico, la quale, in riferimento ai nostri temi, compie un'operazione uguale ed opposta alla riduzione ontologica operata da Heidegger. Se quest'ultimo infatti riconduce le diverse forme di formulazione linguistica a diversi statuti ontologici, in Gadamer tutta la relazione tra linguaggio e fenomeno viene di contro ridotta alla dinamica e alla struttura del primo elemento. Se Heidegger, per così dire, tende ad ignorare il ruolo del poetato, Gadamer pare non attribuire alcuna importanza al *Gedicht*.

In entrambi i casi, comunque, ad essere rimossa è la natura peculiare e di volta in volta individuale del dettato poetico, quel *Gedicht* che interrompe il continuum delle aspettative linguistiche, facendosi così soglia di un passaggio funzionale e non sostanziale, un passaggio che avviene all'interno del linguaggio ma come mediazione dei vincoli percettivi dell'esperienza. Un passaggio che si concreta nel poetato, in cui appunto vita e poesia si scoprono relazionalmente identiche.

Leggiamo a tal proposito uno dei passaggi più celebri e paradigmatici di *Verità e metodo*:

*L'essere che può essere compreso è linguaggio.* Il fenomeno ermeneutico riflette per così dire la propria universalità sulla struttura stessa del compreso, qualificandola in senso universale come *linguaggio* e qualificando il proprio rapporto all'ente come interpretazione. Così, non parliamo solo di un linguaggio dell'arte, ma anche di un linguaggio della natura, o più in generale di un linguaggio che le cose stesse parlano. [...] Venire ad espressione nel linguaggio non significa acquistare una seconda esistenza. Il modo in cui qualcosa si presenta appartiene invece al suo essere proprio. In tutto ciò che è linguaggio, si incontra dunque una unità speculativa; c'è una differenza tra un essere e un presentarsi, che tuttavia non è una vera differenza <sup>35</sup>.

È nostra convinzione che quello che si manifesta in questo *medium* del linguaggio non siano l'essere e l'esistenza della cosa, ma, per così dire, la resistenza della cosa alla sua verbalizzazione, o più in genere alla sua significazione. Anzitutto, il monopolio del linguaggio sul territorio del comprendere è tutto da discutere. Ma se anche concedessimo questo punto alla teoria ermeneutica, e sancissimo che vi è comprensione, o comprensione consapevole, solo se vi è linguaggio, resta comunque questionabile l'argomento per cui la facoltà di interpretare e comprendere un fenomeno nel *medium* del linguaggio coinvolga solo competenze semiotiche o semantiche, ovvero linguistiche in senso stretto. Se è possibile la comprensione di un linguaggio, lo si deve anche alla tensione per la quale si rende manifesta la resistenza a ciò che è linguistico e da parte di ciò che possiamo solo ridurre al linguistico. Quella resistenza noi non la riceviamo solo per mezzo di competenze semiotiche e semantiche, ma anche e anzitutto in virtù delle nostre facoltà percettive: l'*inteso* del linguaggio – la vita – ha attraversato una soglia, un territorio di apparenze, quello che Leopardi chiama il «vago» – una categoria che potremmo applicare, dal punto di vista teorico, anche alla comprensione di opere stilisticamente infedeli alla poetica leopardiana del vago e dell'indefinito. È a partire da questa componente estetica della lingua in generale che diviene per noi criticamente paradigmatico il caso della poesia. Diversamente, l'ermeneutica gadameriana pare includere anche la comprensione dell'oggetto (dell'*inteso*) dell'arte verbale nel sistema degli immediati rapporti interpretativi tra linguaggio in generale e oggetti in generale (enti). Anche quando un tale oggetto è indefinibile (possiamo dire che *X Agosto* di Giovanni Pascoli «parla» della morte del padre del poeta e della morte di una rondine – il che sarebbe comunque riduttivo –, ma non sapremmo dire di cosa «parlano» molte poesie del primo Ungaretti), la teoria ermeneutica non ammette che qui possa essere in gioco un altro modo di funzionare (un'altra funzione) del linguaggio. La teoria ermeneutica cerca sempre e comunque un punto d'attracco, anche a costo di superare i confini dell'opera in quanto tale. Prendiamo il caso, analizzato da Gadamer, della tragedia.

L'affermazione tragica è intelligenza del vero, in virtù della continuità di senso in cui lo spettatore stesso si ricolloca. [...] Il distacco dello spettatore, che de-

termina il modo d'essere estetico, non implica per esempio in sé quella «differenziazione estetica» che abbiamo riconosciuto come carattere essenziale della «coscienza estetica». Lo spettatore non si colloca nella distanza della coscienza estetica, che apprezza solo l'arte della rappresentazione, ma nella comunione del vero assistere<sup>36</sup>.

Questo passo, dedicato alla tragedia greca e alla sua definizione aristotelica, compendia la riflessione di Gadamer sui temi del gioco e della rappresentazione. A tal proposito Gadamer scrive:

Aristotele [...] ha incluso nella determinazione dell'essenza della tragedia *l'effetto sullo spettatore*. [...] Il semplice fatto che nella definizione essenziale della tragedia sia compreso lo spettatore chiarisce [...] l'essenziale appartenenza dello spettatore al gioco<sup>37</sup>;

e aggiunge più avanti:

la rappresentazione o, rispettivamente, l'esecuzione della poesia o della musica non è qualcosa di accidentale ma è invece essenziale. In esse si compie soltanto ciò che le opere stesse già sono: l'esistenza di ciò che da esse è rappresentato<sup>38</sup>.

Gadamer, in questi passaggi, non tiene conto del fatto che il nesso che stringe opera e rappresentazione non può essere rappresentato come un circolo temperato. L'epilogo rappresentativo – che solo sotto un certo rispetto è davvero un epilogo, un compimento – si realizza all'interno di un processo dialettico in cui, immanentemente, ha un ruolo rilevante proprio quella che Gadamer chiama «differenziazione estetica». Se la rappresentazione si realizza, e lo fa con tutte quelle caratteristiche di coinvolgimento del recettore cui Gadamer dà tanta rilevanza, è per via di una soglia estetica interna al commercio linguistico. È indubbio che tale soglia esista solo nel quadro di un più ampio sistema relazionale e contestuale, ma questo non significa necessariamente che la comprensione di quel momento estetico sia possibile solo se il suo funzionamento è ridotto al circuito complessivo di tutti gli elementi coinvolti: è quella soglia, e non il sistema, a distinguere un'opera dall'altra. La soglia estetica, che è poi, in poesia, il confine critico e funzionale incarnato dal nesso poema-poeta (o messaggio-effetto), si appella ad una serie di facoltà affatto dissimili da quelle coinvolte nel “circolo” e pertanto non riducibili a queste ultime, né, in modo barbaro, all'essere ipostatico dell'opera.

«Lo spettatore non si colloca – scrive Gadamer – nella distanza della coscienza estetica, che apprezza solo l'arte della rappresentazione, ma nella comunione del vero assistere». Ma come è possibile comprendere il senso di tale comunione – e soprattutto la sua peculiare evenienza di opera in opera – se si trascende la soglia estetica? È proprio grazie alla percezione delle apparenze estetiche, agli effetti prodotti, che tale comunione ha luogo. Se rimuovessimo tale soglia, saremmo costretti,

alternativamente, a considerare gli effetti come unici e vincolati (gnoseologicamente sostanziali), oppure a declinarli come fenomeni/referenti reali (ontologicamente veri). In altre parole: se non ammettiamo che il «vero assistere» (la partecipazione complessiva del destinatario dell'opera) – pur attiva e produttiva – operata sul piano delle apparenze, saremmo costretti ad ammettere che le forme di quella partecipazione sono in ogni loro elemento esattamente le *stesse* per ogni fruitore; oppure che quelle forme non hanno pertinenza, e che a generare quella comunione è il comune riferimento al medesimo contesto empirico.

Da questo punto di vista, nemmeno la riflessione gadameriana sul gioco ci pare soddisfacente.

Scegliamo come primo punto di avvio un concetto che ha avuto una importante funzione nell'estetica: quello del *gioco*. Bisogna però che spogliamo tale concetto del significato soggettivistico che esso ha presso Kant e Schiller, e che domina tutta l'estetica e l'antropologia moderne. Quando, a proposito dell'esperienza dell'arte, parliamo di gioco, questo termine non indica il comportamento o lo stato d'animo del creatore o del fruitore, e in generale la libertà di un soggetto che si esercita nel gioco, ma l'essere dell'opera stessa. [...] La contrapposizione di una coscienza estetica e di un oggetto non rende ragione di quel tipo di esperienza. Per questo il concetto di gioco ha per noi una grande importanza. [...] Il gioco raggiunge il proprio scopo solo se il giocatore si immerge totalmente in esso. Non il rimando esteriore del gioco alla serietà, ma solo la serietà nel giocare fa sì che il gioco sia interamente gioco. Chi non prende sul serio il gioco è un guastafeste <sup>39</sup>.

*Ogni giocare è un esser-giocato*. Il fascino del gioco, l'attrazione che esso esercita, consiste appunto nel fatto che il gioco diventa signore del giocatore <sup>40</sup>.

In parte non si può che concordare con la tesi di Gadamer. L'opera letteraria somiglia al gioco, di esso condivide la leggerezza dell'attitudine, la richiesta di serietà, la presenza di regole, l'entusiasmo della prosecuzione, l'esperienza catartica dell'epilogo, l'imprevisto, il coincolvimento "alienante" eccetera.

C'è da dire però che il modello ludico che Gadamer, pur spendendo alcune righe sulle varianti metaforiche e semantiche del termine *Spiel*, pare avere in mente è quello del gioco regolato (dello sport, delle carte eccetera), che è un esempio troppo complesso per riconoscerne il concetto generale di gioco. Un bambino di pochi mesi che si gingilla per minuti con un pezzo di carta, il quale lo intrattiene producendo suoni, attriti e figure, è escluso dal "tavolo da gioco" di Gadamer. Eppure è quella l'origine del gioco, l'esperienza che, come idea, facciamo lampeggiare nella ripetizione adulta dell'atto giocoso. E anche l'opera letteraria che Gadamer pare avere in mente è limitata: non solo l'esempio del teatro è piuttosto invasivo (si parla con insistenza di spettatore e di esecuzione, come se questi due elementi giocassero lo stesso ruolo in ogni forma d'arte), ma più in generale è evidente la preponderanza del modello classico. Che gioco possono mai rappresentare, se non



un libero gioco, una messa in scena di Carmelo Bene, una poesia di Artaud, un romanzo di Thomas Bernhard? Abbandonarsi liberamente, acriticamente al loro linguaggio, e intenderlo come un linguaggio “qualsiasi”, significa non comprendere il senso peculiare dell’opera – e tale, per inciso, è stato l’esito di uno dei più celebri tentativi esegetici di Gadamer: il saggio sul ciclo *Atemkristall* di Paul Celan<sup>41</sup>.

Ma ancora più in generale contestiamo la tesi per cui la teoria dell’«esser-giocato dal gioco» costituirebbe una fuoriuscita dalle logiche soggettivistiche. Il senso di un’opera così concepita è anzi in questo modo affidato ad un atto di totalizzazione soggettiva, che proposizionalmente si esprime, più o meno, nella formula: «l’essenza ultima di questa opera è X». Così facendo viene estinta l’immanenza critica interna alla simultaneità poema-poetato. Il poema, potremmo dire, è totalmente assorbito dalla illegittima reificazione del suo poetato, dalla regolamentazione statica della totalità dei suoi effetti. Il carattere percettivo della poesia, quello che Jakobson chiama *messaggio*, viene privato di ogni rilevanza, dal momento che tale rilevanza è conferita alla totalità manifesta del circolo ludico.

Solo nella soglia estetica ha luogo un superamento delle logiche soggettivistiche. L’atto di rilevamento del senso dell’opera si muove sul doppio fronte del poetato e del poema che in esso e ad esso resiste. Se è vero che l’immediata esperienza d’incontro con un testo presenta una simultaneità dei due fronti (è il poema nel suo mero esserci a poetare, a produrre effetti), è altresì vero che tale simultaneità viene subito rideclinata come confine estetico e critico, la cui dinamica interna trascende e trasforma immediatamente tanto ogni istanza soggettivistica, quanto ogni riferimento alla costituzione oggettuale dell’opera, facendone polarità di un orientamento in cui non c’è rimozione del soggetto esperente, ma trascendimento pratico del suo giudicare. La teoria del gioco di Gadamer permette sì di interpretare, in senso molto ampio, il rapporto tra spettatore (anche lettore?) e opera (anche poetica? e anche moderna?), ma non permette di comprendere, in questa e in quell’opera, a quale gioco si stia giocando o si debba giocare.

Eppure è Gadamer stesso a distinguere dal punto di vista ermeneutico linguaggio interlocutorio e linguaggio poetico. Se il primo si concentra sul modello risposta-domanda, il secondo ha invece in sé, come quello giuridico e quello teologico, un carattere peculiare, che Gadamer chiama «eminenza»<sup>42</sup>. Per la poesia, così come per il linguaggio giuridico e, ad esempio, la preghiera, vale il discorso: «sta scritto!». Come può quel carattere di asserzione, quel carattere di eminenza, andar perduto nella vicenda del gioco? È proprio quel carattere che, trascendendo l’ipotesi di una logica totale del gioco (di ogni gioco), rende il gioco giocoso. Ed è quel carattere a distinguere gioco e gioco. Ed è grazie a quel carattere che si chiama gioco anche il libero gioco, ovvero quel gioco che, oltre a creare passo passo le sue regole, discono-



sce passo passo quelle precedenti. C'è evidentemente un altro elemento che, assieme al gioco, contribuisce alla costruzione di un senso. Perché, in quel gioco che è l'opera, noi riconosciamo qualcosa che ci coinvolge – in prima persona? Quale altra dinamica è innescata nell'opera, oltre al gioco, che di per sé non giustifica la nostra esperienza estetica? Come partecipa il poema, ovvero il messaggio, della relazione tra l'opera e il suo recettore?

##### 5. *Benjamin per vederci chiaro: mimesis, nome e allegoria*

Sono tre gli scritti di Benjamin che interrogheremo intorno ai quesiti lasciati aperti nel precedente paragrafo: *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, *Sulla facoltà mimetica* e la *Premessa gnoseologica ad Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In questi saggi, Benjamin mette limpidamente in risalto proprio la dinamica del coinvolgimento e del rapporto lingua-comprensione, ponendola in relazione all'energia interna della scrittura, senza che questo confluisca in soluzioni atomistico-minimali, né tantomeno in *grandangoli* simili a quello della teoria ermeneutica del gioco. Soprattutto il terzo scritto, la *Erkenntniskritische Vorrede*, rappresenta per noi una fonte decisiva. Lì infatti le intuizioni di Benjamin relative alla lingua in generale vengono messe in rapporto al linguaggio simbolico-figurativo della poesia.

Nel saggio sulla lingua del 1916, Benjamin insiste sull'immediatezza della relazione tra la lingua e l'essenza spirituale che le corrisponde, senza con ciò sostenere la tesi di un rapporto di a-problematica identità tra l'essenza linguistica dei nomi e l'essenza spirituale dei nominati.

Uno dei principali propositi di questo scritto consiste nel liquidare quella che Benjamin chiama la «concezione borghese della lingua»<sup>43</sup>, secondo la quale «il mezzo della comunicazione è la parola, il suo oggetto la cosa, il suo destinatario un uomo»<sup>44</sup>. Per quanto il saggio rilevi la necessità di non identificare essere spirituale ed essere linguistico (questo corrisponderebbe ad una concezione mistica), è comunque *immediatamente* che quanto dell'essere spirituale è comunicabile si dà *nella* lingua. La lingua è un *medio*, non un mezzo. La lingua è immediatamente l'essenza linguistica delle cose, il loro *comunicabile*: «a chi si comunica la lampada? La montagna? La volpe? – Ma qui la risposta suona: all'uomo. [...] Se la lampada e la montagna e la volpe non si comunicassero all'uomo, come potrebbe egli nominarle? Ma egli le nomina; egli si comunica nominandole»<sup>45</sup>.

Il problema si concentra e si addensa dunque sul nome, il quale rappresenta una soglia di discontinuità, poiché seppur propriamente in esso trova il suo epilogo la comunicazione delle cose all'uomo, si può ben dire che il nome, isolatamente, non comunichi alcunché; ma proprio per questo, in esso si comunica la lingua stessa, e con la lingua anche l'«essenza spirituale» dell'uomo. L'uomo è dunque l'unica creatura la cui lingua comunichi la propria «essenza spirituale». Ma

dal momento che tale essenza è la lingua stessa, ecco allora che la comunicazione non avviene più attraverso la lingua, ma *nella* lingua.

Il nome che l'uomo dà alla cosa dipende dal modo in cui essa gli si comunica. Nel nome la parola di Dio non è rimasta creatrice, essa è divenuta in parte recettiva, anche se linguisticamente recettiva. Questa ricezione è volta alla lingua delle cose stesse, da cui a sua volta si irraggia, senza suono e nella muta magia della natura, la parola divina <sup>46</sup>.

La lingua divina di cui Benjamin parla è l'unità trascendentale di tutto il movimento linguistico che ogni teoria, anche profana, del linguaggio deve presupporre. Oltre che un inizio, essa rappresenta una *conditio*, una specie di deduzione trascendentale della validità dei nomi. Essa *giustifica* il comunicarsi pre-verbale delle cose all'uomo ed è così l'alfa e l'omega del circuito critico in cui essa stessa si pone in relazione con la verbalizzazione umana e la «lingua muta» delle cose.

Il nominare umano *differisce* all'origine da quello divino: quello umano è un nome che fornisce conoscenza, quello divino un verbo che crea. Al contempo, il nominare umano differisce dalla lingua delle cose: esso le nomina proprio perché esse gli si comunicano in un'altra lingua, che persistentemente resiste al proprio assorbimento nella lingua dell'uomo, la quale, includendola, non può che mantenerne esclusa la peculiare natura. È dunque intimamente dialettico il rapporto tra lingua dell'uomo e lingua delle cose. E il verbo divino, il mai-stato dell'unità delle lingue, a partire dal quale il nome riceve il suo riferirsi alla cosa, è, al contempo, il termine unificatore e il *medium* di tale processo.

Ma quale facoltà interviene allorché questa reciproca comunicazione si realizza? Attraverso quali competenze l'uomo *ascolta* la lingua delle cose? A questa domanda tenteremo di rispondere, ancora con Benjamin, tra poco. Ma c'è un'altra questione che il saggio *Sulla lingua* lascia aperta, una questione che riguarda da vicino la poesia e in genere la poeticità del linguaggio:

La lingua non è mai soltanto comunicazione del comunicabile, ma anche simbolo del non-comunicabile. Questo lato simbolico del linguaggio è collegato al suo rapporto al segno, ma si estende ad esempio, per certi aspetti, anche al nome e al giudizio. Questi hanno non solo una funzione comunicante, ma anche, con ogni probabilità, una funzione simbolica in stretto rapporto con essa <sup>47</sup>.

Ciò di cui Benjamin sta parlando ha certamente a che fare con la funzione poetica del linguaggio. Ed è assai rilevante che qui il «lato simbolico del linguaggio» venga presentato come ipotesi funzionale e non ontologica o fenomenologica. Non sono peculiari segni o parole ad essere simbolici: tutti i tipi di formulazione linguistica, anche il nome e il giudizio, possono svolgere tale funzione. Sarà intorno a questo che, grazie al saggio sul *Trauerspiel*, cercheremo di concludere la nostra riflessione.

Ma torniamo al nostro primo problema: come si realizza la traduzione dalla lingua delle cose alla lingua nominale? Gadamer, seguendo Heidegger, sostiene che le cose trovano nella lingua la loro propria essenza, il loro statuto ontologico. Benjamin di contro, nel pur breve saggio degli anni '30 *Sulla facoltà mimetica*, formula un'ipotesi che non rimuove i confini che separano i due ambiti, ma mette a fuoco una possibile relazione tra lo sviluppo filo- e ontogenetico della facoltà mimetica e l'elaborazione di un linguaggio verbale.

La natura produce somiglianze. Basta pensare al mimetismo animale. Ma la più alta capacità di produrre somiglianze è propria dell'uomo. Il dono di scorgere somiglianze, che egli possiede, non è che un resto rudimentale dell'obbligo un tempo schiacciante di assimilarsi e condursi in conformità. Egli non possiede, forse, alcuna funzione superiore che non sia condizionata in modo decisivo dalla facoltà mimetica <sup>48</sup>.

Esiste dunque, nell'ipotesi benjaminiana, un sistema di condotte e competenze, detto facoltà mimetica, che pone in relazione l'uomo e la natura. Non si tratta però di una struttura extratemporale e innata, nemmeno di un agente immodificabile e ineducabile. La facoltà mimetica umana ha una storia, «in senso filogenetico come in senso ontogenetico» <sup>49</sup>. In questo secondo senso Benjamin mette in evidenza qualcosa di molto importante, che risponde in parte alla domanda con cui si è concluso il paragrafo su Gadamer: «la scuola [per educare la facoltà mimetica] è per molti rispetti il gioco. Il gioco infantile è tutto pervaso da condotte mimetiche, e il loro campo non è affatto limitato a ciò che un uomo imita dall'altro. Il bambino non gioca solo a “fare” il commerciante e il maestro, ma anche il mulino a vento e il treno» <sup>50</sup>. Vi è dunque una originaria co-appartenenza di gioco e mimesis, per la quale ognuno dei due termini, se pensato autonomamente, subisce una riduzione ontologica e gnoseologica che ha come corollari due derive teoriche reciprocamente corrispondenti: da una parte l'identità imitazione/rappresentazione-di-oggetti, da cui consegue il barbaro superamento dell'estetica dell'imitazione; dall'altra l'assoluta autoregolazione del gioco, affine all'analisi di Gadamer, sotto il cui dominio non si capisce però *quale* sia il gioco in questione e in che modo, di volta in volta, *invogli* a giocare <sup>51</sup>. La mimesi senza gioco è un'arte della copia; il gioco senza mimesi non è 'giocosità', è un gioco universale che non si specifica in alcuna peculiare attività o messa all'opera.

Ciò precisato, torniamo al nostro interrogativo: come può l'uomo *ascoltare* la lingua muta delle cose? Abbiamo finora inteso che questo ha a che fare, in Benjamin, con la facoltà mimetica. Ma come può un bambino che fa il mulino a vento riguardare il rapporto tra nome e nominato? Le due cose si riguardano, in effetti, solo mediatamente e a partire da una distinzione: quella tra somiglianza materiale e somiglianza immateriale. La lingua, sia scritta che orale, produce somiglianze

del secondo tipo. In altre parole il nome *somiglia* al suo denominato in maniera immateriale – l’onomatopea e il fonosimbolismo sono esempi radicali e, per così dire, palpabili di tale fenomeno, ma non è solo in quei casi che esso si verifica. Anche la scrittura è, scrive Benjamin, un «archivio di somiglianze non-sensibili, di corrispondenze immateriali»<sup>52</sup> che, come nel rapporto grafologico tra segno scritto e immagine inconscia, rivela la presenza non oggettivabile di un inventario mimetico-figurale, che è in ultima istanza il medio della mimesi immateriale. Come il bambino imita giocosamente il mulino a vento, tentando di somigliargli ma rivendicando *de facto* il proprio diritto al gioco (chi andasse dal bambino a modificare i suoi gesti per farlo *rassomigliare* di più a un mulino a vento sarebbe, oltre che un vero guastafeste, un pessimo educatore), così il dar-nomi imita liberamente, senza un vincolo materiale, la cosa che gli si comunica percettivamente. La cosa, una volta nominata, mostra sia l’affinità con il nome che la nomina, sia – immediatamente – la sua resistenza, quella che potremmo chiamare, ancora con Benjamin, la sua «nostalgia». Il rapporto tra l’essenza spirituale della cosa e la sua essenza linguistica è dunque un rapporto mimetico immateriale. L’essenza linguistica è il corpus della somiglianza immateriale, della corrispondenza mediale di nome e cosa.

La poesia investe tutte le proprie energie nell’intensificazione e nella vivificazione di questo rapporto mimetico-illusorio. È questo il senso di quella totalizzazione metonimica che distingue la poesia in senso stretto dalla poeticità di ogni linguaggio. La poesia, prendendo ad oggetto il linguaggio stesso, espone e tematizza quel complesso di rapporti. Lo «spirito guerrier» di Foscolo ruggisce anche dentro di noi per via di quella soglia mimetico-immateriale che la poesia, in questo caso grazie al processo d’allitterazione, riflette, approfondisce ed espone.

Torniamo adesso al secondo interrogativo che il saggio sulla lingua lasciava aperto. Esso riguardava la funzione simbolica del linguaggio, il suo essere, oltre che «comunicazione del comunicabile», anche «simbolo del non-comunicabile». Ciò riguarda evidentemente da vicino il linguaggio poetico.

La *Erkenntniskritische Vorrede* al lavoro benjaminiano del 1925 *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, assieme a qualche affondo nel resto del libro, ci può aiutare a meglio rispondere a tale interrogativo.

Se la rappresentazione vuole imporsi quale metodo autentico del trattato filosofico, deve essere rappresentazione delle idee. La verità, attualizzata nella ricchezza delle idee rappresentate, sfugge a qualunque proiezione nell’ambito della conoscenza. [...] Il metodo, che per la conoscenza è una via per giungere a possedere il proprio oggetto [...] è per la verità la rappresentazione di se stesso e perciò è dato come forma insieme alla verità stessa. Questa forma non inerte a un rapporto nella coscienza, come accade nella metodica del conoscere, bensì a un essere. [...] Così, il fatto di distinguere la verità dall’ambito del conoscere definisce l’idea in quanto essere<sup>53</sup>.

L'attacco di Benjamin, di stampo evidentemente platonico (il *Simpósio* viene citato nelle righe immediatamente successive), mira innanzitutto a circoscrivere il suo metodo trattatistico, che si muove per ispirazioni ed espirazioni, riprendendo sempre da capo l'affondo sul medesimo oggetto, il quale non è un fenomeno da concepire, ma un'idea da rappresentare, da contemplare. E tale rivelazione non prevede, come nel caso del *begreifen* epistemologico, una sospensione del carattere enigmatico del bello; chi ricerca tale verità ha il compito di pensarla non come contenitore dei fenomeni, ma come loro «coordinazione virtuale oggettiva» [*objektive virtuelle Anordnung*], che come tale lampeggia nei fenomeni mediante la loro rappresentazione [*Repräsentation*]. «Le idee – scrive Benjamin in un celebre passaggio – si rapportano alle cose come le costellazioni si rapportano alle stelle»<sup>54</sup>.

Per questa ragione, le idee non possono essere considerate come oggetti di intuizioni intenzionali, di vissuti: «la verità è un essere inintenzionale formato di idee»<sup>55</sup> che si rivela nella bella rappresentazione dei fenomeni senza rompere il sigillo enigmatico che rende erotica tale rappresentazione. È qui che Benjamin pone in evidenza il ruolo del nome come confine interno alla lingua. È il nome – lo stesso nome che denota! – a svolgere simbolicamente una funzione rappresentativa.

La verità non consiste in un intendere che troverebbe nell'empiria la sua determinazione, ma è la potenza che plasma l'essere di quella empiria. L'essere sottratto ad ogni fenomenicità, l'unico essere a cui pertiene questa potenza, è quello del nome. Esso determina il darsi delle idee. Ma esse si danno non tanto in una lingua originaria, quanto in una percezione originaria, nella quale le parole non avrebbero ancora perduto la loro aura denotativa a vantaggio del significato conoscitivo<sup>56</sup>.

Le idee non si danno in una lingua originaria, ma in una percezione originaria: ciò significa che non c'è una lingua speciale e settoriale della rappresentazione, ma un'unica lingua nominale. Nel nome, in «ciò attraverso cui non si comunica più nulla e in cui la lingua stessa e assolutamente si comunica»<sup>57</sup>, l'idea riflette se stessa. Esso è l'elemento minimo della lingua in cui il rapporto integrale tra simbolo e idea trascende il rapporto superficiale tra segno e referente.

Nel saggio sul *Trauerspiel* Benjamin si concentra poi, com'è noto, sull'allegoria barocca, che nei suoi lavori tardi su Baudelaire e Parigi recupererà come figura emblematica della poesia moderna tout court. Questa rivalutazione dell'allegoria (come peculiare relazione di nome e idea) è molto importante per comprendere appieno quale sia il significato del primato simbolico-figurale della lingua. L'allegoria, in quanto distanziamento espressivo di significante e significato, è figura radicale e dunque esemplare di come la lingua poetica, nel connotare un'esperienza, resista (al fianco dell'esperienza stessa) ad ogni tentativo di ridurla a linguaggio protocollare, senza però poter essere pensata,

heideggerianamente, come forma di verbalizzazione a sé stante, ontologicamente *diversa* dal linguaggio d'uso.

Nell'allegoria è presente una dialettica di rivelato e nascosto<sup>58</sup>, ma tale dialettica non trova spazio nell'attimo mistico dell'intuizione vivente, ma nel respiro della rappresentazione ideale. La *bella rappresentazione* del fenomeno, in cui si dà la verità ideale, mette a giorno anche la fuga della lingua dall'aura del nome puramente denotativo. Quel resistere della lingua delle cose alla lingua dell'uomo, condotta sul suo proprio confine dalla *dynamis* allegorica, trova espressione *assieme* all'idea, poiché è *assieme* all'idea che l'inafferrabilità dell'idea stessa viene paradossalmente rappresentata. L'unità di verità e bellezza, di rivelazione ed erotica vaghezza, è contemplata nell'istante luttuoso della sua interna scissione. Il poetato, la soglia in cui prendono corpo gli effetti prodotti dal poema, si rivela qui come territorio inquieto e dinamico, incapace di liberarsi – come vorrebbe Gadamer – del marchio allegorico che lo produce e lo costruisce.

È significativo il modo in cui Benjamin, in riferimento all'allegoria barocca, che è *tout court* allegoria moderna<sup>59</sup>, conclude il suo saggio sul *Trauerspiel*: «se altre forme risplendono magnifiche come il primo giorno, questa fissa nell'ultimo l'immagine del bello»<sup>60</sup>. L'allegoria è la tensione critica di nome e idea nel suo essere già da sempre in fuga dal *mai stato* della loro unità. Il carattere anagogico, platonicamente *erotico* dell'immagine del bello, riflette nell'allegoria l'ultimo istante del suo movimento, della sua grazia.

Queste, dunque, le Benjamin-Antworten alle nostre questioni:

a) mediante le proprie attitudini mimetiche l'uomo dà ascolto alla lingua muta delle cose, così da nominarle;

b) nominandole, però, mette a giorno al contempo la rappresentazione della cosa, che è il darsi dell'idea, e la nostalgia della cosa, la memoria dell'integrità – forse solamente virtuale – del suo essere;

c) in poesia, questa dinamica mostra la sua più esatta natura nella figura-limite dell'allegoria, in cui assieme all'idea additata dalla figura stessa, si comunica anche la lingua figurale nella sua distanza dall'integrità denotativa.

In questa distanza – in cui a dilatarsi e manifestarsi limpidamente è proprio il confine critico tra poema e poetato – si consuma il sempre rinnovato addio al bello.

Nel commiato dal puro Nome, si libera così un'altra forza, un *dir-altro* che orienta il poema in direzione di un *tu*, di un interlocutore che diviene parte integrante del processo espressivo – in un senso, però, assai dissimile da quello che, a tale inclusione, attribuisce la teoria ermeneutica. Questo movimento ulteriore è ciò su cui Paul Celan, più di altri, investe tutte le *speranze* della propria poesia. Il *meridiano* che essa descrive contiene infatti un deposito creaturale, un precipitato, ciò che permette alla poesia di sopravvivere, secondo le parole di Celan,

al proprio «ormai-non-più». La poesia vera e propria, potremmo dire, inizia qui, dove la nostra riflessione deve fermarsi. Il *tu*, lo specifico e di volta in volta rinnovato interlocutore a cui ogni poema si indirizza, è il luogo «vacante ma non vuoto»<sup>61</sup> che il poema (*Gedicht*), non la poesia (*Dichtung*), deve costruire autonomamente e dall'interno. Esso sfugge ad ogni categorizzazione a priori, non gli si può assegnare un nome assolutamente valevole, eppure non è anonimo. Può – anzi: deve! – essere, di volta in volta, *riconosciuto*:

Il dar nomi ha una fine,  
su di te io lanciao il mio destino<sup>62</sup>.

<sup>1</sup> Novalis, *Monologo*, in Id., *Opera filosofica I*, a cura di F. Desideri e G. Moretti, Torino 1993, p. 619.

<sup>2</sup> Ivi, p. 620.

<sup>3</sup> Ivi, p. 619.

<sup>4</sup> G. Genette, *Linguaggio poetico, poetica del linguaggio*, in Id., *Figure II. La parola letteraria*, a cura di F. Madonia, Torino 1972, p. 119.

<sup>5</sup> Ivi, p. 111.

<sup>6</sup> Sul rapporto tra Jakobson e Novalis si veda T. Todorov, *Il linguaggio poetico: i formalisti russi*, in Id., *Critica della critica*, a cura di G. Zattoni Nesi, Torino 1986, pp. 13-34.

<sup>7</sup> R. Jakobson, *Che cos'è la poesia?*, in Id., *Poetica e poesia*, a cura di R. Buzzo Margari et al., Torino 1985, pp. 42-55.

<sup>8</sup> R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Milano 2002<sup>5</sup>, pp. 181-218.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 190 e 192.

<sup>10</sup> R. Jakobson, *Che cos'è la poesia?*, cit., p. 46.

<sup>11</sup> R. Jakobson, *Poesia della grammatica e grammatica della poesia*, in Id., *Poetica e poesia*, cit., p. 341.

<sup>12</sup> Cfr. R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, cit., pp. 22-45.

<sup>13</sup> Cfr. P. Celan, *Tübingen, Jänner*, in Id., *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Milano 1998, p. 381, e Id., *La verità della poesia*, a cura di G. Bevilacqua, Torino 1996. Dalla biblioteca di Celan, consultabile presso l'archivio di Marbach am Neckar, risulta inoltre una lettura attenta e ponderata del saggio di Jakobson *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*. Debbo ringraziare Massimo Pizzingrilli per questa segnalazione.

<sup>14</sup> G. Leopardi, *Zibaldone* [515-516].

<sup>15</sup> L. S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio*, Firenze 1966, p. 178.

<sup>16</sup> Ivi, p. 179.

<sup>17</sup> W. Benjamin, *Due poesie di Friedrich Hölderlin*, in Id., *Metafisica della gioventù*, a cura di G. Agamben, Torino 1982, pp. 111-12.

<sup>18</sup> D. Campana, *Canti orfici*, in Id., *Opere e contributi*, Firenze 1973, p. 86.

<sup>19</sup> A. Gatto, *Poesie d'amore*, Milano 1973; poi in A. Gatto, *Poesie*, a cura di F. Napoli, Milano 1997, p. 50.

<sup>20</sup> E. De Signoribus, *Istmi e chiuse*, Venezia 1996, p. 43.

<sup>21</sup> Cfr. M. Palma, *L'oggetto poetico come poetato: Benjamin lettore di Hölderlin*, in F. Desideri e G. Matteucci (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze 2006, pp. 127-38.

<sup>22</sup> Lo precisiamo una volta di più per allontanarci da ogni soluzione solutivo-semplificatoria, legata ad una logica del disvelamento.

<sup>23</sup> Intendiamo qui simbolizzazione in senso lato, in un senso, per intenderci, che non esclude rimandi di altra natura, ad esempio allegorica.

<sup>24</sup> M. Heidegger, *Il principio di ragione*, a cura di G. Gurisatti e F. Volpi, Milano 1991.

<sup>25</sup> Ivi, p. 47.



- <sup>26</sup> Cfr. F. Desideri, *Introduzione*, in F. Desideri – M. Baldi, *Benjamin*, Roma 2010.
- <sup>27</sup> M. Heidegger, *Il principio di ragione*, cit., p. 189.
- <sup>28</sup> Si veda L. Samonà, *La «svolta» e i Contributi alla filosofia: l'essere come evento*, in Guida a Heidegger, a cura di F. Volpi, Roma-Bari 1997, pp. 159-98.
- <sup>29</sup> M. Heidegger, *La parola*, in Id., *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Milano 1973, pp. 178-79.
- <sup>30</sup> Cfr. G. Leopardi, *Zibaldone* [109-110].
- <sup>31</sup> Cfr. R. Jakobson, *Linguaggio in azione*, in Id., *Poetica e poesia*, cit., pp. 180-93.
- <sup>32</sup> M. Heidegger, *La parola*, cit., p. 185.
- <sup>33</sup> Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze 1997, pp. 3-69; e Id., *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, in Id., *In cammino verso il linguaggio*, cit., pp. 83-124.
- <sup>34</sup> R. Jakobson, *Linguaggio in azione*, cit., p. 186.
- <sup>35</sup> H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano 1983, p. 542.
- <sup>36</sup> Ivi, p. 166.
- <sup>37</sup> Ivi, p. 163.
- <sup>38</sup> Ivi, pp. 167-168.
- <sup>39</sup> Ivi, pp. 132-133.
- <sup>40</sup> Ivi, p. 137.
- <sup>41</sup> *Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge «Atemkristall»*, Frankfurt a. M. 1986.
- <sup>42</sup> H.-G. Gadamer, *Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach Wahrheit*, in Id., *Gesammelte Werke* 8, Tübingen 1993, pp. 71-72.
- <sup>43</sup> W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in Id., *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi e con un saggio introduttivo di F. Desideri, Torino 1995<sup>2</sup>, p. 57.
- <sup>44</sup> *Ibid.*
- <sup>45</sup> Ivi, p. 56.
- <sup>46</sup> Ivi, p. 63.
- <sup>47</sup> Ivi, pp. 69-70.
- <sup>48</sup> W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*, in Id., *Angelus novus*, cit., p. 71.
- <sup>49</sup> *Ibid.*
- <sup>50</sup> *Ibid.*
- <sup>51</sup> Si noti che solo apparentemente qui si stanno mescolando i due ambiti, ovvero quello del gioco come metafora dell'opera e quello del gioco in senso stretto. È proprio recuperando l'*idea* del gioco, inteso nel suo interno implicare la facoltà mimetica, che possiamo non solo, come è più evidente, recuperare la questione mimetica come questione estetica fondamentale al di là del parametro copiativo, ma anche e soprattutto pensare l'affinità tra opera e gioco in maniera più "liberale", cosicché per un verso non ci si trovi mai davanti a giochi che "non possono essere giocati", magari perché inessenziali, e per l'altro si chiarifichi di volta in volta l'interna mutevolezza del gioco, la fluidità del suo sistema di regole, il non-starli dell'apparato ludico.
- <sup>52</sup> W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*, cit., p. 73.
- <sup>53</sup> Id., *Il dramma barocco tedesco*, in Id., *Opere complete* II, a cura di E. Gianni, Torino 2001, pp. 69-72.
- <sup>54</sup> Ivi, p. 75.
- <sup>55</sup> Ivi, p. 76.
- <sup>56</sup> Ivi, p. 77.
- <sup>57</sup> W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, cit., p. 57.
- <sup>58</sup> Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 202.
- <sup>59</sup> Cfr. Ivi, pp. 94-96.
- <sup>60</sup> Ivi, p. 268.
- <sup>61</sup> G. Encarnação, «Fremde Nähe». *Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan*, Würzburg 2007, p. 21 (la traduzione è nostra).
- <sup>62</sup> P. Celan, *Atemwende*, in Id., *Gesammelte Werke im sieben Bänden (Vol. II)*, Frankfurt a. M. 2001, p. 57 (la traduzione è nostra).



# Cose di un altro mondo

## *Oriente e Occidente in Novalis e Warburg*

di Alice Barale (Firenze)

### 1. *Tra Atene e Alessandria*

Nell'«irrequietezza» che investe, con Aby Warburg, il volto della classicità winckelmanniana, scoprendolo come «erma bifronte di Apollo e Dioniso»<sup>1</sup>, non si esprime soltanto la riflessione nietzschiana sull'antichità classica ma anche, cercando più a monte l'origine dell'«onda mnemica»<sup>2</sup> che la ricerca warburghiana accoglie, il suo ripensamento romantico<sup>3</sup>. È solo alla luce di quest'ultimo, di ciò che di esso fa proprio e di ciò che, invece, radicalmente trasforma, che per alcuni, essenziali aspetti, l'unità warburghiana di apollineo e dionisiaco, di pathos e forma si lascia cogliere. La scossa che, tanto con il Laocoonte di Novalis, quanto con quello di Warburg, investe l'autonoma, conchiusa centralità dell'antichità classica fa infatti spazio, allo stesso interno di quest'ultima, ad un altrove di cui occorre indagare identità e metamorfosi. Nell'Oriente che invade i confini dell'antichità greco-romana si specchia infatti, di volta in volta, il limite della forma, il pathos che la eccede e che la tende. È lo scambio tra l'immagine e ciò che essa non è ancora, o non è più, la sua intrinseca *temporalità*, che si esprime, tra Novalis e Warburg, nei tratti di una frontiera in significativa ridefinizione.

Una Grecia inquieta, quasi pre-nietzschiana, apre gli *Inni alla notte* di Novalis. È appena «un pensiero, un'immagine [...] di sogno»<sup>4</sup>, a interrompere la festa gioiosa che unisce uomini, dei e natura. Acquatata nell'immagine di *Hypnos*, l'efebo che veglia dolcemente i sepolcri, la morte, con il suo carico di separazione e di rimpianto, insidia quasi invisibilmente, con il suo «lontano potere», il «giardino di delizie» dell'antichità<sup>5</sup>. Allo stesso modo, nel gruppo del Laocoonte, il serpente non «divora» improvvisamente le proprie vittime, ma inietta loro un lento, inesorabile «veleno»<sup>6</sup>. Tra esistenza terrena e aldilà, giorno e notte, finito e infinito non si dà dunque piena, definitiva unione, ma continuo, doloroso passaggio. Il Laocoonte di Novalis non attinge, come quello di Goethe, la perfetta «calma ed unità»<sup>7</sup> della vita eterna, ma sta, inesorabilmente, tra la morte e la vita. Di quest'ultima conserva i tratti scomposti, inconclusi: non è che «approssimando» che, nell'immagine, il pulsare dell'esistenza può raggiungere la «pietrificazione»<sup>8</sup>. L'attimo in cui «il dolore supremo trapassa in ebbrezza – la resistenza in resa – la vita suprema in pietra» non si dà infatti, come per Goethe, nell'opera

d'arte, ma al termine di una «serie» infinita di cui essa non costituisce, ogni volta, che «un membro»<sup>9</sup>. «Le antichità» sfuggono così alla storia, per ritirarsi ai suoi margini: esse «sono di un altro mondo, sono come cadute dal cielo»<sup>10</sup>. «Antichità» e «perfezione» non appartengono al passato, ma a «lontananze» incolmabili, «più che spaziali»:

Non si creda nemmeno troppo rigidamente che l'antichità e la perfezione siano *fatte* – cioè che sia fatto quel che noi così chiamiamo. Sono fatte come l'amata mediante il segnale convenuto dell'amico nella notte – come la scintilla mediante il contatto dei conduttori – o come la stella mediante il movimento nell'occhio. Proprio così, come la stella appare nel *telescopio* e l'attraversa – appunto questo fa una *figura celeste* nella figura marmorea<sup>11</sup>.

L'universale non compenetra pienamente il particolare, ma «lo *attraversa*», inquietandolo. La «lettera» acquisisce in Novalis, diversamente che in Fichte<sup>12</sup>, un movimento autonomo, che la «stacca»<sup>13</sup> dallo «spirito» da cui sembra immediatamente trarre origine per cercare con esso un diverso, rinnovato incontro. L'istante in cui significato e apparenza, spirito e lettera si toccano non si lascia infatti trattenere, fissare all'interno di quest'ultima ma, come l'attimo in cui «l'amata» risponde al «segnale [...] dell'amico nella notte», «la stella» incrocia «il movimento dell'occhio», o «la scintilla» scaturisce dal «contatto dei conduttori»<sup>14</sup>, va sempre, ogni volta, nuovamente prodotto. L'«opera» sfugge così al proprio «creatore»<sup>15</sup> per incamminarsi verso quell'«altro», irraggiungibile «mondo» in cui l'una e l'altro potranno finalmente appartenersi, e l'«antichità» essere davvero tale.

Così nel motto «*Du lebst, und tust mir nichts*»<sup>16</sup>, con cui Warburg si rivolge all'immagine, l'innocuità di quest'ultima non si dà che in tensione con la sua autonoma vitalità, con il *leben* che la sottrae ad ogni definitivo controllo. La volontà dell'artista di fare «sua» l'opera, immobilizzando per sempre, in essa, la vita rappresentata, si scontra infatti con l'autonomo movimento di quest'ultima, che l'immagine accoglie in sé e riproduce<sup>17</sup>. L'opera non è dunque soltanto creazione, lettera in cui lo spirito imprime il proprio sigillo, ma anche generazione: scambio reciproco di linfe, coinvolgimento biunivoco ed irrevocabile. È solo all'interno di quest'ultimo che l'unità di apparenza e significato di volta in volta si determina. La classicità non è dunque mai data – neppure, come per Novalis, in un «altro mondo», perso in «lontananze più che spaziali» – ma va sempre nuovamente conquistata: «ogni epoca ha il rinascere dell'antichità che si merita»<sup>18</sup>. A esprimersi, nell'«irrequietezza» di Laocoonte, è l'impossibilità di separare una volta per tutte «Atene da Alessandria»<sup>19</sup>, l'umanità degli dei olimpici dai mostri in cui il sapere magico orientale li trasforma. L'ellenismo sfugge così ai confini della periodizzazione storica per investire l'essenza stessa dell'immagine, l'unità di Oriente e Occidente, di spinta centrifuga e centripeta che la determina.

## 2. Asceti e chimere

Allo stesso autonomo *leben* che anima per Warburg l'immagine rimanda, per Novalis, l'ipostasi plotiniana, che Fichte «non comprende»<sup>20</sup>. Se è infatti solo nell'Io che il Non-io fichtiano si dà, l'ipostasi è invece emanazione esterna al proprio principio, realtà che segna, nei suoi confronti, un irrimediabile distacco<sup>21</sup>. Una serie ininterrotta di entità indipendenti, di corpi più o meno sottili<sup>22</sup>, che si generano l'uno dall'altro, lega così, in Plotino, sensibile e intelligibile, garantendo il collegamento di ogni elemento dell'universo con l'altro. Allo stesso modo, per Zoroastro, un «sistema» continuo «di demoni»<sup>23</sup> si sprigiona dai due sommi principî del cosmo per abbracciarne e regolarne ogni sfera. Se al «servizio degli dei» che caratterizza la religione zoroastriana il neoplatonismo sostituisce la «vita contemplativa»<sup>24</sup>, l'una e l'altra restano tuttavia indissolubilmente legate. Al reciproco, necessario rimando tra il Nous e la sua esteriorizzazione, tra il significato e il suo prendere forma, corrisponde infatti quello tra il pensare il fare, tra conoscenza e «magia»<sup>25</sup>. Se è infatti solo la conoscenza del visibile ad attivare, via via, le forze invisibili che gli corrispondono, non è che la comunicazione con queste ultime che può, a sua volta, svelare l'essenza delle realtà a cui sono preposte. La «rappresentazione reciproca dell'universo»<sup>26</sup> che si esprime tanto nella dottrina di Zoroastro, quanto in quella di Plotino, è sempre, al tempo stesso, un'azione reciproca, una «simpatia» che coinvolge insieme «segno e significato»<sup>27</sup>. È questa «una delle idee fondamentali della cabbalistica»<sup>28</sup>.

Già Herder, sulle tracce del mito originario dell'umanità, aveva collocato su una stessa linea evolutiva l'antichissimo culto dei Caldei, che Zoroastro accoglie e riorganizza, la Cabala e il neoplatonismo<sup>29</sup>. Il racconto biblico, in cui l'esperienza delle origini si conserva nella sua espressione più pura, affonda infatti le proprie radici nella cattività babilonese degli Ebrei, nel loro contatto con la dottrina caldaica degli Ssaabi. Nel binomio di Luce e Notte precosmiche, da cui quest'ultima è caratterizzata, si esprime l'unità originaria tra l'irrappresentabile e il suo manifestarsi, tra la trascendenza di Dio e il suo farsi concreta, sensibile presenza. Il momento aurorale di questa rivelazione va cercato però ancora più a oriente, lungo un percorso che conduce dall'Alessandria ellenistica della cabala e del neoplatonismo all'antico Egitto e ai Fenici, da questi a Zoroastro e ai Caldei e infine, sempre più lontano nel tempo e nella spazio, agli «strani [sonderbaren] sapienti»<sup>30</sup> dell'India. È qui che si trova quell'altura che la *Genesi* indica come la prima dimora dell'uomo<sup>31</sup>, il giardino in cui Dio, per la prima volta, gli appare. Il manifestarsi divino è qui meraviglia sensibile, spettacolo della natura che soltanto la poesia può accogliere in sé e riprodurre. Così nel dramma indiano di Sakuntala<sup>32</sup> piante e animali scandiscono, nella loro vicinanza all'uomo, lo sprigionarsi e il dispiegarsi della vita. L'Oriente a cui il racconto biblico rimanda custodisce in sé, intatta,

quella conoscenza poetica, immaginale, che la più tarda concettualità non può sostituire né incorporare. Occidente e Oriente, sensazione e concetto restano per Herder reciprocamente tanto necessari quanto irriducibili.

Non così in Novalis. Per quest'ultimo i contorni dell'India di Sakuntala, luogo, come già per Herder, della «rivelazione della poesia sulla terra», passano in quelli della natale Turingia, il profilo del vicino monte Kyffhauser in quello dell'altura originaria<sup>33</sup>. Allo stesso modo, tra sensazione e concetto non c'è separazione, ma continuo, reciproco scambio:

Ogni cosa è oggetto e condizione. Condizione riguardo al suo aspetto esterno  
– oggetto riguardo al suo punto centrale. L'aspetto esterno è quello intuente.  
L'aspetto interno è quello riflettente<sup>34</sup>.

Il ritorno a sé della riflessione è sempre anche intuizione di altro da sé, acquisizione di una nuova identità: «Il concetto di identità deve riconoscere in sé quello di attività, di scambio». È quest'ultimo la «condizione» che inerisce necessariamente ad ogni «oggetto», tanto che «né oggetto né condizione possono essere pensati separatamente, puri»<sup>35</sup>. Nella natura immaginale del processo riflessivo è radicato il suo carattere produttivo, il suo legame con l'esteriorità. In quanto immagine, la riflessione non è infatti semplice autoappropriazione, ma anche, inevitabilmente, distendersi spazio-temporale del sé, processo di scambio tra quest'ultimo e ciò che, di volta in volta, gli è esterno<sup>36</sup>. La forza centripeta, identificante dell'immagine è, al tempo stesso, spinta centrifuga, apertura dei suoi contorni. Il «sincretismo» di Oriente e Occidente, di esteriorità (delle ipostasi) e di interiorità (del *Nous* che le produce), che Tiedemann rimprovera a Plotino, costituisce invece, per Novalis, la sua insostituibile scoperta<sup>37</sup>.

Riflettere, portarsi al proprio interno, significa dunque sempre anche protendersi verso l'esterno, generare. È questo carattere della conoscenza che la poesia esprime: «Poetare è generare. Tutto ciò che è il risultato di un atto poetico deve essere un'individualità vitale». Nel riconoscere i propri oggetti come individualità autonome, vitali, l'anima singola incontra l'anima del mondo [*Weltseele*]. La riflessione sposta così il proprio «punto centrale»<sup>38</sup>: interno ed esterno, micocosmo e macrocosmo si rovesciano l'uno nell'altro. È questo il segreto che l'Oriente di Sakuntala custodisce: l'unità indivisibile di spirito e natura, pensiero ed essere, fare e generare. Se non è dunque che nelle proprie «membra mistiche», invisibili, che il corpo sensibile può cercarsi<sup>39</sup>, è da parte sua nella sensibilità, nel proprio incontro con il mondo, che l'anima trova, di volta in volta, il proprio luogo: «la sede dell'anima è lì, dove mondo esteriore ed interiore si toccano. Dove essi si compenetrano – essa è in ogni punto della compenetrazione». È fuori di sé, nel proprio opposto, che spirito e natura possono ritrovare sé stessi.

Nell'«estasi» che le ricongiunge, liberandole dalla loro finitezza, anima singola e anima del mondo incontrano la propria «voluttà»<sup>40</sup>.

All'eremo di Kalidasa, in cui uomini e piante, dei ed animali sono un tutt'uno, non si può tuttavia tornare – come spiega il padre di Sakuntala alla figlia in procinto di lasciarlo – che al termine della vita<sup>41</sup>. E del tempo: come l'antichità che, per Novalis come per Herder, custodisce, l'Oriente degli asceti vestiti di sughero, dove lo spirito si fa natura e la natura spirito, non appartiene al «tempo terrestre»<sup>42</sup>. All'interno di quest'ultimo, il reciproco specchiarsi di uomini e piante perde la propria purezza: l'estasi mistica è preda delle chimere. Chimerica – composita e inconclusa – è infatti l'unificazione che essa realizza: pensiero e materia non possono trovare piena, definitiva coincidenza, ma soltanto passare, sempre nuovamente, l'uno nell'altra. Come, per il «microchimerismo» che caratterizza il processo generativo, la madre acquisisce e conserva all'interno del proprio organismo parte dei tessuti del figlio<sup>43</sup>, così, nell'estasi poetica, il mistico – ciò che già è, se pure nascosto – non si determina infatti che in rapporto a ciò che viene alla luce, a ciò che ancora può essere. Non è che come incontro, irrimediabilmente instabile, tra il già dato e l'inventato, tra il necessario e il possibile, che l'unità di spirito e natura si realizza. Le chimere che a ovest del monte originario si fanno incontro all'asceta, a «colui che già quaggiù è trasfigurato», sono, al tempo, stesso immaginarie e reali. Non semplici, ingannevoli «spettri», ma «spiriti incarnati»:

Spettri – falsa, indiretta, ingannevole trasfigurazione – risultato dell'*oscuramento*. Solo al *saggio*, a colui che già quaggiù è trasfigurato – appaiono spiriti incarnati<sup>44</sup>.

### 3. *Weltseele e metempsychosi: ciliege, zanzare e altre anime erranti*

È solo in quanto anch'egli incarnato che «il saggio» novalisiano può cogliere gli «spiriti» che gli si fanno incontro: l'estasi non è abbandono del corpo, ma sua continua «trasfigurazione»<sup>45</sup>. Comprendere l'*estraneo* significa infatti farsi simile ad esso, *autoestraniarsi*: «noi comprendiamo naturalmente tutto ciò che è estraneo solo mediante *autoestraniamento* – *autotrasformazione* – *autoservazione*»<sup>46</sup>. È calandosi nel corpo del mondo che l'anima singola si ricongiunge a quella del mondo, all'interno principio di ciò che la trascende. D'altra parte, non è che nella sua analogia con l'individualità umana, nel suo assumerne la forma, che la *Weltseele* incontra la propria possibilità di spiegazione<sup>47</sup>. Una «metempsychosi» che non conosce termine lega così sassi e animali, uomini e piante<sup>48</sup>. I punti della «linea» ininterrotta, «ascendente e discendente, dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande»<sup>49</sup>, che mette in comunicazione e fa reagire, come già in Plotino, ogni elemento dell'universo con l'altro non possiedono, diversamente che nell'ontologia neoplatonica, un'identità stabile, ma

passano incessantemente l'uno nell'altro. È come continua, reciproca trasformazione che la «simpatia»<sup>50</sup> tra conoscente e conosciuto, spirito e natura si esprime.

Allo stesso modo, per Warburg, appropriarsi del mondo esterno significa sempre, al contempo, protendersi mimeticamente verso di esso, imitarlo. È questa l'inquietante scoperta che il viaggio giovanile tra gli Indiani del Nuovo Messico lascia emergere: la «capacità di comprendere la natura in un'astrazione evidente», come «totalità oggettivamente coerente e tettonicamente determinata», è inseparabile dalla necessità di assimilarsi magicamente a essa, attraverso la «trasformazione in animali [della propria personalità in un essere di specie estranea]»<sup>51</sup>. La «tettonica» del mondo, il suo aspetto strutturale, statico, non si dà che in tensione con il suo carattere dinamico, con il suo emergere, di volta in volta, da una metamorfosi che coinvolge al tempo stesso conoscente e conosciuto, io e non-io. È infatti soltanto nel loro reciproco incontro che l'uno e l'altro, per Warburg come per Novalis, originariamente si determinano. L'interiorità, nel suo darsi, è sempre già gesto, pathos che si fa formula: l'esperienza a cui le *pathosformulae* warburghiane rinviano non le precede come un'origine atemporale, ma prende vita in esse. A esse, tuttavia, immancabilmente anche si sottrae: nel sentire a cui dà corpo e che le sfugge la forma incontra, a sua volta, la propria necessità di trasformazione. Il legame tra corpo e anima, visibile e invisibile, non si dà dunque che come unità dinamica, interazione inesauribile. L'immagine è movimento, spostamento, sempre provvisorio, dell'equilibrio tra interno ed esterno, io e non-io.

Così, per Novalis, è nella capacità di combinarsi di anima e corpo che l'una e l'altro trovano la condizione non solo della propria rappresentabilità, ma anche della propria stessa «vita»<sup>52</sup>. Laddove infatti «l'elemento», in quanto «semplice», è «non rappresentabile – e appunto perciò» una forma sottratta al proprio autonomo, vitale movimento, una pura «immaginazione»<sup>53</sup>, «la vita», nella propria molteplicità spazio-temporale è invece «assolutamente sintetica»<sup>54</sup>. In essa esterno e interno, visibile e invisibile passano l'uno nell'altro per poi nuovamente separarsi, come i poli di un elastico: «tutto ciò che è sintetico è elastico»<sup>55</sup>.

Se anche per Warburg anima e corpo, *pathos* e forma trovano, come si è visto, l'una nell'altro la propria possibilità di determinazione, qualcosa della perfetta elasticità che caratterizza per Novalis questo scambio viene però meno:

L'uomo può [...] estendere i suoi limiti materiali in modo inorganico indossando o manipolando oggetti. Ma non proverà mai un sentimento vitale diretto per quello che indossa o prende in mano. E tutto ciò non costituisce di per sé un fatto veramente nuovo, perchè l'uomo possiede per natura parti del suo corpo che si gli appartengono, ma che non soffrono se sono staccate o se cadono, ad esempio le unghie o i capelli, benchè essi crescano davanti ai suoi occhi. Allo

stesso modo, in una condizione normale egli non sente i suoi organi interni ed esterni. Egli riceve da ciò che chiamiamo organi solo deboli segnali di presenza e sperimenta quotidianamente che la sua coscienza possiede solo un misero sistema di segnalazione per processi che dipendono dalla natura. L'uomo si trova nel proprio corpo come una telefonista durante un temporale o sotto il tiro dell'artiglieria, e non ha mai il diritto di sostenere che il suo sentimento vitale coincide con l'intera estensione dei mutamenti (grazie ad un sistema di segnali sempre presente) che si producono nella sua personalità <sup>56</sup>.

Il reciproco incontro di io e non-io è sempre anche scontro, «tiro d'artiglieria» in cui l'uno e l'altro sono destinati a mancarsi. Tra esterno e interno, vita e rappresentazione, intuizione e riflessione non c'è, come per Novalis, un passaggio perfettamente simmetrico, elastico, ma uno scambio sempre perturbato, parziale. È così a quelle «unghie» sottratte al suo «sentimento vitale diretto» che Warburg, nel momento del suo peggiore disorientamento, durante il suo ricovero psichiatrico, chiede delucidazioni sui «processi» che inesorabilmente gli sfuggono: «Attende – scrive Binswanger – un telegramma che annunci la visita della figlia. Glielo avrebbero rivelato le unghie delle mani e dei piedi» <sup>57</sup>. Lo stesso assorto, preoccupato rispetto Warburg attribuisce, durante la propria malattia, al tappeto che entra, proprio malgrado, a far parte del suo campo d'azione: «Povero caro tappeto, non voglio pestarti, non voglio farti male» <sup>58</sup>. Il contatto tra interiorità e mondo è segnato, inevitabilmente, dalla violenza: qualcosa in esso va inesorabilmente danneggiato, perduto. Incorporare l'estraneo, attrarlo nella propria sfera vitale significa infatti, al tempo stesso, calpestarlo, violarlo. Allo stesso modo, dare corpo a ciò che gli appartiene implica, per il soggetto, il rischio di perderlo. Nel reciproco scambio tra io e non-io non si compie, come per Novalis, una sempre superiore, se pur costitutivamente incompiuta, unificazione, ma una «tragedia» che si ripete dai giorni di Adamo:

“Tragedia della corporeizzazione (*Verleibung*)/ fenomenologia/ limiti fluttuanti della personalità”: Il peccato originale d'Adamo è certamente consistito in primo luogo nell'aver incorporato (*Einverleibung*) la mela, un corpo estraneo il cui effetto era incalcolabile. Inoltre, fatto questo altrettanto importante, costretto ad usare la zappa per lavorare la terra, egli sperimentò un'estensione tragica della sua esistenza attraverso lo strumento, poiché quest'ultimo non fa parte del suo essere. [...] La tragedia dell'uomo che mangia e che manipola è uno dei capitoli della tragedia dell'umanità <sup>59</sup>.

Anima del singolo e *Weltseele* sono dunque, nel loro reciproco incontro, costantemente minacciate. Così in ogni ciliegia, pisello, fagiolo, il paziente di Kreuzlingen vede altrettante «anime» che «avrebbe distrutto mangiandole» <sup>60</sup>. «Animati» gli appaiono, allo stesso modo, le farfalle e gli altri animaletti notturni che visitano la sua stanza <sup>61</sup>, così come la piccola zanzara che si scontra con l'ingombrante mole dell'infermiera:



Quando recentemente l'infermiera è arrivata con un occhio gonfio a causa di una puntura di zanzara, il paziente si è preoccupato moltissimo che non fosse successo nulla alla piccola zanzara <sup>62</sup>.

Della resistenza che l'anima di ogni cosa oppone alla propria incorporazione in un'unità più vasta testimoniano quegli «involucri, come per esempio quelli della cioccolata», che per il paziente Warburg sono degni di ogni riguardo e a nessun costo «devono essere eliminati» <sup>63</sup>. Resistono, allo stesso modo, a ogni definitiva comprensione in un contesto unitario di senso le strane parole, udite «da un arabo o qualcosa di simile», che il malato si ostina a ripetere:

Continua a pronunciare parole che suonano strane, che egli stesso definisce neologismi, e che, secondo l'infermiera, deve aver colto presso il dottor Lienau da un arabo o qualcosa di simile: «*Ei schuks*, o *rei schuks*, *mei schariks*, solo *rei schaks*, a vat i vit» <sup>64</sup>.

Nel carattere innaturale, indecifrabile di questi suoni, la purezza irraggiungibile della lingua di Sakuntala, del «sanscrito» novalisiano che «parla al fine di parlare perché il parlare è il suo desiderio e la sua natura» <sup>65</sup>, incontra il proprio rovesciamento. Non è infatti, come per Novalis, alla possibilità di una sempre maggiore compenetrazione tra materia e spirito, tra suono e significato, che l'Oriente da cui provengono queste misteriose parole rimanda, ma, al contrario, a ciò che a tale compenetrazione, di volta in volta, sfugge. È a causa di questo elemento dimenticato, abbandonato ai margini dell'immagine, che il processo di «generazione» da cui quest'ultima, secondo l'analisi novalisiana, scaturisce rischia a ogni istante, per Warburg, di invertirsi, di rovesciarsi nella sua distruzione. Così la Vergine che, in un'illustrazione al trattato astrologico di Abu Mashar, cinge maternamente il suo bambino rivela, attraverso la sua testa di mucca, di essere al contempo un'incarnazione della dea egiziana Isis. Questa Madonna ibrida, precristiana, solleva, in un altro manoscritto, il proprio piccolo con lo stesso gesto con cui, nelle raffigurazioni dell'antico Egitto, la madre lo offre in sacrificio <sup>66</sup>. Alla «*nachdrückliche Lebenskraft*» <sup>67</sup> della religione egiziana, il cui contenuto sacrificale sopravvive, camuffato, all'interno del culto cristiano, corrisponde qui quella delle fantasie del paziente di Kreuzlingen, che temeva che gli servissero in tavola, con l'inganno, la carne dei propri figli <sup>68</sup>. È alla luce di questa «forza di sopravvivenza», di questo tornare, sotto nuove sembianze, di un contenuto incontrollabile, slegato, che si credeva invece ormai definitivamente compreso, accolto nei limiti formali dell'immagine, che il termine «Rinascimento» appare a Warburg, sia nel caso della riscoperta quattrocentesca della classicità, sia in quello della propria personale guarigione, «un po' troppo mistico» <sup>69</sup>.



#### 4. *Paradisi lontani ed incubi ricorrenti: Sakuntala e il decano*

Se per Warburg «il peccato originale d'Adamo è certamente costituito in primo luogo nell'aver incorporato la mela», inaugurando così lo scontro tragico che caratterizza il rapporto tra io e non-io, spetta per Novalis alla poesia aprire, in questa violenza, una tregua. «I poeti [infatti] aspirano soltanto il profumo dei frutti terrestri, senza mangiarli ed essere pertanto irrevocabilmente incatenati al baratro infernale»<sup>70</sup>. Alla poesia è affidata la possibilità dell'armonia tra spirito e mondo, l'apertura di quella dimensione in cui ciascuno è e ha «tutto senza detrimento degli altri»<sup>71</sup>. Il regno di Sakuntala, in cui uomo e natura non hanno che un contatto impalpabile, come quello tra un profumo e l'olfatto, o tra un corpo e la luce<sup>72</sup>, non si dà però, appunto, che come creazione poetica, come immagine: come un profumo, o come la luce, il suo manifestarsi è sempre, al tempo stesso, il suo svanire. È questa la «dolce malinconia» che «il paese della poesia, il romantico oriente»<sup>73</sup> reca in sé: la sua capacità di generare è, di volta in volta, anche morte, necessità, per la madre, di cedere il passo ad una nuova, più piena vita<sup>74</sup>. L'agonia di Laocoonte è, in questo senso, «sacrificio»<sup>75</sup>, «annichilimento» con cui l'«adesso» fa spazio a quell'«antichità»<sup>76</sup> che, come l'esotica patria che la custodisce, ancora attende. È infatti solo nel loro librarsi verso «lontananze più che spaziali»<sup>77</sup>, verso ciò che non è ancora, che i «più alti prodotti»<sup>78</sup> del passato investono il presente di quello «sguardo profetico» che lo rende «comprensibile»<sup>79</sup>. La storia della «cultura»<sup>80</sup> diviene così storia dell'universo e del suo destino, cosmogonia che è, al tempo stesso, «cosmogogia». È questa la «dottrina del futuro» in cui «arte» e «natura», spirito e mondo, nel trovare finalmente una compiuta, armonica unità, si faranno «eguali a Dio»:

DOTTRINA DEL FUTURO. (COSMOGOGIA). La natura diverrà morale – quando mossa da un *autentico amore* per l'arte – si darà all'arte – farà quel che vuole l'arte – l'arte, quando mossa da un autentico amore per la natura – vivrà per la natura, e secondo la natura lavorerà [...] Quando la nostra intelligenza ed il nostro mondo armonizzeranno – allora saremo *eguali a Dio*<sup>81</sup>.

Allo «sguardo profetico» che orienta, per Novalis, il presente, attraendolo verso l'«altro mondo» che, al di là del tempo e dello spazio, lo attende, subentra, per Warburg, l'«onda mnemica» che, «dalla regione del passato»<sup>82</sup> lo raggiunge e lo investe. Ciò che costituisce la forza travolgente, pericolosamente ondivaga con cui le immagini dell'antichità riemergono è il loro carattere incerto, la loro interna contraddittorietà. Ora e allora non trovano infatti, come per Novalis, in ciò che non è ancora la loro possibilità di comprensione, ma spetta, al contrario, al presente imprimere di volta in volta all'«onda» del passato una direzione. Se come si è visto è, come già per Novalis, nell'immagine che il conoscere si dà, il contrasto che attraversa quest'ultima non trova però per Warburg nella rappresentazione che

da essa si genera, succedendole, un superiore, se pur sempre provvisorio, scioglimento<sup>83</sup>, ma permane irrisolto. Soggetto e oggetto, esterno ed interno dell'immagine non passano elasticamente l'uno nell'altro ma compongono, nel loro incontro, una «zuppa d'anguilla»<sup>84</sup> che nessun procedere della riflessione può pienamente digerire. L'unificazione tra natura e spirito, tra apparenza e significato non trova, come nella novalisiana «dottrina del futuro», un compimento progressivo, ma deve ogni volta riprendere da capo. Venuto meno il polo di attrazione del futuro, l'immagine va così incontro ad un isolamento che non conosce soluzione definitiva. Si apre in essa un arresto, un momento di silenzio. A emergere è, all'interno di quest'ultimo, il «caos», inteso non, come in Novalis, come possibilità di «autocompenetrazione», di «autoregolazione»<sup>85</sup> ma, al contrario, come ciò che a quest'ultima di volta in volta si sottrae. Come dall'infanzia più lontana, precedente ogni «tragico tentativo infantile dell'uomo pensante» di «porre intellettualmente ordine in questo caos»<sup>86</sup>, colori e odori riaffiorano allora nella loro dissociazione, come potenze autonome e incontrollabili:

Sono stato malato di tifo nel mio sesto anno di età [...]. Da quell'epoca ho conservato le immagini fantastiche provocate dalla febbre con tale chiarezza, che mi appaiono alla memoria come se vi fossero state impresse ieri, associate a sensazioni olfattive, che mi fanno soffrire da allora una tormentosa sovraeccitabilità degli organi dell'olfatto. Così ancora oggi so quale odore avesse la pistola giocattolo che tenevo in mano, quale la tazza di brodo e il brodo che vi era dentro, e anche quali fossero l'aspetto e l'odore della lana che l'anziana governante usava per lavorare a maglia, a cagione della quale ancora oggi ho un'accentuata idiosincrasia contro un certo tipo di giallo [...]. A quest'epoca risale la paura, provocata da ricordi visivi o stimoli degli organi dell'olfatto e dell'udito sproporzionati e sconnessi [...] All'asilo avevo già, senza poterlo confessare, fobie febbrili, per così dire, nella veglia e senza temperatura, che erano in parte connesse a memorie olfattive. Posso dire ancor oggi quale fosse l'odore di certi studenti e, soprattutto, l'odore dell'intera classe [...]. Uno, Ernst Mayer, morì di scarlattina [...]. L'improvvisa irruzione della morte mi colpì come un accadimento orribile e come l'effetto di un ambiente, come potenza demoniaca che si esprime nel dominio illogico di colori, odori e suoni<sup>87</sup>.

Ciò che in queste «fobie febbrili, per così dire, nella veglia e senza temperatura» emerge è l'origine incomprensibile dell'immagine, la sua nascita inattingibile. Se è a quel «*du lebst*» con cui la rappresentazione afferma la propria autonoma forza vitale, generativa, che per Warburg, come già per Novalis, l'Oriente rimanda, la maternità che esso incarna non è quella dolce, malinconicamente votata al sacrificio di Sakuntala-Sophia, ma quella minacciosa, pronta alla distruzione, della Maria dalla testa di mucca. È questa una madre che non si fa mai, come per Novalis, una volta per tutte indietro, ma reclama ad ogni istante i propri diritti. Se la rappresentazione novalisiana può, di volta in volta, «essere elevata, ma non ridotta»<sup>88</sup>, quella warburghiana deve invece costantemente tornare alla «sfrenata potenza individuale»<sup>89</sup> da cui proviene, e

che va sempre nuovamente domata, perchè la sua capacità generativa non si converta in «dominio illogico»<sup>90</sup> e distruttivo. L'India del microcosmo, della corrispondenza tra interno ed esterno, tra spirito e natura, lascia così il posto a quella dei mostri, della sensualità dispersa e impenetrabile. Ambasciatore di questo regno inquietante è la figura scura, dagli occhi rossi e dal volto adirato, che dalla lontana India giunge, negli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia a Ferrara, a ricoprire e a nascondere le nobili fattezze di Perseo<sup>91</sup>. Si incarna, in questo strano personaggio, il destino dei simboli astrologici greci che, nella loro migrazione verso est, sfuggono alla «scienza naturale», osservativa, da cui traevano la loro chiarezza, per cadere in balia della fantasia esagitata dei demoni orientali, con cui si mescolano e confondono. L'inquietante verità con cui l'Oriente, nell'invadere i confini della classicità, internamente la scuote è per Warburg, come per Novalis, la reciprocità del legame tra il *Nous* e l'ipostasi, la capacità di quest'ultima di acquisire, come nelle cosmologie di Plotino e di Zoroastro, un'autonomia, demonica capacità di azione. Al carattere «sublime» dell'«*indische "Das bist du"»*<sup>92</sup>, dell'idea che vi sia, tra interno ed esterno, tra micro e macrocosmo, un'intimo legame, corrisponde però l'esigenza di ricondurre quest'ultimo non tanto, come per Novalis, alla necessità di un progressivo compimento, quanto ad una continua ricostituzione, che ha in quell'esperienza «realmente osservatrice»<sup>93</sup> che l'astrologia orientale rimuove la propria imprescindibile condizione.

È infatti soltanto nei più intimi recessi dell'immagine che ciò che in quest'ultima permane irrisolto, celato, può essere cercato. Ciò che per Novalis risiede, misticamente, al di là della rappresentazione, nel futuro che l'attende, appartiene già, per Warburg, alle profondità di ogni suo istante. In queste ultime occorre attentamente sostare perchè i demoni giunti dall'Oriente riacquistino, di volta in volta, le loro sembianze umane. Dalla scacchiera in cui le pratiche divinatorie ellenistiche l'hanno relegata, per determinarne con un lancio di dadi l'itinerario e le migrazioni<sup>94</sup>, l'anima può allora rientrare nel corpo che, come quello dell'«uomo zodiacale», ricoperto, secondo la fantasia orientale, da simboli astrologici «come da sanguisughe»<sup>95</sup>, aveva lasciato esangue e svuotato. È in esso che, con un atto di ribellione alla magia, la cerca Democrito, sezionando ostinatamente cadaveri di animali<sup>96</sup>. Ad aprirsi all'«osservazione reale»<sup>97</sup> è però un labirinto che, come il cosmo agli occhi di uno stupefatto Keplero, alle prese con le apparenti deviazioni dei pianeti<sup>98</sup>, cambia ad ogni istante la propria geografia. Più che al Dio della novalisiana «dottrina del futuro», che arriverà a dischiudere le porte del giardino incantato di Sakuntala, colui che «si cela nel dettaglio»<sup>99</sup> assomiglia al demone indiano dagli occhi rossi, giunto, importuno, a rimescolare l'est e l'ovest, il prima e il poi.

<sup>1</sup> A. Warburg, *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance* (1914), trad. it. di E. Cantimori, *L'ingresso dello stile ideale anticbeggiante nella pittura del primo Rinascimento*, in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di G. Bing, Firenze 1980, p. 307.

<sup>2</sup> Id., *Burckhardt Übungen* (1927), trad. it. di R. Calasso, *Burckhardt e Nietzsche*, in "Aut-aut", 99-100, 1984, p. 46.

<sup>3</sup> Cfr. a questo proposito il saggio di F. Desideri *Laocoonte classico e romantico: Goethe e Novalis* (in *Cultura tedesca*, 21, 2002, pp. 171-80), da cui questa ricerca prende le mosse.

<sup>4</sup> Novalis, *Hymnen an die Nacht* (1799-1800), trad. it. *Inni alla notte*, Milano 1986, p. 33.

<sup>5</sup> Ivi, p. 37.

<sup>6</sup> Novalis, *Opera filosofica*, Torino 1993, vol. II, a cura di F. Desideri, p. 443 (*Allgemeines Brouillon*, 745).

<sup>7</sup> J. W. Goethe, *Laocoonte e altri scritti sull'arte (1789-1805)*, Roma 1994, p. 76.

<sup>8</sup> Novalis, *Opera filosofica*, cit., vol. II, p. 444 (*Allgemeines Brouillon*, 745).

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Ivi, p. 274 (*Allgemeines Brouillon*, 52).

<sup>11</sup> Ivi, p. 442 (*Allgemeines Brouillon*, 737).

<sup>12</sup> Cfr. J. G. Fichte, *Über den Unterschied des Geistes und des Buchstabens in der Philosophie* (1794), trad. it. *Sullo spirito e la lettera*, Torino 1989. Sulle *Fiche-Studien* di Novalis cfr. G. Stanchina, *Il limite generante, analisi delle Fiche-Studien di Novalis*, Milano 2002, e G. Panno, *Movimento della relazione e Schweben nelle Fichte Studien di Novalis*, Padova 2007.

<sup>13</sup> Novalis, *Opera filosofica*, cit., vol. II, p. 442 (*Allgemeines Brouillon*, 737) : «Con ogni tratto della perfezione l'immagine si stacca dal maestro in lontananze più che spaziali [...]».

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Il motto è posto da Warburg in epigrafe alla raccolta giovanile di frammenti *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde* (1888-1903), Warburg Institut Archive, III.43.1.2.1.

<sup>17</sup> Cfr. ivi, III.43.1.2.1 , p. 1, 21.IX.1896, Berlin, 1: «(1) Un'opera d'arte che cerca di rappresentare un oggetto o un episodio tratto dalla vita umana così come esso appare è sempre il prodotto di un compromesso tra l'incapacità dell'artista di conferire reale vitalità all'immagine artistica, da una parte, e dall'altra parte la sua capacità di riprodurre fedelmente la natura. (2) La stessa duplicità domina in ciò che l'osservatore esige da una simile opera d'arte: da una parte il desiderio di ottenere una completa percezione del carattere inanimato dell'opera come presupposto implicito, dall'altra il desiderio di ritrovare l'intera parvenza della vita».

<sup>18</sup> «*jede Zeit hat die Renaissance der Antike die sie verdient*», A. Warburg, *Vortrag über Rembrandt* (WIA, III.101.2.1; ora pubblicato, tradotto, in A. Warburg, *Opere*, II, a cura di M. Ghelardi, Torino 2008, pp. 405-654).

<sup>19</sup> «Occorre sempre di nuovo salvare Atene da Alessandria» (A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, 1920, trad. it. *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, in *La rinascita*, cit., p. 364).

<sup>20</sup> Novalis, *Opera filosofica*, cit., vol. II, p. 498 (*Allgemeines Brouillon*, 1067).

<sup>21</sup> Cfr. a questo proposito le osservazioni di F. Desideri in Novalis, *Opera filosofica*, cit., vol. II, pp. 248-253.

<sup>22</sup> Cfr. a questo proposito T. Griffero, *Il corpo spirituale. Ontologie "sottili" da Paolo di Tarso a Friedrich Christoph Öttinger*, Milano 2006.

<sup>23</sup> Novalis, *Opera filosofica*, cit., vol. II, p. 293 (*Allgemeines Brouillon*, 137). L'idea di una continuità tra il neoplatonismo, la cabala e la magia orientale di Zoroastro non deriva soltanto dall'opera di K. Sprengel *Geschichte der Arzneikunde* (trad. it. *Storia prammatica della medicina*, Venezia 1812-1816, tomo VIII, *Influsso della pseudoscienza orientale sulla medicina*, pp. 222-83), che l'intero brano, come ha messo in luce Mähl, presuppone (Novalis *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, a cura di Paul Kluckhohn, Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Stuttgart 1960 e ss., vol. III, pp. 229-31 e 907-909), ma anche, come si cercherà di mostrare, dagli studi di filosofia delle religioni di Herder.

<sup>24</sup> Novalis, *Opera filosofica*, cit., vol. II, p. 293 (*Allgemeines Brouillon*, 137).

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Ivi, p. 292.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Herder, *Altste Urkunde des Menschengeschlechts* (1774-1776), in *Sämtliche Werke*, a cura di Bernhard Suphan, Hildesheim 1967-68, vol. V. Cfr. a questo proposito M. Falk, *I "misteri" di Novalis*, Napoli 1937, pp. 73-78.

<sup>30</sup> Ivi, *Zerstreute Blätter*, vol. XVI, p. 79.

<sup>31</sup> Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791), trad. it. *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, a cura di V. Verra, Bologna 1971, pp. 256-57.

<sup>32</sup> Kalidasa, *Il riconoscimento di Sakuntala*, Milano 1993.

<sup>33</sup> Novalis, *Opera filosofica*, cit., vol. II (*Carte berlinesi*), p. 759: «Kyffhauser [...] Rivelazione della poesia sulla terra – oracolo vivente [...] Drama in versi sommamente meraviglioso, come Sakontala».

<sup>34</sup> Novalis, *Opera filosofica*, cit., vol. I, a cura di G. Moretti, p. 183 (*Fiche-Studien*).

<sup>35</sup> Per questo aspetto dell'interpretazione novalisiana di Fiche cfr. G. Moretti, *L'estetica di Novalis. Analogia e principio poetico nella profezia romantica*, Torino 1991, e F. Desideri, *Il velo di Iside. Coscienza, messianismo e natura nel pensiero romantico*, Bologna 1997, pp. 33-44.

<sup>36</sup> Cfr. su questo W. Benjamin, *Sul concetto di critica nel romanticismo tedesco*, Torino 1982, pp. 13-55 (*La riflessione*).

<sup>37</sup> Novalis, *Opera filosofica*, cit., vol. II, p. 293 (*Allgemeines Brouillon*, 139). Cfr. questo proposito le osservazioni di F. Desideri, ivi, p. 250.

<sup>38</sup> Novalis, *Opera filosofica*, cit., vol. I, a cura di G. Moretti, p. 183 (*Fiche-Studien*).

<sup>39</sup> Novalis, *Opera filosofica*, cit., vol. II, p. 483 (*Allgemeines Brouillon*, 955): «Sulle membra mistiche del corpo – il solo pensare a esse – il muoverle tacendo – è già voluttà».

<sup>40</sup> «La funzione propriamente voluttuosa è quella più mistica di tutte – [...] quella che insiste sulla *totalità* dell'unificazione [...]» (Ivi, p. 457, *Allgemeines Brouillon*, 797).

<sup>41</sup> *Il riconoscimento di Sakontala*, cit., p. 116.

<sup>42</sup> Novalis, *Opera filosofica*, cit., vol. II, p. 285 (*Allgemeines Brouillon*, 100).

<sup>43</sup> E, come è più ovvio, viceversa. Il fenomeno, noto già da tempo, è al momento studiato per il ruolo che rivestirebbe tanto nella genesi quanto nella cura di alcune patologie. Cfr. "Le scienze", 475, marzo 2008.

<sup>44</sup> Novalis, *Opera filosofica*, cit., vol. II, p. 54 (*Grande quaderno di studi fisici*).

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 460-61 (*Allgemeines Brouillon* 820).

<sup>47</sup> *Ibidem*. È dall'interpretazione del criticismo kantiano che questa idea scaturisce: «Il *criticismo* [...] è propriamente quella dottrina che nello studio della natura ci rimanda a noi stessi, all'osservazione e all'esperimento interiore, e nello studio di noi stessi al mondo esterno, a osservazioni ed esperimenti esteriori. [...] Essa ci fa presagire la natura, o il *mondo esterno*, come un ente umano – Indica che possiamo e dobbiamo capire *ogni cosa* come comprendiamo noi stessi e *i nostri cari*, noi e voi [...]».

<sup>48</sup> Ivi, p. 751 (*Frammenti e studi 1799-1800*):

«A ogni pianta non dovrebbe corrispondere un minerale, e un animale? Realtà della simpatia. Parallelismo dei regni della natura./ Le piante sono minerali morti./ Gli animali – piante morte ecc./ Teoria della metempsicosi [...]»

<sup>49</sup> Ivi, p. 461 (*Allgemeines Brouillon* 820).

<sup>50</sup> Ivi, p. 751 (*Frammenti e studi 1799-1800*).

<sup>51</sup> Aby Warburg, *Ricordi di viaggio nella regione degli Indiani Pueblo nell'America del Nord (Frammenti, polverosi materiali per la psicologia della pratica artistica primitiva)*, Warburg Institut Archive 93.4, trad. it. di M. Ghelardi in Aby Warburg, *Gli Hopi*, Torino 2006, 38 [87], p. 62.

<sup>52</sup> Novalis, *Opera filosofica*, cit., vol. II, pp. 345-47 (*Allgemeines Brouillon* 409). Cfr. a questo proposito le osservazioni di F. Desideri, ivi, pp. 8-10.

<sup>53</sup> Ivi, p. 51 (*Grande quaderno di studi fisici*).

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Ivi, p. 46.

<sup>56</sup> A. Warburg, *Gli Hopi*, cit., 38 [87], p. 48.

<sup>57</sup> A. Warburg – L. Binswanger, *La guarigione infinita*, testi a cura di C. Marazia e D. Stimilli, Vicenza 2005, p. 103.

<sup>58</sup> Ivi, p. 78.

<sup>59</sup> A. Warburg, *Gli Hopi*, cit., 26 [31], p. 46.

<sup>60</sup> A. Warburg – L. Binswanger, *La guarigione infinita*, cit., p. 78 e 94.

<sup>61</sup> Cfr. su questo G. Chiarini, *Piccolo bestiario warburgiano. Serpenti, farfalle e altri esseri alati*, in *Lo sguardo di Giano*, a cura di C. Cieri Via e P. Montani, Torino 2004, pp. 413-30.

- <sup>62</sup> A. Warburg – L. Binswanger, *La guarigione infinita*, cit., p. 80.
- <sup>63</sup> Ivi, p. 145.
- <sup>64</sup> Ivi, p. 60.
- <sup>65</sup> Novalis, *I discepoli di Sais*, Milano 2001, p. 107.
- <sup>66</sup> A. Warburg, *Die Einwirkung der Sphaera barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche des Abendlandes. Vortrag in Gedenken an Franz Boll (1925)*, trad. it. *L'influsso della Sphaera barbarica sui tentativi di orientamento nel cosmo in Occidente. In memoria di Franz Boll*, in A. Warburg, *Opere*, II, cit., pp. 353-57 (cfr. però anche, per qualche piccola discrepanza, l'edizione tedesca, in *Per monstra ad Sphaeram*, a cura di D. Stimilli, München-Hamburg 2008, pp. 104-07).
- <sup>67</sup> Ivi.
- <sup>68</sup> Cfr. A. Warburg – L. Binswanger, *La guarigione infinita*, cit.
- <sup>69</sup> *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara (1912)*, trad. it. *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, in *La rinascita*, cit., p. 269.
- <sup>70</sup> Novalis, *Heinrich von Ofterdingen (1802)*, trad. it. *Enrico di Ofterdingen*, Milano 1997, p. 97.
- <sup>71</sup> Novalis, *Opera filosofica*, cit., vol. II, p. 280 (*Allgemeines Brouillon*, 79).
- <sup>72</sup> Novalis, *Enrico di Ofterdingen*, cit., p. 111: «"La natura" replicò Klingsohr "è per l'animo nostro quello che un corpo è per la luce. Esso la trattiene; la frange in speciali colori; accende sulla sua superficie o nel suo interno una luce che, se uguaglia la sua opacità, lo fa chiaro e diafano, se la vince, ne irradia per illuminare altri corpi[...]».
- <sup>73</sup> Ivi, p. 115.
- <sup>74</sup> «Ma doveva proprio morire la madre perché i figli prosperassero, e dovrà sedere in eterne lagrime il padre, solo sulla sua tomba?» (Ivi, p. 166).
- <sup>75</sup> Novalis, *Opera filosofica*, cit., vol. II, p. 444 (*Allgemeines Brouillon* 745).
- <sup>76</sup> Ivi, p. 502 (*Allgemeines Brouillon* 1095).
- <sup>77</sup> Ivi, p. 442 (*Allgemeines Brouillon* 737).
- <sup>78</sup> Ivi, p. 670 (*Frammenti e studi 1799-1800*).
- <sup>79</sup> *Ibidem*. Sull'idea romantica di futuro cfr. F. Desideri, *Il velo di Iside*, cit.
- <sup>80</sup> *Ibidem*.
- <sup>81</sup> Ivi, p. 279 (*Allgemeines Brouillon* 78).
- <sup>82</sup> A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche*, cit., p. 46.
- <sup>83</sup> Per questo carattere progressivo della riflessione romantica, «che può certamente essere elevata, ma non, di nuovo, ridotta» cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di critica nel romanticismo tedesco* (cit. a p. 52).
- <sup>84</sup> *Aalsuppenstil*. Così Warburg definiva il suo stile espositivo. A. Warburg, *Tagebuch*, 24 novembre 1906, in Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography*, London 1970; trad. it. di A. Dal Lago e P. A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano 2003, p. 22.
- <sup>85</sup> Novalis, *Opera filosofica*, cit., vol. II, p. 308 (*Allgemeines Brouillon* 234) : «Il mondo futuro è il caos razionale – il caos che ha compenetrato sè stesso». Sul concetto novalisiano di autocompenetrazione (*Selbstdurchdringung*) cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di critica nel romanticismo tedesco*, cit., pp. 32 e ss.
- <sup>86</sup> L. Binswanger – A. Warburg, *La guarigione infinita*, cit., p. 154.
- <sup>87</sup> Ivi, pp. 153-54.
- <sup>88</sup> W. Benjamin, *Sul concetto di critica*, cit., p. 52.
- <sup>89</sup> L. Binswanger – A. Warburg, *La guarigione infinita*, cit., p. 154.
- <sup>90</sup> *Ibidem*.
- <sup>91</sup> A. Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, in *La rinascita*, cit., pp. 247-72.
- <sup>92</sup> A. Warburg, *Die Einwirkung der Sphaera barbarica*, cit., p. 73.
- <sup>93</sup> *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, cit., p. 253.
- <sup>94</sup> A. Warburg, *L'influsso della Sphaera barbarica*, cit., pp. 302-07.
- <sup>95</sup> Ivi, p. 74.
- <sup>96</sup> Ivi, pp. 113-18.
- <sup>97</sup> *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, cit., p. 253.
- <sup>98</sup> A. Warburg, *L'influsso della Sphaera barbarica*, cit., p. 386. La scoperta di Keplero del carattere ellittico, non perfettamente circolare delle orbite dei pianeti e' per Warburg, assieme alla riflessione di Giordano Bruno sull'uomo nell'universo, una tappa fondamentale di quel

processo che apre le porte all'idea dell'infinita' cosmica (cfr. anche A. Warburg, *Giordano Bruno*, in *Opere II*, cit., pp. 920-993).

<sup>99</sup> «*Der liebe Gott steckt im Detail*» è il famoso motto adottato da Warburg per il suo primo seminario all'università di Amburgo, nel 1925-26, «anche se», scrive Gombrich, «la paternità non era sua... la questione della sua origine è ancora aperta» (E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 19). Su tale questione cfr. A. Pinotti, *Memorie del neutro*, Milano 2001, pp. 41-47.





Étienne-Jules Marey, Henri Bergson  
e brevi storie di fotografia.

*Rappresentazione e rappresentabilità del movimento*

di Linda Bertelli (Pisa)

*La fotografia come oggetto teorico e l'inconscio ottico*

«La fotografia – scrive la teorica dell'arte Rosalind Krauss – [...] diventa un oggetto *teorico*, altrimenti detto una sorta di griglia o di filtro per mezzo del quale si possono organizzare i dati di un altro campo che si trova, rispetto ad essa, in posizione seconda»<sup>1</sup>. Questo studio intende accogliere l'indicazione critica della Krauss e tentare di applicarla a un *secondo campo*, apparentemente ausiliario, ma in realtà paradigmatico per la comprensione, in un contesto storico determinato, dei rapporti tra arte, filosofia e scienza: la rappresentazione del movimento alla fine del XIX secolo.

L'immagine fotografica è proposta come spazio in cui va a concludersi una lotta che avviene, in gran parte, altrove; come spazio in cui si ottiene una possibile risposta alle domande: “è possibile rappresentare il movimento?”, “quale rapporto intercorre tra movimento e tempo?”, domande che si pongono all'esterno della pratica fotografica. La fotografia, così intesa, abdica al suo ruolo di *medium*, per diventare il luogo preciso di tali risposte, la vera *conditio sine qua non*.

In quanto oggetto teorico, la fotografia si incarica di mostrarci una trasformazione generale del concetto di immagine rappresentativa, da una parte, e delle categorie di spazio e tempo (cui è legata la nozione di movimento), dall'altra. Compito di questo lavoro sarà andare ad analizzare, in una fase aurorale della tecnica fotografica, ovvero l'impiego delle prime istantanee, come queste due parti, questi due fili si intreccino tra loro.

Come anche Krauss riporta<sup>2</sup>, la prima e analitica descrizione della fotografia come oggetto teorico è compiuta da Walter Benjamin, in *Piccola storia della fotografia* (1931), prima e, in senso pieno, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936).

Con l'avvento della riproduzione meccanica, della riproducibilità tecnica degli oggetti da un lato e delle immagini dall'altro, viene ribaltato il rapporto precedentemente cristallizzato, univoco, tra un ipotetico reale, e la rappresentazione di questo reale. La rappresentazione entra in tensione con la realtà fenomenica dell'oggetto, proprio perché, fuori dall'unicità dell'atto artistico, e dentro la possibilità pressoché infinita della riproduzione di un atto, di un gesto, di un'immagine,

questa iper-riproducibilità seriale permette di scomporre, ricomporre, accelerare, decelerare, ogni processo. Sembra permettere, in altre parole, senza rinunciare alla fedeltà della rappresentazione, ma anzi confermandola ad ogni nuova manipolazione, l'ingigantimento di ogni dettaglio, così come la minimizzazione di ogni considerevole grandezza, l'atomizzazione del movimento, nonché la sua eventuale ricomposizione alla velocità, effettiva o presunta, delle cose. La fotografia, ed in particolare la fotografia *istantanea*, può e deve essere considerata l'esempio classico di questo processo. L'oggetto perde quel suo carattere di unicità, quell'aura, quell'opacità, che rendevano irripetibili l'atto artistico.

La fotografia libera l'oggetto dalla sua guaina, supera la sua unicità esistenziale e predispose l'oggetto stesso verso un *meccanismo*, un *automatismo* riprodotto. Come scrive Benjamin:

Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nel frammento di secondo in cui *si allunga il passo*. La fotografia, coi suoi mezzi ausiliari: con il rallentatore, con gli ingrandimenti, glielo mostra. Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l'inconscio istintivo <sup>3</sup>.

Ciò che non è presente *del* movimento *nel* movimento, la fotografia, così come i fotogrammi cinematografici, lo esplicitano, lo rendono visibile, rendono presente all'attimo l'increspatura, la minuzia, il gesto seminascondito, rendono, appunto, visibile il frammento spazio-temporale «in cui si allunga il passo» <sup>4</sup>.

Questa implementazione dell'ordinario ci fornisce la duplice possibilità di approfondire la nostra conoscenza dell'orizzonte all'interno del quale ci muoviamo e di acquisire, all'interno di questo stesso orizzonte, «un margine di libertà enorme e impreveduto» <sup>5</sup>. Le immagini fotografiche (e cinematografiche) che portano in sé il segno di questa implementazione non costituiscono, tuttavia, semplicemente una resa più perspicua e precisa di ciò che percepiamo *senza* la macchina fotografica, ma portano alla luce «formazioni strutturali della materia completamente nuove» <sup>6</sup>, così come elementi del movimento prima completamente ignoti.

Configurazioni strutturali, tessuti cellulari, che la tecnica, la medicina sono abituate a considerare – tutto ciò è originariamente più congeniale alla fotografia che non un paesaggio sognante o un ritratto tutto spiritualizzato. Nello stesso tempo però, in questo materiale, la fotografia dischiude gli aspetti fisiognomici di mondi di immagini che abitano il microscopico, avvertibili ma dissimulati abbastanza per trovare un nascondiglio nei sogni ad occhi aperti, e ora, diventati grandi e formulabili come sono, capaci di rivelare come la differenza tra tecnica e magia sia una variabile storica <sup>7</sup>.

Quest'invisibile reso esplicito dalla fotografia è ciò che Benjamin definisce *inconscio ottico*: «La natura che parla alla macchina fotografica

è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente»<sup>8</sup>. A conferma che le osservazioni benjaminiane sulla fotografia siano assolutamente sovrapponibili, in quanto al loro senso ultimo, a quelle sul cinema, riportiamo il passo de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, sostanzialmente identico a quello di *Piccola storia della fotografia*, con l'unica sostituzione del termine macchina fotografica con quello di cinepresa: «Si capisce [...] come la natura che parla alla *cinepresa* sia diversa dalla quella che parla all'occhio. Diversa specialmente per il fatto che al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza dell'uomo interviene uno spazio elaborato inconsciamente»<sup>9</sup>. Prosegue Benjamin:

Se siamo più o meno abituati al gesto di afferrare l'accendisigari o il cucchiaio, non sappiamo pressoché nulla di ciò che effettivamente avviene tra la mano e il metallo [...]. Qui interviene la cinepresa coi suoi mezzi ausiliari, col suo scendere e salire, col suo interrompere e isolare, col suo ampliare e contrarre il processo, col suo ingrandire e ridurre. Dell' *inconscio ottico* sappiamo qualche cosa soltanto grazie ad essa, come dell'inconscio istintivo grazie alla psicanalisi<sup>10</sup>.

Ed ecco che laddove vi era il campo dell'immaginario, il campo nascosto dove traevano origine le ispirazioni appena accennate, i sogni ad occhi aperti, o ciò che Freud definiva il fantasticare, che aveva appunto la sua origine nell'inconscio, con l'avvento della fotografia tutto questo sembra venir meno, e lascia il passo alla riproducibilità e all'anatomia, alla dissezione e la microscopia del movimento. La cattura del movimento, del gesto appena accennato, da parte della fotografia, rappresentano per Benjamin lo spostamento da un originale autosussistente ad una copia che, di fatto, smonta, e, smontando, riproduce un reale che va oltre il reale stesso. Ovvero laddove vi era il campo dell'immaginario, là la tecnica cerca di ipostatizzare un reale. Questo lavoro cerca di dimostrare come l'opera grafica e fotografica del fisiologo francese Étienne-Jules Marey (1830-1904)<sup>11</sup> vada totalmente e ostinatamente, in termini benjaminiani, nella direzione dell'esibizione dell'inconscio ottico. Il tentativo di catturare il movimento nell'immagine si identifica, per Marey, con la divisione seriale di ogni atto e di ogni gesto riprodotti dall'immagine. Il movimento è colto attraverso una dissezione che intende carpire all'attimo la sua dilatazione. Questo apre la strada a ciò che si configura come un positivismo della riproduzione dell'immagine, e, allo stesso tempo, un'estetica della dissezione.

#### *La messa in linea del movimento: il metodo grafico*

Se è vero che Marey, dall'inizio della sua opera scientifica, fino agli ultimi scatti fotografici e alle cronofotografie del 1904, non cesserà mai di occuparsi del problema del movimento, dal movimento dell'aria al movimento degli oggetti<sup>12</sup>, dal movimento muscolare degli animali e

dell'uomo <sup>13</sup>, al movimento circolatorio del sangue <sup>14</sup>, muteranno tuttavia in misura sostanziale le metodologie utilizzate. Il mutamento del metodo condurrà necessariamente a un mutamento dell'immagine del movimento, senza che si modifichi, ciò nonostante, l'assunto essenziale di Marey, ovvero che, posta la sempre ulteriore perfeffibilità degli strumenti utilizzati e delle rappresentazioni prodotte, il movimento resta una dimensione *rappresentabile*, e rappresentabile senza scarti.

A partire dal 1860, con la decisione di ampliare il suo campo d'indagine dalla circolazione sanguigna e il funzionamento cardiaco all'analisi delle diverse tipologie di movimento che interessano i corpi degli esseri viventi, Marey adoterà la tecnica del metodo grafico <sup>15</sup>. Tale metodo – che consiste, in estrema sintesi, nella trascrizione in forma di grafico, su carta o su una superficie sensibile, delle molteplici variazioni di un movimento nello spazio in un tempo circoscritto di corpi viventi o di oggetti – deve essere considerato il necessario antecedente del metodo fotografico, utilizzato in seguito da Marey. L'analisi di questi primi grafici, infatti, apre alle questioni principali del metodo fotografico: la riproduzione del movimento su una superficie bidimensionale; la sua resa attraverso un'immagine fissa; il presupposto che rappresentato e rappresentazione siano legati da una traducibilità perfetta e compiuta, per quanto a senso unico, in virtù del fatto che il rappresentato altro non è che un insieme di forze che possono essere, tramite il metodo e la strumentazione adeguati, trasposte esaustivamente in una forma grafica e che, anzi, tale forma grafica rende conto di aspetti, di elementi di ciò che è rappresentato che sarebbero impossibili da cogliere ad una percezione ordinaria <sup>16</sup>. Tra i diversi esperimenti di Marey, l'esempio forse più complesso e più completo per mostrare questo ideale di traducibilità è quello condotto, alla fine degli anni '60 del 1800, sulla resistenza dell'aria sulle ali di diverse specie di uccelli in volo, in seguito al quale Marey raggiunse i suoi più precisi risultati per quanto riguarda la *messa in linea* del movimento. Poiché analizzare il movimento dell'ala durante il volo – come aveva capito solo poco tempo prima attraverso lo studio del volo degli insetti – era fondamentale per comprendere la relazione reciproca tra aria e ala, Marey iniziò misurando la velocità del colpo d'ala. A tale scopo fissò all'estremità di ognuna delle due ali un piccolo interruttore elettrico, aperto quando il movimento d'ala era ascendente, chiuso quando era discendente. L'interruttore era, poi, collegato ad un cilindro (spesso di carta) cui era connessa una punta scrivente. In questo modo Marey poteva registrare graficamente la durata del movimento ascendente e discendente dell'ala. Applicò, inoltre, un miografo ai muscoli pettorali dell'animale per trasmettere al cilindro e a una seconda punta scrivente la contrazione e il rilassamento di questi. Il tracciato miografico conteneva due curve, di forma diversa l'una dall'altra: tale diversità – dedusse Marey dopo ulteriori esperimenti – derivava dalla natura della resistenza che ogni muscolo

incontrava. Quando sovrappose il tracciato miografico a quello elettrico, il risultato mostrò che era il movimento discendente dell'ala quello che muoveva l'animale: il muscolo si contraeva non per il peso dell'ala, quanto piuttosto per la resistenza dell'aria <sup>17</sup>.

Per quanto i grafici di Marey raggiungessero livelli di complessità sempre maggiore, dovuti alla possibilità di incrociare dati di diversa natura (potenza muscolare durante il volo, movimento dell'ala nello spazio, frequenza dei colpi, variazione del movimento durante le diverse fasi del volo, cambiamenti di direzione), la rappresentazione di alcuni elementi propri del movimento non poteva che rimanere esclusa dato il funzionamento stesso del metodo grafico: non potevano essere graficamente registrabili movimenti troppo deboli per azionare la punta scrivente o movimenti di oggetti che non avrebbero potuto essere fisicamente collegati al dispositivo di registrazione (il cilindro). Inoltre i grafici, per loro natura, non descrivono le caratteristiche esteriori di ciò che rappresentano, non descrivono la forma dei corpi in movimento, l'aspetto del gesto, dell'andatura.

Il 14 dicembre 1878, sul numero 289 della rivista *La Nature* furono pubblicate cinque serie fotografiche <sup>18</sup>, a opera dell'anglo-americano Eadweard James Muybridge (1830-1904), che illustravano la locomozione del cavallo e il cui metodo rappresentativo avrebbe potuto colmare le lacune connaturate al metodo grafico <sup>19</sup>.

### *L'istante e il movimento: il metodo fotografico*

Pochi giorni dopo la pubblicazione delle immagini di Muybridge, il 18 dicembre 1878, Marey scrive una lettera a Tissandier, poi pubblicata sul numero 291 de *La Nature* nella quale chiede, con toni entusiastici per la resa di quelle immagini, di essere messo in contatto con l'autore delle fotografie:

Vorrei pregarlo – scrive – di portare il suo contributo alla soluzione di certi problemi di fisiologia così difficili da risolvere attraverso altri metodi. Così, per la questione del volo degli uccelli, io ho sognato una specie di *fucile fotografico* in grado di cogliere l'uccello in un atto, o meglio ancora in una serie di atti che fissino le fasi successive del movimento delle ali. [...] È chiaro che per il Sig. Muybridge si tratta di un esperimento facile da compiere. E poi che meravigliosi zootropi potrà offrirci; tutti gli animali immaginabili vi si vedranno con le loro vere andature; sarà la zoologia animata. Quanto agli artisti, per loro è una rivoluzione, poiché si forniscono loro le effettive azioni del movimento, quelle posizioni del corpo in equilibrio instabile che un modello non può dare <sup>20</sup>.

Quando, dopo alcuni anni di tentativi e perfezionamenti, il *fucile fotografico* sognato era stato progettato e costruito da Marey (per applicarlo al movimento del volo), egli ne pubblicò la descrizione su *La Nature*:

Sono riuscito a costruire un apparecchio delle dimensioni di un fucile da caccia

che fotografa dodici volte per secondo l'oggetto scelto; ogni immagine richiede, come tempo di posa, soltanto  $1/720$  di secondo. Il cannone di questo fucile è un tubo che contiene un obiettivo fotografico. Dietro, solidamente montato sul calcio, si trova una larga culatta cilindrica che contiene un ingranaggio ad orologeria il cui tamburo rimane all'esterno. Quando si preme il grilletto del fucile, l'ingranaggio si mette in moto e imprime i movimenti necessari alle diverse parti dello strumento. Un asse centrale, che compie dodici giri al secondo, comanda tutte le parti dell'apparecchio. La prima è un disco di metallo opaco e perforato da una stretta finestrella. Questo disco costituisce l'otturatore e lascia penetrare la luce proveniente dalla lente dell'obiettivo soltanto dodici volte al secondo, e ciascuna volta per  $1/720$  di secondo. Dietro questo primo disco se ne trova un secondo, che ruota indipendentemente dal primo sul medesimo albero. Questo secondo disco, sul retro del quale viene applicato il vetro sensibile di forma circolare o ottagonale, ha dodici finestre. Il disco fenestrato deve ruotare in modo intermittente, in modo da fermarsi dodici volte al secondo di fronte al fascio di luce che colpisce lo strumento. Una camma posta sull'albero produce questa rotazione a scatti, imprimendo un va-e-vieni regolare ad un'asta con un perno che afferra ad ogni oscillazione uno dei denti che circondano a corona il disco fenestrato. Un otturatore speciale ferma definitivamente l'accesso della luce quando le dodici immagini sono state ottenute <sup>21</sup>.

I progressi rispetto al metodo grafico sono evidenti: eliminare ogni forma di trasmettitore artificiale (che, nel metodo grafico, collegava l'oggetto da rappresentare con lo strumento di rappresentazione), eliminare ogni intermediazione tra il soggetto in movimento e la superficie atta a catturare la sua traccia <sup>22</sup>. Nonostante il proposito di Marey fosse chiaramente, anche per quanto riguarda il metodo grafico, quello di ridurre quanto più possibile il carattere convenzionale del segno ottenuto, tanto da collegare *fisicamente* soggetto e oggetto della rappresentazione, esso mantiene un livello alto di simbolicità e, considerata nel suo complesso, la rappresentazione resta un codice che necessita di una conoscenza pregressa da parte dell'osservatore per essere spiegato. L'immagine di per sé, pur mostrando, ha bisogno dell'apporto della didascalia per essere compresa. La possibilità di rappresentare la continuità del movimento (chiaramente visibile dalle linee continue come segni adottati dal metodo grafico) è garantita proprio, esattamente, dalla simbolicità e dalla convenzionalità dei grafici ottenuti.

Invece, l'immagine ottenuta dal fucile fotografico, ovvero l'*istantanea* <sup>23</sup>, di per sé riducendo al minimo il grado di simbolicità e mostrando ciò che mostra quasi senza dover ricorrere ad ulteriore supporti (quali la didascalia), in questo suo avvicinarsi al tempo vissuto non può che perdere la continuità lineare della rappresentazione del movimento del metodo grafico. Tanto più la singola immagine è in grado di dar conto del *tempo* <sup>24</sup> (riducendo la durata dell'esposizione), tanto meno risulta la rappresentazione della linearità continua di un movimento. Per quanto riguarda l'utilizzo del fucile fotografico, abbiamo un'esatta esemplificazione visiva di quest'ultima affermazione: sulla superficie di vetro sensibile si alternano immagini istantanee e

spazi neri; dal momento che scopo di Marey era quello di misurare la traiettoria dell'oggetto mobile, egli doveva ritagliare le singole immagini (scartando gli spazi neri), sovrapporle e, infine, incollarle su un supporto disponendole lungo un asse orizzontale. La rappresentazione del movimento necessitava, cioè, di un atto di sintesi (in questo caso di *montaggio* <sup>25</sup>). Soltanto in questo modo, infatti, era possibile rendere la dimensione spaziale del movimento e integrare la percezione della traiettoria, della distanza percorsa in un tempo determinato.

L'unica possibilità di ovviare all'impresa del montaggio sarebbe stata quella di fare in modo che la macchina scattasse un numero maggiore di istantanee al secondo, almeno in numero sufficiente per rendere evidente la traiettoria, per mostrare le immagini intermedie (il cui posto era occupato dalle porzioni di lastra non impresse, che risultavano poi nere allo sviluppo). Ma quando Marey provò ad aumentare la velocità degli scatti, la lastra del fucile fotografico vibrava e le immagini risultavano talmente sfocate da essere illeggibili <sup>26</sup>.

L'idea fu dunque quella di cambiare il soggetto da rappresentare e di modificare la macchina adattandola al nuovo soggetto: Marey, dunque, rinunciò al volo e prese in considerazione l'andatura umana, meno complessa e più lenta. Costruì, dunque, una nuova macchina <sup>27</sup> che esponeva alla luce un singolo frammento di lastra fotografica ad ogni scatto, in modo che ogni segmento impressionato corrispondesse ad una diversa fase del movimento del soggetto. Come scrive Marta Braun:

Marey aveva creato un sistema di esposizione multipla su un'unica lastra, e il risultato fu sconvolgente: il movimento appariva diviso e congelato in una serie di ciò che potenzialmente era un infinito numero di fasi distribuite sulla superficie della stessa lastra [...]. Gli esperimenti che portarono a questa soluzione mostrano i tentativi di Marey di incorporare le coordinate spaziali e temporali dei grafici nelle immagini fotografiche <sup>28</sup>.

Le immagini ottenute da Marey sembrano, dunque, dare inizio a quel processo che condusse alla frantumazione di quella unità di luogo e di tempo che caratterizzava, a partire dalla tecnica prospettica rinascimentale, la teatralità delle rappresentazioni per immagini. Da questo punto di vista, non facevano eccezione neppure le istantanee (o i quadri impressionisti). Quello che intende compiere Marey attraverso questa nuova forma rappresentativa è immettere il tempo *nell'immagine* e non rappresentare il tempo *dell'immagine*.

Modificando il nome che aveva assegnato alle immagini ottenute tramite il metodo grafico – *cronografie* – Marey chiamò queste ultime, prima *fotocronografie* e, poi, a partire dal 1889, *cronofotografie*, nome che poi hanno mantenuto.

Ma, questa immagine, questa ipotesi di cattura del reale prima e del tempo poi, esauriscono il problema della presentificazione del movimento? Come afferma Georges Didi-Huberman:



[Marey] considerava certamente nelle sue immagini soltanto quello per cui le aveva prodotte: *immagini strumentali* di una scienza positiva, sperimentale, legata al movimento, al tempo e alla vita. Questa scienza domandava semplicemente, per esistere e per fornire risultati chiari che il *movimento* fosse ridotto alle *posizioni* e alle traiettorie del mobile; che il *tempo* fosse considerato come il puro e semplice “numero” di questo movimento, ovvero le sue *misure*; e che la *vita* fosse ricondotta a un insieme di fenomeni *meccanici* <sup>29</sup>.

Attraverso questa produzione di immagini per la cattura del movimento Marey giunge a considerare la rappresentazione come *dato* e lo strumento come mediazione neutra, passiva. «La questione diviene allora: i “metodi” o strumentazioni messi in opera da Marey per rendere visibili il movimento, il tempo e la vita, non sarebbero rivestimenti surrettizi del movimento, piccole macchine di distruzione del tempo, immagini per congelare la vita?» <sup>30</sup>.

### *La rappresentazione del movimento: un confronto con Henri Bergson*

Nell'ultimo capitolo di *Materia e memoria* (1896), Henri Bergson espone le sue quattro tesi sul movimento: «I. – *Ogni movimento, in quanto passaggio da uno stato di quiete ad un altro, è assolutamente indivisibile*» <sup>31</sup>; «II. – *Ci sono dei movimenti reali*» <sup>32</sup>; «III. – *Ogni divisione della materia in corpi indipendenti dai contorni assolutamente determinati è una divisione artificiale*» <sup>33</sup>; «IV. – *Il movimento reale è il trasferimento di uno stato più che di una cosa*» <sup>34</sup>.

Queste tesi, nel testo centrali per la definizione del concetto di materia e, soprattutto, per un'analisi della temporalità *a partire* dal movimento, sono legate a doppio filo alla critica bergsoniana dei celebri paradossi di Zenone (critica già impostata nell'opera del 1889, il *Saggio sui dati immediati della coscienza*), ovvero alla critica di ogni teoria che intende ridurre il movimento alla linea percorsa dal mobile, la traiettoria al tragitto (cioè alla sommatoria delle posizioni occupate dal mobile nel suo movimento).

Senza dubbio, quando vedo il mobile che passa in un punto, penso anche che vi si *possa* fermare; e anche quando non vi si ferma, sono incline a considerare il suo passaggio come uno stato di quiete infinitamente breve, dal momento che ho per lo meno bisogno del tempo per pensarci; ma è solo la mia immaginazione che si riposa, mentre il ruolo del mobile è proprio di muoversi. Poiché ogni punto dello spazio mi appare necessariamente fisso, mi risulta veramente molto difficile non attribuire al mobile stesso l'immobilità del punto con cui per un momento lo faccio coincidere; perciò, quando ricostruisco il movimento totale, mi sembra che il mobile abbia sostato, per un tempo infinitamente breve, in tutti i punti della sua traiettoria. [...] Cogliamo qui, nel suo stesso principio, l'illusione che accompagna e ricopre la percezione del movimento reale. Il movimento consiste evidentemente nel passare da un punto a un altro, e quindi nell'attraversare lo spazio. Ora, lo spazio attraversato è divisibile all'infinito, e siccome il movimento aderisce, per così dire, a tutta la linea che percorre, sembra solidale a questa linea e altrettanto divisibile. Non l'ha forse tracciata esso stesso? Non ne ha forse attraversato, di volta in volta, i punti successivi e



giustapposti? Sì, certo, ma questi punti sono reali solo in una linea tracciata, cioè immobile; e per il solo fatto che vi rappresentate, di volta in volta, il movimento in questi diversi punti, lo bloccate necessariamente in essi; le successive posizioni non sono altro, in fondo, che degli arresti immaginari. Sostituite la traiettoria al tragitto, e poiché il tragitto è sotteso alla traiettoria credete che coincida con essa. Ma come potrebbe un *progresso* coincidere con un *cosa*, un movimento con un'immobilità<sup>35?</sup>

Il passo appena citato di Bergson, che è una critica radicale a tutte quelle teorie che, da Zenone alle misurazioni positivistiche, hanno ridotto il movimento alla sua proiezione spaziale, appare anche come un giudizio sull'ipotesi di Marey che fa coincidere il movimento con le posizioni esatte del mobile (e mostra le cronofotografie come la verifica ultima di tale ipotesi). Bergson mette in causa questa geometrizzazione del mondo definendola come un artificio tanto naturale quanto illusorio della nostra conoscenza: reale, per Bergson, è ciò che non soltanto è in movimento continuo, ma che anche non può essere esaustivamente analizzato e ridotto in una sommatoria di immobilità. In particolare ne *L'evoluzione creatrice* (1907) puntualizzerà la sua critica alla spazializzazione cui il nostro intelletto spontaneamente ricorre al fine del suo adattamento, ma che resta, indiscutibilmente, basata su convenzioni.

Non si insisterà mai abbastanza su quanto di artificioso c'è nella forma matematica di una legge fisica, e di conseguenza nella nostra conoscenza scientifica delle cose. Le nostre unità di misura sono convenzionali e, per così dire, estranee alle intenzioni della natura [...]. In linea generale, *misurare* è un'operazione del tutto umana; implica che si sovrappongano, realmente o idealmente, due oggetti per un certo numero di volte. La natura non pensa a questa sovrapposizione, non misura, e nemmeno conta. Tuttavia, la fisica conta, misura, mette in relazione tra loro le variazioni "quantitative" per ottenere delle leggi, e ci riesce<sup>36</sup>.

In questo passaggio Bergson si interroga sulla natura della scienza, senza rigettarla, né tantomeno ricusarla di una validità, ma cogliendone i limiti intrinseci. La misura – scrive Bergson – è un'operazione del tutto umana, ovvero si configura come una giustapposizione tra due elementi tra loro sconnessi, scollegati. Bergson intende precisare il carattere artificiale e relativo di questa giustapposizione, di questo *montaggio*. Tra la misurazione del movimento e il movimento stesso resta da stabilire, secondo Bergson, il problema del tempo come divenire qualitativo, il problema della *durata* come dimensione *intensiva* e non *estensiva*. La misura, l'atto del misurare, non fa che mettere sullo stesso piano (il piano della quantità) due oggetti differenti (il movimento del mobile e il tragitto compiuto). Il movimento non può essere proiettato e totalizzato su di una linea regolare e continua che va dall'attimo appena trascorso all'attimo successivo. Il movimento di un uccello in volo studiato da Marey può essere scomposto, elementarizzato attraverso molteplici scatti fotografici per le diverse posizioni che

le ali assumono mentre l'uccello vibra nell'aria, ma questo, secondo Bergson, non rende la *durata* effettiva del movimento dell'uccello in volo. Anche quando Marey, passando dalle istantanee del fucile fotografico a quelle delle cronofotografia, intende esaminare gli intervalli tra una posizione e l'altra del soggetto in movimento, la sua tecnica non può che considerare questi intervalli come nuovi estremi di un segmento di tragitto, tra i quali, irrimediabilmente, si porrà un nuovo intervallo, lasciando così intatto il problema della continuità temporale. L'ipotesi di Marey non è che la conferma del fatto che «tutte le nostre convinzioni riguardo agli oggetti, tutte le nostre operazioni sui sistemi isolati dalla scienza poggiano [...] sull'idea che il tempo non eserciti su di essi alcuna influenza»<sup>37</sup>.

Come ha osservato Georges Didi-Huberman, risulta particolarmente significativo che Bergson, per presentare i due momenti filosofici caratterizzati dalla più netta negazione del movimento in quanto durata qualitativa (ovvero, secondo Bergson, la metafisica antica e la fisica moderna) abbia fatto ricorso a due esempi che sono «due regimi dell'immagine»<sup>38</sup>.

In che cosa consiste – scrive Bergson – la differenza di atteggiamento di queste due scienze nei confronti del cambiamento? Formuleremo questa differenza dicendo che *la scienza antica crede di conoscere a sufficienza il suo oggetto quando ne ha sottolineato i momenti significativi, mentre la scienza moderna lo prende in considerazione in un momento qualsiasi*. [...] Tra queste due scienze sussiste lo stesso rapporto che c'è tra l'annotazione delle fasi di un movimento fatta a occhio nudo e la registrazione ben più completa di queste fasi attraverso la fotografia istantanea. [...] Del galoppo di un cavallo il nostro occhio percepisce soprattutto un atteggiamento caratteristico, essenziale, o meglio schematico, una forma che sembra irradiarsi in tutto il periodo e riempire così una fase di galoppo: è questo atteggiamento che la scultura ha fissato sui fregi del Partenone. Ma la fotografia istantanea isola un momento qualsiasi<sup>39</sup>; li pone tutti al medesimo livello, ed è il motivo per cui il galoppo di un cavallo, grazie a essa, si frantuma in un numero grande a piacere di atteggiamenti successivi, anziché raccogliersi in un atteggiamento unico che splendrebbe in un istante privilegiato illuminando tutto il periodo<sup>40</sup>.

Vi sono, dunque, due articolazioni di questa spazializzazione artificiale: «il modo greco o metafisico (che dissolve la durata in una finzione d'eternità)»<sup>41</sup>, ma che ricorda anche lo sprofondamento, il collasso del tempo nell'immagine, che è, secondo Benjamin, la caratteristica peculiare della fotografia di posa, e «il modo moderno o scienziato (che dissolve la durata in una finzione d'istantaneità)»<sup>42</sup>. *À la Fidia o à la Marey*.

Tuttavia esse non sono, appunto, che due articolazioni di una medesima illusione, che Bergson definisce come *illusione cinematografica del pensiero*:

Supponiamo – scrive Bergson – che si voglia riprodurre su uno schermo una

scena animata, ad esempio la sfilata di un reggimento. [...] Come riprodurre [...] la scioltezza e la varietà della vita? [...] Basterebbe fare una serie di istantanee al reggimento che passa e proiettarle sullo schermo in rapida sequenza. Così funziona il cinematografo. Con dei fotogrammi, ciascuno dei quali raffigura il reggimento in atteggiamento immobile, si ricostruisce la mobilità del reggimento che passa. [...] In definitiva, il procedimento consiste nell'estrarre da tutti i movimenti propri di tutte le figure un movimento impersonale, astratto e semplice, *il movimento in generale* [...] e nell'introdurlo nell'apparecchio per ricostruire poi l'individualità di ciascuno movimento particolare attraverso la composizione di questo movimento anonimo con gli atteggiamenti personali. Questo è l'artificio del cinema, e anche quello della nostra conoscenza. Invece di accostarci all'intimo divenire delle cose, ce ne poniamo all'esterno per poi ricomporre il loro divenire in maniera artificiosa. Fissiamo la realtà che scorre in istantanee, e siccome queste ultime sono caratteristiche della realtà, ci basta infilarle in un divenire astratto, uniforme, invisibile, situato al fondo dell'apparato della conoscenza, per riprodurre ciò che vi è di caratteristico in quel divenire. Che si tratti di pensare il divenire, o di esprimerlo, o anche di percepirlo, noi non facciamo mai altro che azionare una specie di cinematografo interiore. Si potrebbe dunque riassumere tutto ciò che è stato sin qui osservato dicendo che *il meccanismo della nostra conoscenza abituale è di natura cinematografica*<sup>43</sup>.

Seguendo la teoria bergsoniana, le cronofotografie di Marey non sono altro che illusione di movimento, apparenze fantasmatiche di un raddoppiamento, di un tempo cronologico scandito dall'insieme di istanti non connessi in natura: ogni scatto rappresenta la sua propria immobilità, la sua propria eternità ed estraneità dal flusso della durata:

Reale è soltanto il cambiamento continuo di forma: *la forma non è altro che un'istantanea presa su una transizione*. Anche in questo caso dunque la nostra percezione si adopera per solidificare in immagini discontinue la continuità fluida del reale. Quando le immagini in successione non differiscono troppo tra loro, noi le consideriamo tutte come l'accrescersi e il diminuire di una sola immagine *media*, o come la deformazione di questa immagine in sensi differenti<sup>44</sup>.

Le istantanee di Marey catturano la forma esteriore e apparente del movimento, e restano per questo, nella prospettiva bergsoniana, impossibilitate a coglierne la natura. Come a dire che la fotografia di un uomo che marcia, per quanto rappresentazione di sempre più ravvicinate stazioni di movimento, potrà rappresentare soltanto una marcia sul posto. Nelle cronofotografie di Marey, che sembrano costituire la forma per eccellenza del meccanismo cinematografico di cui parla Bergson, il movimento, totalmente meccanizzato, diventa completo appannaggio dell'apparecchio fotografico. Il movimento risulta, così, qualcosa di esterno, di estraneo alle immagini, qualcosa di aggiunto:

[...] ricorrendo agli stati in successione, percepiti dall'esterno in quanto immobilità reali e non già virtuali, non sarete mai in grado di ricostruire il movimento. Potrete chiamarli, a seconda dei casi, *qualità, forme, posizioni, o intenzioni*; potrete moltiplicarne il numero a vostro piacere e avvicinare indefinitamente tra loro due stati consecutivi: di fronte al movimento intermedio proverete sempre la delusione del bambino che vuole afferrare il fumo con le mani<sup>45</sup>.

Tuttavia vi è un elemento delle cronofotografie di Marey, sottolineato in particolare da Georges Didi-Huberman, e del quale l'ipotesi bergsoniana non tiene conto, che permette un'ipotesi di distinzione, pur all'interno dell'immagine, tra il tempo appannaggio della macchina (o «meccanismo cinematografico del pensiero») e il tempo qualitativo e vissuto: si tratta della scia impressa sulla lastra fotografica dal soggetto in movimento, quella stessa scia che rende alcune delle immagini di Marey sfocate.

Se è vero che Marey tentò sempre, con espedienti tecnici diversi nel corso degli anni, di eliminare questo alone che si depositava intorno alle figure, considerandolo quale difetto per la perfetta leggibilità del movimento, questo stesso segno può essere a buon diritto considerato come l'elemento che, in ultima istanza, introduce il tempo (inteso appunto quale tempo qualitativo, quale durata) nell'immagine. La scia visiva – scrive Didi-Huberman – è «la traccia del passaggio stesso»: rende possibile percepire, contemporaneamente, la materia del mobile e la memoria del movimento, come se la figura fosse «gravata di una permanenza, o almeno di un ritardo, dei propri stati anteriori»<sup>46</sup>.

La visualizzazione della traccia, come emersione di un contenuto virtuale, ci appare anche l'esibizione ultima di quell'*inconscio ottico* benjaminiano dal quale questo nostro lavoro ha preso le mosse che diventa, dunque, per usare la felice espressione ancora di Didi-Huberman, «*iconografia dell'intervallo*»<sup>47</sup>.

<sup>1</sup> R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1990, p. 1.

<sup>2</sup> Cfr. R. Krauss, «Reinventare il medium», in Id. *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 50.

<sup>3</sup> W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, Einaudi, Torino 2000, pp. 62-63. Come lo stesso Benjamin sembra specificare ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* «Cinquant'anni fa, un lapsus nel corso di una conversazione passava più o meno inosservato. Il fatto che a tratti potesse dischiudere prospettive profonde nella conversazione stessa, che prima sembrava avvenire tutta in primo piano, poteva venir annoverato tra le eccezioni. Dopo la *Psicopatologia della vita quotidiana* questa situazione è cambiata. Quest'opera ha isolato e reso analizzabili cose che in precedenza fluivano inavvertite dentro l'ampia corrente del percepito. Il cinema ha avuto come conseguenza un analogo approfondimento dell'appercezione su tutto l'arco del mondo della sensibilità ottica» (W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi Torino 1966, p. 40). *Piccola storia della fotografia* fu pubblicato su due numeri del «Literarische Welt» (settembre e ottobre 1931). Per quanto riguarda *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Benjamin ne scrisse una prima stesura nell'autunno 1935. Nel gennaio 1936 iniziò la revisione per la pubblicazione del testo sulla «Zeitschrift für Sozialforschung», in lingua francese (traduzione di Pierre Klossowski, con il titolo *L'Œuvre d'art à l'époque de sa production mécanisée*, in «Zeitschrift für Sozialforschung», n. 5 (1936), pp. 40-68. La versione francese impose vari tagli al testo. Benjamin elaborò ulteriormente il saggio in tedesco e tale stesura fu pubblicata soltanto nel 1955 (W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., Bd. 1, pp. 366-405).

<sup>4</sup> Secondo Rosalind Krauss non ci sono dubbi: quando Benjamin, in *Piccola storia della fotografia*, utilizza l'espressione «inconscio ottico», «Ha certamente in mente le fotografie di Muybridge o di Marey» (R. Krauss, *L'inconscio ottico*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 182). Nonostante di questa affermazione non ci siano conferme dirette, se in effetti confron-

tiamo il riferimento benjaminiano all'immagine del passo con alcuni lavori fotografici di Marey per lo studio della locomozione umana, la somiglianza appare evidente.

<sup>5</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 41.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, cit., p. 63.

<sup>8</sup> Ivi, p. 62.

<sup>9</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 41. Corsivo nostro.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 41-42. Corsivo nostro. In un saggio dedicato alla teoria della storia di Siegfried Kracauer, *Particolari, primi piani, microanalisi. In margine a un libro di Siegfried Kracauer*, Carlo Ginzburg propone un esemplare accostamento per la descrizione della nozione di «inconscio ottico» di Benjamin: l'accostamento è con una pagina de *I Guermentes* di Marcel Proust, testo che, non per caso, Walter Benjamin aveva tradotto nel 1930, insieme a Franz Hessel. Riportiamo il passo di Proust, nella traduzione di Ginzburg: «Di me [...] c'era soltanto il testimone, l'osservatore, col cappello e il soprabito da viaggio, l'estraneo che non appartiene alla famiglia, il fotografo che viene a prendere un'istantanea di luoghi che non si rivedranno più. Ciò che, meccanicamente, registrarono i miei occhi quando scorsi mia nonna, fu proprio una fotografia [...]. Per la prima volta e solo per un attimo, perché scomparve subito, scorsi sul divano, sotto la lampada, rossa, pesante e volgare, malata, persa nelle sue fantasticherie, scorrendo un libro con due occhi un po' folli, una vecchia sfinita che non conoscevo». Attraverso lo sguardo alieno, come l'obiettivo imperturbabile della macchina, il soggetto intravede la fisionomia degli oggetti nella loro esistenza anonima, convenzionale, nella loro datità. Osserva Ginzburg: «Il paragone tra lo sguardo con cui il narratore registra meccanicamente la decadenza fisica della nonna senza riconoscerla, e l'impassibilità della macchina fotografica, chiariva le implicazioni della nozione di "inconscio ottico" che Benjamin aveva proposto nel saggio *Breve storia della fotografia (1931)*» (C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2006, p. 230).

<sup>11</sup> Etienne-Jules Marey nasce a Beaune il 5 marzo 1830. Dopo gli studi liceali a Digione, nel 1849 si iscrive, per volere del padre, alla Facoltà di Medicina di Parigi che termina discutendo una tesi sulla circolazione sanguigna (*Circulation du sang à l'état sain et dans les maladies*), interesse sul quale, ricorsivamente, tornerà per tutto l'arco della sua vita. Dopo aver fallito, nel 1861, l'esame per l'*agrégation* e aver chiuso lo studio medico appena aperto a Parigi, fonda un laboratorio privato di fisiologia, dedicandosi, per il resto della sua vita, alla ricerca pura. L'area di specializzazione scelta da Marey sarà, di qui in poi, lo studio del movimento (animale e umano). Più in particolare, l'invenzione e lo sviluppo di strumenti che ottenessero una permanente rappresentazione grafica di esso. Il primo strumento grafico progettato da Marey nel 1859, quando era ancora uno studente in specializzazione, fu lo sfigmografo (misuratore grafico delle pulsazioni cardiache), quasi immediatamente utilizzato in medicina. Il guadagno risultò dai diritti fu utilizzato da Marey per allestire il suo laboratorio privato. Del laboratorio e della sua atmosfera vi è una celebre descrizione fornita dal fotografo Nadar che lo visita nel 1863: «In un ordine irreprensibile [...] tra apparecchi e strumenti scientifici di ogni genere, classici o immaginati ieri – nuovi strumenti per una nuova scienza – gabbie, acquari ed esseri per popolarli: piccioni, falchi, pesci, lucertole, anfibi. [...] Dappertutto, in ogni angolo, la Vita. Ai tavoli di studio – impegnati davanti a sistemi di macchinari complessi, correggendo il funzionamento di qualche ingranaggio o cercando qualche formula nei testi, giovani uomini in sciamè, alcuni appena adolescenti. [...] Da studi laterali, disposti a tamburo contro la parete, come celle dell'alveare, altri giovani escono, vanno e vengono: e tutti questi occhi, tutti questi passi convergono al centro, in richiesta verso l'impeccabile direttore dell'orchestra silenziosa, maestro amato, ancora giovane quasi quanto loro») Nadar, *Quand j'étais photographe*, Flammarion, Paris 1899, p. 152). Nel 1867 Marey fu nominato supplente al Collège de France per la cattedra di Pierre Flourens, deceduto quello stesso anno. L'anno successivo fu nominato professore per la cattedra di *Histoire naturelle des corps organisés*. Nel 1870 acquistò una grande villa a Napoli, nei pressi di Posillipo, dove fondò un laboratorio e dove iniziò, a partire da quell'anno, a trascorrere ogni inverno. Nel 1872 fu eletto all'Académie de Médecine di cui nel 1900 divenne Presidente; nel 1878 all'Académie des Sciences, dove prese il posto che era stato di Claude Bernard; nel 1895 ne fu eletto Presidente. Nel 1882 il Consiglio municipale di Parigi creò, appositamente per il suo lavoro, la Station Physiologique nel Bois de Boulogne. Qualche anno dopo, nel 1901, la Station divenne l'Institut Marey, un'istituzione internazionale per la standardizzazione degli strumenti della fisiologia. Marey fu eletto presidente della Société de Navigation Aérienne nel 1884 e, nel 1893, della Société Française de Photographie. Le opere

di Marey sono digitalizzate e disponibili all'indirizzo: <http://www.bium.univ-paris5.fr/histmed/medica/marey.htm>. Molte riproduzioni delle immagini originali, comprese quelle citate nel presente articolo, sono disponibili all'indirizzo dell'esposizione virtuale "La Science du mouvement et l'image du temps": <http://www.bium.univ-paris5.fr/marey/debut.htm>.

<sup>12</sup> Cfr. É.-J. Marey, *Du mouvement dans les fonctions de la vie. Leçons faites au Collège de France*, Baillière, Paris 1868.

<sup>13</sup> Cfr. É.-J. Marey, *Physiologie du mouvement. Le vol des oiseaux*, Masson, Paris 1890.

<sup>14</sup> Cfr. É.-J. Marey, *La circulation du sang, à l'état physiologique et dans les maladies*, Masson, Paris 1881.

<sup>15</sup> Il metodo grafico utilizzato da Marey trae origine dalla sua convinzione di un'unità di fisica e fisiologia: poiché riteneva che le leggi del movimento che governano il corpo umano fossero identiche a quelle che governano il mondo fisico, per individuare le prime pensò di utilizzare gli stessi metodi di analisi che avevano condotto alle seconde, ovvero – all'epoca in cui Marey operava – alle leggi della meccanica. Come osserva Marta Braun, «Due strategie metodologiche si erano sviluppate da questo uso della meccanica come modello esplicativo. La prima era sottoporre i fenomeni studiati alla misurazione operata dalle macchine. La seconda era costruire modelli meccanici che simulassero i fenomeni da analizzare. Queste erano le due strategie che Marey effettivamente applicò allora alla fisiologia» (M. Braun, *Picturing time. The work of Étienne-Jules Marey (1830-1904)*, The University of Chicago Press, Chicago/London 1992, p. 15). Applicare questa metodologia alla fisiologia e permettere così la rappresentazione grafica dei risultati, in modo da renderli permanenti e riutilizzabili significava progettare uno strumento che, nel catturare il movimento, contemporaneamente non interferisse con esso; che trasmettesse i risultati da un meccanismo di registrazione ad una superficie di registrazione; che convertisse i diversi e molteplici spostamenti del soggetto analizzato in un movimento lineare. Per la storia del metodo grafico, che va ben oltre il lavoro di Marey, cfr. É.-J. Marey, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine. Deuxième tirage augmenté d'un supplément sur le développement de la méthode graphique par la photographie*, Masson, Paris 1885; H. E. Hoff, L. A. Geddes, *Graphic Recording before Carl Ludvig. An Historical Summary*, "Archives Internationales de l'Histoire de Science", 12 (1959), pp. 3-25; Id., *The Technological Background of Physiological Discovery. Ballistics and the Graphic Method*, "Journal of the History of Medicine", 15 (1960), pp. 345-363; Id., *The Beginnings of Graphic Recording*, "Isis", 53 (1962), pp. 287-310; L. Tilling, *Early Experimental Graphics*, "British Journal for the History of Science", 8 (1975), pp. 193-213; E. R. Tufte, *The Visual Display of Quantitative Information*, Graphic Press, Cheshire 1983; Y. Laporte, *Étienne-Jules Marey: fondateur du Méthode Graphique*, "Comptes rendus de l'Académie des sciences", Série III, Sciences de la vie, 5 (1998), p. 327; L. Mannoni, *Étienne-Jules Marey: du Méthode graphique au Cinématographe*, "La Revue du Praticien", 54, 20 (2004), p. 2314.

<sup>16</sup> Come osserva Marey: «Non soltanto questi apparecchi sono talvolta destinati a sostituire l'osservatore, e in tali circostanze a svolgere il loro ruolo con una superiorità incontestabile, ma essi hanno anche il loro proprio dominio dove niente può sostituirli. Quando l'occhio cessa di vedere, l'orecchio di udire, il tatto di sentire, oppure quando i nostri sensi ci forniscono apparenze ingannevoli, questi strumenti sono come nuovi sensi di una precisione sorprendente» (É.-J. Marey, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, cit., p. 108).

<sup>17</sup> Per la spiegazione tecnica del funzionamento del rilevatore grafico del movimento cfr. in particolare E.-J. Marey, *La machine animale, locomotion terrestre et aérienne*, Baillière, Paris 1873; Id., *Physiologie du mouvement. Le vol des oiseaux*, cit., Chapitre VII, «Détermination graphique des mouvements de l'aile de l'oiseau», pp. 102-114.

<sup>18</sup> L'intera serie di immagini è disponibile all'indirizzo <http://num.cnam.fr/> che contiene i volumi della rivista *La Nature* dal 1873 al 1962.

<sup>19</sup> Lo stesso Gaston Tissandier, direttore de *La Nature* e autore dell'articolo di presentazione delle cinque serie di Muybridge avanza l'ipotesi che quelle fotografie costituissero «un prezioso complemento dell'interessante lavoro che abbiamo recentemente pubblicato (*Motori animati*, del Dott. Marey – Vedi *La Nature*, 278, 1878, 2° semestre, pp. 273 e 289)» (G. Tissandier, «Les allures du cheval. Représentées par la photographie instantanée», *La Nature*, 1878, p. 26). Nell'intervento citato da Tissandier, Marey applicava il metodo grafico al problema della locomozione del cavallo.

<sup>20</sup> É.-J. Marey, «Correspondence. Sur les allures du cheval reproduites par la photographie instantanée», *La Nature*, 291, 1878, p. 54. Muybridge risponderà a Marey il 17 febbraio del



1879. Anche questa lettera verrà pubblicata sulle colonne de *La Nature*, nel numero 303 (marzo 1879). In realtà, per quanto riguarda l'idea di un *fuclie fotografico* non si tratta di un pura fantasticheria di Marey. Piccole macchine fotografiche a forma di pistola (che scattavano un'unica istantanea) erano presenti sul mercato già dal 1860. Per quanto riguarda la più precisa idea di Marey, ovvero la possibilità di scattare molteplici fotografie istantanee, l'astronomo Pierre-César Jules Janssen aveva progettato, nel 1873, una *rivoltella fotografica* e che aveva poi utilizzato per registrare il passaggio del pianeta Venere davanti al sole (8 dicembre 1874). Cfr. P.-C. J. Janssen, *Méthode pour obtenir photographiquement l'instant des contacts avec les circonstances physiques qu'ils présentent*, "Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Sciences", 76 (1873). In un articolo pubblicato sul "Bulletin de la Société Française de Photographie" nel 1876 (dunque due anni prima dei primi esperimenti fotografici di Marey), Janssen descrive la possibile e utile applicazione della *rivoltella fotografica* anche agli studi di fisiologia: «La proprietà della rivoltella di poter fornire automaticamente una serie di immagini numerose e ravvicinate quanto si vuole di un fenomeno dalle rapide variazioni, permetterà di avvicinare interessanti questioni di Meccanica fisiologica inerenti alla marcia, al volo, ai diversi movimenti degli animali. Una serie di fotografie che comprendesse un intero ciclo di movimenti relativi ad una funzione determinata fornirebbe dati preziosi per chiarirne il meccanismo. Si comprende, per esempio, tutto l'interesse che potrebbe esserci, rispetto alla questione ancora così oscura del meccanismo del volo, a ottenere una serie di fotografie che riproducano i diversi aspetti dell'ala durante questa azione» (P.-C. J. Janssen, *Présentation du revolver photographique et épreuves obtenues avec cet instrument*, "Bulletin de la Société Française de Photographie", 22 (1876), p. 105]. Sul finire del 1881, Marey scrisse a Janssen per avere i dettagli di tale strumento e, per il febbraio del 1882, il suo primo prototipo era costruito.

<sup>21</sup> É.-J. Marey, "Le fusil photographique", *La Nature*, 463 (1882), p. 327.

<sup>22</sup> Anche rispetto alle serie di immagini di Muybridge, nonostante i segni distintivi delle immagini siano omologhi e in rottura rispetto ai segni del metodo grafico, il fuclie fotografico portava un vantaggio, ovvero la possibilità di ottenere una registrazione continua su un'unica lastra.

<sup>23</sup> L'immagine del fuclie fotografico non sarebbe stata ottenuta se non fosse stata commercializzata, a partire dalla fine degli anni '70 del 1800, l'emulsione a base di bromuro d'argento che inaugurò quella che Michel Frizot ha definito «l'era dell'istantanea» (M. Frizot, «Un instant, s'il vous plaît...», R. Delpire, M. Frizot, F. Ducros (par), *Le temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique* (exposition, Paris, Palais de Tokyo, du 2 au 15 juin 1987), Centre national de la photographie - Photo copies (8), Paris 1987, p. 9). Come osserva anche Benjamin, la scarsa sensibilità alla luce delle prime lastre, precedenti a quelle al collodio e al bromuro d'argento, imponeva una lunga esposizione. Il modello, pertanto, era disposto nel massimo isolamento possibile, in un luogo in cui nulla potesse turbare la sua posa. «Il procedimento stesso – scrive Benjamin – induceva i modelli non a vivere proiettandosi fuori di quell'attimo, bensì a sprofondare nel suo interno; nel corso della lunga durata della posa, essi crescevano insieme e dentro l'immagine, il che è in netto contrasto con l'istantanea, la quale corrisponde a quel diverso modo in cui, come ha acutamente notato Kracauer, da quella frazione di secondo in cui dura l'esposizione dipenderà "se uno sportivo potrà diventare tanto famoso da venir ripreso dai fotografi, per incarico dei settimanali illustrati"» (W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, cit., pp. 64-65).

<sup>24</sup> Sulla relazione tra tecnica e tempo cfr. B. Stiegler, *La technique et le temps*, Galilée, Paris 1994-2001.

<sup>25</sup> Cfr. F. Albera, *Pour une épistémologie du montage: le moment-Marey*, in F. Albera, M. Braun, A. Gaudreault (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps: aux sources de la culture visuelle moderne*, Payot, Lausanne 2002.

<sup>26</sup> Cfr. É. J. Marey, *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*, Paris, Masson 1885, p. 17.

<sup>27</sup> Nel fuclie fotografico, il disco fenestrato utilizzato come otturatore funzionava in modo da coprire la lastra mentre si muoveva ed esporla quando si fermava. Questo meccanismo ad intermittenza, che permetteva a Marey di ottenere più immagini su di un'unica lastra, fu mantenuto nella nuova macchina. L'otturatore, modificato in un disco metallico rotante con una fessura di larghezza variabile, fu disposto – come anche nel fuclie fotografico – tra la lastra e l'obiettivo. A differenza del fuclie, tuttavia, la lastra non veniva spostata e la macchina, pertanto, funzionava in modo completamente diverso. L'obiettivo veniva lasciato aperto e puntato su un ampio sfondo nero inclinato; quando l'uomo (il soggetto della rappresentazione), completamente vestito di bianco e illuminato dalla luce del sole, passava tra l'obiettivo e

lo sfondo, l'otturatore scattava, esponendo e coprendo la lastra in modo alternato. Quando la finestra dell'otturatore superava l'obiettivo, una fase del movimento restava impressa sulla lastra. Non appena il soggetto, in movimento, cambiava posizione, la lastra era coperta dall'otturatore e, non appena la finestra superava di nuovo l'obiettivo, la nuova posizione del soggetto era registrata sulla porzione di lastra immediatamente seguente alla prima, e così via.

<sup>28</sup> M. Braun, *Picturing time. The work of Étienne-Jules Marey (1830-1904)*, cit., p. 64.

<sup>29</sup> G. Didi-Huberman, *La danse de toute chose*, in L. Mannoni e G. Didi-Huberman, *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Gallimard, Paris 2004, p. 213.

<sup>30</sup> Ivi, p. 214.

<sup>31</sup> H. Bergson, *Materia e memoria*, in *Opere 1889-1896*, Mondadori, Milano 1986, p. 287.

<sup>32</sup> Ivi, p. 291.

<sup>33</sup> Ivi, p. 294.

<sup>34</sup> Ivi, p. 298.

<sup>35</sup> Ivi, p. 288.

<sup>36</sup> H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, Cortina, Milano 2002, pp. 180-181.

<sup>37</sup> Ivi, p. 13.

<sup>38</sup> G. Didi-Huberman, *La danse de toute chose*, cit., p. 225.

<sup>39</sup> È noto che Gilles Deleuze, analizzando, in *L'immagine-movimento. Cinema 1*, i presupposti della genesi del cinema, utilizza proprio la riflessione di Bergson sulla fisica moderna e il suo caratterizzarsi in funzione del *momento qualsiasi*. Scrive Deleuze: «Quando ci si interroga sulla preistoria del cinema, succede di cadere in considerazioni confuse, perché non si sa dove far risalire né come definire la linea tecnologica che lo caratterizza. Si possono allora invocare le ombre cinesi o i sistemi di proiezione più arcaici. Ma, di fatto, le condizioni determinanti del cinema sono le seguenti: non solamente la foto, ma la foto istantanea (la foto di posa appartiene all'altra linea); l'equidistanza delle istantanee; il riporto di questa equidistanza su un supporto che costituisce il "film" [...]; un meccanismo di avanzamento delle immagini [...]. Proprio in tal senso il cinema è il sistema che riproduce il movimento in funzione del *momento qualsiasi*, cioè in funzione di istanti equidistanti scelti in modo da dare l'impressione di continuità. Ogni altro sistema [...] è estraneo al cinema» (G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano 1984, p. 17).

<sup>40</sup> H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., pp. 269 e 271.

<sup>41</sup> G. Didi-Huberman, *La danse de toute chose*, cit., p. 226.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., pp. 249-250.

<sup>44</sup> Ivi, p. 247.

<sup>45</sup> Ivi, p. 251.

<sup>46</sup> G. Didi-Huberman, *La danse de toute chose*, cit., p. 243. Anche alcuni tra i contemporanei di Marey hanno sottolineato questa questione. Prendiamo ad esempio una lettera a Marey di Georges Guérault, critico della *Gazette des Beaux Arts*, citata da Laurent Mannoni e Didi-Huberman: «La fotografia istantanea è meravigliosa come mezzo di *analisi* del movimento, ma [...] il carattere più saliente, il più distintivo della sensazione degli oggetti *visti* in movimento, è che l'immagine non è *netta*, che essa forma come l'involucro di una serie di immagini successive. [...] Ho visto qualche tempo fa la fotografia istantanea di un treno che viaggiava a novanta chilometri orari. Aveva l'aria assolutamente immobile. Credo che rassegnandosi al fallimento della nettezza [...] si giungerebbe ad una sensazione più esatta. E vedrete che nel XX secolo, i pittori che hanno già dipinto come fusi insieme i raggi delle ruote, annegheranno o piuttosto circonderanno i profili dei loro personaggi in movimento con una sorta di nuvola formata dall'involucro di posizioni successive» [G. Guérault, *Lettera a É.-J. Marey del 19 dicembre 1890*]

<sup>47</sup> G. Didi-Huberman, *La danse de toute chose*, cit., p. 245.



*Stile e comunicazione.*  
*Riflessioni dell'estetica analitica*  
*sullo statuto dell'opera d'arte*  
di Ilaria Boeddu (Genova)

Il medium non è il messaggio, ma è la forma in cui il messaggio è dato, e viene assunto come dispositivo stilistico dagli artisti ormai consapevoli della struttura dei media<sup>1</sup>.

In questa breve citazione di Arthur C. Danto, tratta da uno dei testi più noti dell'estetica analitica, troviamo condensati tre spunti di riflessione fondamentali per la comprensione della realtà dell'arte contemporanea. Innanzi tutto risulta evidente la volontà di correzione del dogma McLuhaniano «il medium è il messaggio»<sup>2</sup>, cosa che fa sì che l'attenzione venga subito necessariamente posta anche e soprattutto sugli aspetti comunicativi e socialmente rilevanti della pratica artistica. Riflettere sulla situazione attuale dell'estetica significa volgere lo sguardo oltre la tradizione strettamente filosofico-teoretica e allargare il proprio campo di studio e di riferimento a discipline complementari (ma fondamentali) come la semiotica e la sociologia. Sono ambiti da sempre correlati all'estetica che trovano nell'analisi delle multiformi realtà attuali dell'arte un campo d'applicazione significativo, tanto più da quando, sulla scia dell'idea hegeliana secondo cui nel rapporto con l'opera si realizza il riconoscimento di sé nell'altro da sé, il legame tra soggetto percipiente ed oggetto percepito si è fatto sempre più forte anche per ragioni strettamente "tecniche": sono proprio i cosiddetti "nuovi media" che, nel loro strutturale dualismo/monismo tra *software* e *hardware*<sup>3</sup>, contengono in sé già il superamento della separazione tra soggetto e oggetto. Si tratta dell'inveramento dell'idea costruttivista, di matrice kantiana e condivisa in ambiente analitico da Goodman e dallo stesso Danto, per cui nell'opera vediamo noi stessi, una proiezione del nostro modo di relazionarci col mondo. L'attenzione, insomma, viene spostata verso il momento percettivo.

Il secondo spunto di riflessione che la nostra citazione iniziale ci offre riguarda la tendenza diffusa nelle formulazioni estetiche più recenti a volgere l'interesse verso il processo interpretativo, che, non a caso, costituisce il nucleo teorico fondamentale in tutta l'estetica di Danto<sup>4</sup>. D'altronde, se il presupposto più o meno condiviso in ambito estetico analitico è quello di accettare una sorta di "approccio semiotico" nei confronti dell'arte<sup>5</sup>, considerando le stesse opere artistiche come

una forma di comunicazione, è inevitabile ricadere nella consolidata struttura mittente/messaggio/ricevente, oltre che nella opposizione tra estetica della produzione ed estetica della ricezione. Questa sorta di “struttura concettuale” di base si ripercuote anche sul terzo ed ultimo elemento della frase di Danto sul quale vorrei centrare l’attenzione, ossia la riflessione sullo stile.

Danto parla del *medium* come di un “dispositivo stilistico”, ossia la forma, padroneggiata dagli artisti, attraverso la quale si dà il messaggio dell’opera. Provando banalmente ad applicare una sorta di rozzo modello della comunicazione, potremmo dire che ci sono tre modi di esaminare la questione dello stile:

- considerare gli elementi stilistici come “marchi”, segni indelebili dell’operare di un artista, ossia dell’autore dell’opera;
- rivendicare lo stile come insieme di caratteristiche proprie dell’opera stessa, ontologicamente appartenenti al suo contenuto e alla sua struttura d’insieme;
- ritenere lo stile come appartenente al processo interpretativo, considerandolo come un insieme di qualità pertinenti alle diverse modalità di “lettura” dell’opera.

Ovviamente sarebbe assurdo sostenere che ci troviamo di fronte a tre categorie tra loro esclusive; anzi, questa sorta di “tripartizione” in realtà vuole soltanto evidenziare tre diversi orientamenti di studio che troviamo per lo più simultaneamente in atto ogni qualvolta andiamo ad analizzare una teoria che cerca di spiegare il ruolo e il funzionamento del concetto di stile nel mondo dell’arte <sup>6</sup>. A volte uno di questi approcci teorici può risultare prevalente, molto spesso, però, tutti finiscono inevitabilmente per compenetrarsi, confondersi, contribuendo a creare quella certa nebulosità che fa definire il termine “stile” come polisemico o “perverso polimorfo” <sup>7</sup>.

In quest’ottica, Danto sembra andare alla ricerca di una definizione dello stile partendo da un’analisi del momento produttivo dell’opera e la sua teoria si collocherebbe, quindi, tra quelle che sostengono un ruolo cruciale dell’autore nella determinazione delle caratteristiche stilistiche di un’opera. La sua idea è che lo stile sia il veicolo attraverso il quale l’artista presenta se stesso, esprime il suo personale modo di vedere il mondo: «attraverso le qualità che costituiscono lo stile, l’artista oltre a rappresentare il mondo, esprime se stesso – se stesso in relazione al contenuto della rappresentazione» <sup>8</sup>. Si capisce subito da queste parole, però, che la concezione stilistica di Danto non è affatto banale: sicuramente abbraccia la «profonda osservazione di Buffon, secondo cui lo stile è l’uomo» <sup>9</sup>, ma il riferimento al “contenuto della rappresentazione” pone l’accento anche sul profondo legame esistente tra le caratteristiche dello stile e la sostanza stessa dell’opera d’arte, ossia la sua struttura ontologica. Partendo da un’analisi etimologica del termine “stile”, fatto derivare dalla parola latina *stilus*, ossia uno strumento di

scrittura appuntito <sup>10</sup>, Danto cerca di evidenziare la connessione esistente tra il concetto di stile e quello di *medium*: «è come se, oltre a rappresentare quel che rappresenta, lo strumento di rappresentazione gli conferisse e gli imprimesse qualcosa del proprio carattere nell'atto stesso in cui lo rappresenta» <sup>11</sup>. Le caratteristiche stilistiche sarebbero dunque dei “*marker*” formali che, nelle mani esperte dell'artista, costituiscono il veicolo d'espressione dell'opera, caratterizzandola al contempo di un personalissimo approccio alla realtà <sup>12</sup>. Danto si affretta subito a specificare che non si tratta di segni puramente sintattici, ma, piuttosto, di elementi formali dell'opera che tuttavia, immancabilmente, finiscono per determinarne anche il contenuto o, perlomeno, alcuni aspetti semantici: «possiamo allora riservare la parola “stile” a questo *come*, cioè a quel che resta di una rappresentazione quando le sottraiamo il proprio contenuto – una formula suggerita dall'usuale opposizione tra stile e sostanza. Nell'esecuzione affettiva, però, direi che è difficile separare lo stile dalla sostanza, dal momento che si producono insieme in un unico impulso» <sup>13</sup>. Un'idea dello stile, dunque, come veicolo d'accesso all'uomo, sorta di strumento d'analisi psicologico e antropologico: «per spiegare la struttura mentale di una persona non possiamo appellarci soltanto a ciò che rappresenta, ma dobbiamo invocare anche il modo in cui lo rappresenta. Questo modo di rappresentare ciò che viene rappresentato è quel che ho in mente quando parlo di stile. Se un uomo è un sistema di rappresentazioni, il suo stile è lo stile di queste rappresentazioni» <sup>14</sup>. Danto non si riferisce però soltanto allo stile individuale, anzi, le stesse considerazioni valgono anche per lo stile di un'epoca o di una cultura, ossia quei «modi rappresentazionali condivisi che definiscono l'appartenenza ad una certa epoca» <sup>15</sup>. Emerge così, progressivamente, quello che Danto intende effettivamente con stile: siamo di fronte a qualità delle rappresentazioni, a caratteristiche rinvenibili *nell'opera*, attraverso le quali è possibile raggiungere l'“uomo stesso”, ossia *l'artista*, attraverso le sue modalità espressive, ma forse anche il pubblico, *il fruitore*, attraverso le sue modalità interpretative. Ecco, quindi, che nella teoria di Danto dello stile ritroviamo condensati tutti e tre gli approcci precedentemente individuati, il tutto per scoprire che «quel che è interessante ed essenziale nell'arte è la capacità spontanea che ha l'artista di permetterci di vedere il suo modo di vedere il mondo – non semplicemente il mondo, come se un dipinto fosse una finestra, ma il mondo nel modo in cui lui ce lo offre» <sup>16</sup>.

Per diversi aspetti affine a quella di Danto è anche la posizione di Nelson Goodman in materia stilistica. Come avviene in tutta la sua riflessione estetica, tuttavia, il suo approccio nominalista lo porta a considerare nella sua analisi innanzi tutto la struttura dell'opera, i suoi elementi costitutivi, evitando ogni genere di ricaduta psicologista e lasciando, almeno inizialmente, in secondo piano gli aspetti produttivi e fruitivi, o, meglio, facendoli derivare direttamente dall'analisi

ontologica dell'opera. La questione dello stile viene affrontata da Goodman in modo diretto ed esplicito nel secondo capitolo di *Ways of Worldmaking*<sup>17</sup>. Ciò che ne emerge, tuttavia, è un quadro tutt'altro che chiaro del modo in cui, a parere di Goodman, il concetto di stile vada effettivamente inteso ed affrontato. Se da una parte, infatti, pare esservi l'intenzione di analizzare lo stile alla luce del generale approccio "semiotico" e costruttivista della sua filosofia, dall'altra sembra si finisca col liquidarlo come una nozione puramente funzionale alla critica d'arte per dipanare questioni attributive, mettendone in luce soprattutto l'aspetto pratico-valutativo.

Goodman apre il capitolo affrontando subito un tema costantemente connesso con la storia della "stilistica", ossia la spinosa questione dell'opposizione tra forma e contenuto<sup>18</sup>. Se è vero che dall'accezione "classica" e tendenzialmente normativa dello stile fino alle teorie ottocentesche, la distinzione si gioca proprio sul tipo di relazione sussistente tra forma e contenuto<sup>19</sup> dell'opera d'arte, sia essa letteraria o pittorica, è anche vero che la multiforme situazione artistica – e culturale in genere – della contemporaneità non permette più di sostenere una separazione netta tra aspetti formali e contenutistici. Anche i significati sono forme, perché non esistono se non come forme: che senso può avere, quindi, esporre il "contenuto" di un testo al di là della sua presentazione stilistica<sup>20</sup>?

Partendo da un punto di vista costruttivista, d'altronde, Goodman non può che assumere una posizione nettamente critica nei confronti di ogni interpretazione formalista del concetto di stile<sup>21</sup>. Se, come avviene nel pensiero goodmaniano, alla base di ogni costruzione della realtà sono posti i diversi sistemi simbolici quotidianamente utilizzati ed applicati nella strutturazione delle varie versioni di mondo, risulta evidente che «il "che cosa" di uno dei vari modi del fare può essere parte del "come" di un altro»<sup>22</sup>, ossia che uno stesso simbolo può indifferentemente fungere da componente semantica in un determinato sistema simbolico e da elemento formale in un altro. Una distinzione tra forma e contenuto, o, in termini semiotici, tra sintassi e semantica, non risulta quindi essere funzionale per poter determinare ciò che costituisce lo stile: dato per acquisito che lo stile non sia da rinvenire nella struttura formale, è infatti altrettanto importante riconoscere che esso non si trova a coincidere nemmeno con il contenuto. «Lo stile non è il soggetto»<sup>23</sup>, e a testimoniarlo sta il fatto che «anche là dove non troviamo un soggetto, lo stile non è affatto delimitato da questa assenza»<sup>24</sup>.

Da questo tipo di affermazione si comprende come l'approccio di Goodman sia estremamente concreto: parlando dello stile egli ha costantemente presente la varietà delle opere d'arte pittoriche – dal ritratto più "realistico" al quadro totalmente astratto – e il problema tipicamente storico-critico di una loro comprensione e, per quanto pos-

sibile, classificazione. In questo senso, la definizione dello stile come «una caratteristica complessa che serve in qualche modo come una firma individuale o collettiva»<sup>25</sup> che ci aiuta «a rispondere alle domande: chi? quando? dove?»<sup>26</sup> dell'opera d'arte è di tipo funzionale: l'analisi stilistica costituisce uno strumento fondamentale per la critica artistica e per la storia dell'arte. Ciò che da un punto di vista teoretico risulta essere più interessante è, tuttavia, il modo in cui Goodman giunge a questa definizione apparentemente piuttosto superficiale, in quanto la sua riflessione passa attraverso una delle concezioni più originali della sua estetica: l'esemplificazione.

L'esemplificazione, così come l'espressione, è una forma fondamentale di riferimento a proprietà possedute (letteralmente o, nel caso dell'espressione, metaforicamente) dall'oggetto che riesce a centrare «l'obiettivo di ridistribuire le funzioni simboliche dell'arte»<sup>27</sup>, determinando il superamento dell'idea che la rappresentazione sia un requisito indispensabile per la simbolizzazione artistica. Goodman la definisce come «possesso più riferimento»<sup>28</sup>, nel senso che si ha quando un oggetto, ad esempio un quadro, possiede realmente una proprietà e in più, contemporaneamente, si riferisce ad essa: «Il semplice fatto di possedere una proprietà non equivale all'esemplificazione; quest'ultima comporta un riferimento, tramite quel che una cosa possiede, alla proprietà posseduta, quindi l'esemplificazione, anche se è ovviamente diversa dalla denotazione (o descrizione o rappresentazione) è anch'essa una specie di riferimento»<sup>29</sup>. Utilizzando lo stesso esempio di Goodman<sup>30</sup>, non è sufficiente, infatti, che un pezzo di stoffa sia di un determinato tipo e colore per costituire un campione qualitativo di quello stesso tessuto; bisogna che, oltre a possedere tali caratteristiche, vi si riferisca, ponendole in evidenza rispetto alle altre, come le dimensioni, che potrebbero altrettanto bene esser esemplificate.

Quello che conta è ciò che si decide di ritenere pertinente e valido in un preciso contesto, andando così a costituire il nostro stesso oggetto d'interesse: tutto dipende dalla convenzione in uso e dalla situazione in cui rappresentazioni e descrizioni funzionano come simboli<sup>31</sup>. Per Goodman il contesto non sta soltanto attorno all'opera d'arte, ma entra in essa, selezionando il materiale simbolico di cui è costituita<sup>32</sup>; allo stesso tempo i simboli non sono mai arbitrari, ma sono sempre frutto dell'effettivo operare storico, che ne determina la selezione e la direzione di sviluppo.

Con l'introduzione dell'esemplificazione, opere astratte come un *dripping* di Pollock possono essere interpretate e comprese come strutture simboliche che stanno per se stesse, in questo caso un complesso intrico di linee irregolari e colori, e non più spiegate soltanto in termini di espressione gestuale ed emozionale dell'autore<sup>33</sup>. Accettare questa nozione di esemplificazione significa superare necessariamente la distinzione tra forma e contenuto in favore di una visione comples-

siva dell'opera stessa. Tutti gli elementi considerati tipicamente formali ed intrinseci dell'opera (come la composizione, il colore, la linea, la *texture*) divengono pienamente significativi e comunicativi, al pari degli aspetti contenutistici (il soggetto, il rappresentato), in quanto "incarnano", esemplificandolo, ciò su cui vogliono centrare l'attenzione. In questa direzione si muove la concezione goodmaniana dello stile: «Il mio proposito non era di prescrivere un sistema elaborato e rigoroso di classificazione relativo ai tratti stilistici, ma piuttosto di liberare la teoria dello stile dai vincoli deformanti di un dogma dominante – dall'opposizione fuorviante tra stile e soggetto, tra forma e contenuto, tra ciò che è, e il modo in cui qualcosa è, intrinseco, e ciò che è, e il modo in cui qualcosa è, estrinseco»<sup>34</sup>.

I tratti stilistici, così, «hanno a che fare con il funzionamento dell'opera in quanto simbolo»<sup>35</sup>: non si tratta semplicemente di caratteri che possano essere elencati, ma di proprietà che l'opera seleziona e fa risaltare, organizzandole in forme riconoscibili. Non «ogni proprietà che ci aiuta a determinare l'autore, il periodo o la provenienza di un'opera è stilistica»<sup>36</sup>, bensì lo sono soltanto quelle caratteristiche che hanno a che fare con il suo funzionamento simbolico. In un certo senso, è l'opera stessa ad "autopresentarsi", senza alcun riferimento alle volontà espressive ed alle intenzioni del suo autore<sup>37</sup>: distaccandosi da ogni possibile definizione dello stile come espressione del "modo d'essere" dell'artista, Goodman intende riportare tutta l'attenzione al "testo" – inteso in senso allargato – ed alle proprietà che esso è in grado di esemplificare e, quindi, comunicare. In questo senso va compresa l'affermazione per cui lo stile «serve come una firma individuale o collettiva»<sup>38</sup>: il termine "firma" si deve considerare metaforicamente come quell'insieme di proprietà simboliche che ci permettono di collocare l'opera in un determinato luogo, tempo ed all'interno del lavoro di uno o più artisti. In questo modo, la concezione goodmaniana dello stile come esemplificazione va dritta al centro della cruciale relazione fra le proprietà percepibili di una singola opera e il suo legame con la storia dell'arte: la stilistica, pur rimanendo strettamente sempre sul piano di ciò che l'opera simboleggia, riesce a fornire alla critica strumenti fondamentali per le sue indagini, evidenziando possibili connessioni tra le caratteristiche di più opere.

Da qui in avanti sembra proprio che a parlare sia il collezionista e gallerista, piuttosto che il filosofo: forse proprio conscio di questo, Goodman si diffonde in una serie di giustificazioni dell'importanza dello stile, e della connessa critica artistica, per la riflessione filosofica sull'arte. Indubbiamente, il fatto che «la conoscenza dell'origine di un'opera [...] informa sul modo in cui l'opera deve essere guardata, ascoltata o letta, fornendoci condizioni per la scoperta di modalità non ovvie che la distinguono o la fanno assomigliare ad altre opere»<sup>39</sup> non è da bistrattare come banale processo attributivo, estraneo all'estetica.

Tutto ciò che contribuisce ad incrementare le nostre conoscenze relative ad un'opera ed ai sistemi simbolici che le competono non può che essere filosoficamente rilevante: «distinguere e comprendere lo stile è una parte integrante della comprensione delle opere d'arte e dei mondi che esse ci restituiscono»<sup>40</sup>.

Tuttavia, a ben guardare, la nozione di stile proposta da Goodman presenta una serie di difetti e di contraddizioni che emergono una volta riconosciuta la fondamentale duplicità della sua definizione: da una parte lo stile è una struttura dell'opera inerente il suo funzionamento simbolico, dall'altra è "firma" di un artista, di un luogo, di un'epoca. Malgrado le argomentazioni finalizzate a dare l'impressione di una concezione unitaria, si tratta di due accezioni essenzialmente inconciliabili. Se, infatti, le proprietà stilistiche sono considerate parte integrante del funzionamento dell'opera in quanto simbolo, sono anche sempre passibili di mutamento al cambiare dei sistemi simbolici in uso: nella teoria goodmaniana un simbolo, così come un oggetto, funzionante come opera d'arte in un dato periodo ed in una particolare società, può cambiare completamente funzione e significato in altri contesti storico-culturali. I significati che un'opera può veicolare sono molteplici, non tutti contano simultaneamente, ma, a seconda del sistema simbolico complessivo considerato, si attua sempre una scelta degli aspetti da considerare pertinenti: ciò che importa è che comunque ci siano proprietà significanti che vadano ad ampliare la nostra conoscenza. Da qui il primato cognitivo che Goodman attribuisce alle arti: i simboli vengono considerati corretti e validi se sono in grado di assumere un senso nel contesto di ciò che già conosciamo o se riorganizzano tale contesto in significati nuovi<sup>41</sup>. Il primo caso è quello, ad esempio, del quadro figurativo realizzato con una tecnica rappresentativa tradizionale (la classica opera realistica), mentre il secondo è l'opera d'avanguardia che rompe con la tradizione precedente. Entrambi forniscono diverse organizzazioni e classificazioni della realtà, ma non solo: ogni volta che usiamo un simbolo, il suo utilizzo informa il modo stesso di creare e far funzionare le simbolizzazioni, costituendo una sorta di "circolo virtuoso" che fa sorgere versioni da versioni, incrementandone, in un certo senso, l'adeguatezza<sup>42</sup>.

Evidentemente, una simile concezione dell'arte non prevede vi siano delle costanti strutturali dell'opera: anche le caratteristiche più legate alla tradizione e a sistemi simbolici consolidati nell'uso abituale sono destinate ad essere, prima o poi, sovvertite e, col cambiare del contesto simbolico, a veder mutata l'interpretazione che ne viene data. Ma, allora, definire lo stile di un'opera come l'insieme delle caratteristiche relative al suo funzionamento simbolico che permettono di individuarne l'autore, il periodo, l'ambiente o la scuola non significa ricercare proprio quelle proprietà fisse ed immutabili che erano state eliminate dall'analisi estetica? L'interpretazione dello stile come stru-



mento attributivo funzionale alla critica d'arte, considerato «accessibile normalmente solo a un occhio o a un orecchio esperti, a una sensibilità affinata, a una mente colta e indagatrice»<sup>43</sup> si scontra con l'impianto generale dell'estetica goodmaniana, dove le opere sono materiale simbolico di comprensione, elaborazione e continua strutturazione di mondi.

Nel suo articolo "The Secret of Style"<sup>44</sup>, anche Anita Silvers sembra accorgersi della presenza di questa discrepanza nel discorso goodmaniano inerente lo stile ed evidenzia come «per riconoscere una struttura come stilistica, sia necessario vedere come un tratto di firma funzioni simbolicamente. Ossia, bisogna vedere se le due condizioni dello stile per Goodman – funzionamento simbolico e firma – siano connessi più che accidentalmente»<sup>45</sup>. La soluzione proposta dalla Silvers è di considerare le strutture stilistiche di un'opera come simboli esemplificativi dell'individuo, o del gruppo, la cui firma funge da etichetta dell'insieme delle proprietà esemplificate dall'opera stessa: un modo alquanto complesso di creare un circolo non risolutivo tra l'autore, l'opera e l'insieme di proprietà che quest'ultima, in quanto simbolo, esemplifica e comunica. È però interessante notare come, messo di fronte alla duplicità del suo approccio alla questione dello stile, Goodman tenda a ricondurre la sua definizione al solo concetto di esemplificazione, quasi scegliendo di tralasciare la nozione di stile come "firma" e ricercando piuttosto una maggiore coerenza con l'insieme del suo pensiero: «una caratteristica stilistica, a mio modo di vedere, è un carattere esemplificato dall'opera che contribuisce a collocarla entro un determinato insieme di opere significativo»<sup>46</sup>.

Così espressa, la definizione goodmaniana dello stile assume una caratterizzazione ben diversa e decisamente più "accettabile" per la sua stessa filosofia, avvicinandosi alla soluzione gestaltica proposta da Rudolf Arnheim<sup>47</sup>. Riconoscendo la natura problematica e fondamentalmente ambigua della nozione di stile, Arnheim riscontra una paradossalità di fondo insita nella distinzione, propria del modello tradizionale di storia dell'arte, fra lo "stile teorico", inteso come concetto intellettuale che, per quanto modificabile di tanto in tanto, è caratterizzato da una certa costanza, e gli "stili storici" che costituiscono il referente di tale concetto, ma che, al contrario, si presentano in continuo mutamento. Il punto, allora, è riuscire a mantenere la possibilità del pluralismo all'interno di strutture categoriali definite. Il vero problema con lo stile in ambito estetico è che esso costituisce uno strumento fondamentale per la classificazione e determinazione di ciò che è arte, ma, allo stesso tempo, è definito a partire dalle opere stesse. Viene così a crearsi una circolarità: «Possiamo descrivere le ciliegie attraverso il loro esser rosse, se sappiamo cosa sia il rosso. Ma se, nello stesso momento, definiamo l'esser rosso attraverso ciò che le ciliegie sono, ci troviamo nei pasticci»<sup>48</sup>.



Il vero “peccato” compiuto da Goodman è forse stata proprio l’incapacità di considerare fino in fondo l’ambiguità strutturale del concetto di stile, cedendo troppo spazio al punto di vista dello storico – più che del teorico – dell’arte. Ricondurre lo stile a paradigmi fissi, siano essi costituiti su base spaziale, temporale o sociale, è una pratica – tipicamente storico-artistica – che non paga: non vi è alcuna ragione a priori, ad esempio, per cui tutte le opere d’arte di un determinato periodo debbano conformarsi ad un particolare stile e piuttosto opinabile risulta essere, in realtà, la distinzione fra un’opera tardo classicista, una manierista ed una del primo Barocco. Allo stesso tempo, tuttavia, se lo stile si presenta come uno strumento estetico fondamentale per la discriminazione di ciò che è arte da ciò che non lo è, oltre che un mezzo essenziale della critica per la classificazione e la valutazione delle opere, deve poter contare su un certo grado di “stabilità”. Si tratta, insomma, di affrontare ancora una volta il problema della possibilità di una definizione dell’arte all’interno di un approccio costruttivista e funzionalista: Goodman lo risolve introducendo i sintomi dell’estetico, criteri non necessari né sufficienti per una definizione analitica, ma che tendono ad essere presenti, piuttosto che assenti, nell’esperienza artistica. I sintomi vanno concepiti come caratteristiche selezionate al fine di differenziare i simboli estetici da altri funzionanti in altro modo, agendo come indici che svolgono un compito utile soprattutto nella pratica della critica d’arte, ma che, allo stesso tempo, non hanno la pretesa di valere come criteri definitivi ultimativi <sup>49</sup>. Il principale è, forse, proprio l’esemplificazione e non a caso lo stile, nella sua prima definizione, viene ricondotto da Goodman a quelle caratteristiche che un’opera è in grado di esemplificare: vi è la consapevolezza che con le strutture stilistiche si è di fronte alla fondamentale domanda estetica “che cosa è arte?”, o, meglio, “quando è arte?”.

Un adeguato concetto di stile deve essere in grado di render conto simultaneamente dei mutamenti costantemente in atto nel funzionamento delle opere in quanto simboli e della, almeno relativa, costanza di un’opera d’arte in quanto “versione di mondo” storicamente collocata. Se Goodman finisce con lo scindere la nozione di stile in due differenti definizioni, per lo più tra loro incompatibili, può invece risultare interessante la soluzione gestaltica: «La costanza e il cambiamento, per esempio, sono incompatibili solo nella misura in cui il tutto viene definito come la somma delle sue parti» <sup>50</sup>. Per Arnheim non vi è alcuna necessaria contraddizione, ad esempio, fra il modo in cui un’artista guarda alla propria opera e lo stile che la stessa opera mostra se considerata all’interno dell’insieme di un periodo storico. I cambiamenti di contesto determinano spesso anche mutamenti nel modo appropriato di guardare ad una struttura data e tali differenti visioni, o, con Goodman, versioni, possono essere tutte ugualmente ed obiettivamente corrette. Si può qui riscontrare una affinità tra le “qualità gestaltiche”, concepite da

Arnheim come proprietà strutturali soggiacenti le singole opere e caratterizzanti, attraverso la loro confluenza e combinazione, le categorie stilistiche, e la nozione goodmaniana dei “qualia”, ossia delle qualità rilevanti in virtù delle quali un’opera esemplifica uno stile: «Se una cosa può rimanere la stessa mentre le sue apparenze cambiano, allora chiaramente il reale e l’apparente si differenziano. Ma questo significa non che l’oggetto reale sia qualcosa di separato dalle sue apparenze, ma soltanto che un oggetto reale comprende molte apparenze»<sup>51</sup>. Secondo questo approccio la storia dell’arte è da immaginare come un fluire di eventi nel tempo che, ad una più attenta analisi, si rivela essere un andare e venire di differenti *trend*, dipendenti o indipendenti l’uno dall’altro. Uno stile quale, ad esempio, il Classicismo, o il Fauvismo, non costituisce un contenitore – più o meno stagno – per un gruppo di opere o artisti considerati appartenenti ad un insieme piuttosto che ad un altro; si tratta piuttosto di una etichetta che identifica un modo di fare arte. Tale carattere stilistico può essere poi isolato come componente presente in una o più opere, nell’opera di uno o più artisti, in uno o più luoghi o periodi, e può mostrarsi come un aspetto dominante o secondario, persistente o temporaneo<sup>52</sup>.

In questo modo lo stile viene ad essere pienamente riportato sul piano dell’opera ed è rinvenibile nelle caratteristiche che l’opera stessa, di volta in volta, esemplifica ed esprime, sempre, ovviamente, all’interno di un contesto simbolico socialmente, temporalmente e geograficamente determinato.

Si conferma, così, la necessità di una piena apertura verso gli aspetti ricettivo-interpretativi dell’opera d’arte, evidenziando la necessità di una concezione stilistica che includa nell’analisi dello stile *di un’opera* (o, se si vuole, in senso generico *di un “testo”*) anche elementi dello stile *di fruizione* di quella stessa opera. I tratti stilistici sono proprietà possedute dal “testo” artistico, ma quali di questi debbano essere considerati pertinenti, permettendo di collocare il quadro, la scultura o il video digitale all’interno di una rete di possibili relazioni con altre opere, è una scelta interpretativa dipendente dal sistema simbolico a cui si decide di aderire o nel quale ci si viene a trovare, della “versione di mondo” che si prende per valida<sup>53</sup>. È così possibile conservare, mantenendo una teoria in sé coerente, le due caratteristiche antitetiche che sembrano essere connaturate alla nozione di stile: sia quella variabilità che caratterizza il continuo evolversi della storia degli stili, sia quella costanza che permette il rinvenimento di aspetti comuni a più opere, costituendo uno strumento insostituibile per la comprensione dell’arte.

<sup>1</sup> A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell’arte*, Laterza, Roma - Bari 2008, p. 177.

<sup>2</sup> In effetti si tratta di una correzione di carattere per lo più “sintattico”, perché ciò che lo stesso Mc Luhan intende con il suo slogan non va poi molto distante dall’idea di Danto: quello che premeva al sociologo canadese era infatti far passare il concetto, oggi forse banale, che «i più recenti metodi di studio dei *media* prendono in considerazione non solo il “contenuto”, ma il *medium* stesso e la matrice culturale entro la quale esso agisce» (M. Mc Luhan, *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna*, Il Saggiatore, Milano 2002, p. 19), ossia, direi in perfetta consonanza con ciò che viene espresso da Danto, che «gli effetti della tecnologia non si verificano infatti al livello delle opinioni o dei concetti, ma alterano costantemente, e senza incontrare resistenza, le reazioni sensoriali o le forme di percezione» (M. Mc Luhan, cit., p. 27). Come nota correttamente Paolo Granata «lo stesso celeberrimo slogan “il medium è il messaggio” va interpretato nell’ottica di spostare l’accento dal *che cosa* i media trasmettono, ovvero dal loro contenuto meramente informativo, al *come* i media funzionano, ovvero ai processi attraverso cui questi influenzano la sfera percettiva, estetico-cognitiva, “massaggiano” il sensorio comune [...] e inducono mutamenti significativi nelle modalità di interazione e mediazione col mondo. Insomma, il portato dello slogan McLuhaniano sembra aver subito una sorta di pregiudizio comunicativo, uno spropositato accento sulla comunicazione di un messaggio a discapito della dimensione ambientale ed esperienziale dei media, che traspare tra le righe di un altro celeberrimo assioma, tanto osannato quanto spesso non pienamente compreso, quello del villaggio globale» (P. Granata, *Arte, estetica e nuovi media. “Sei lezioni” sul mondo digitale*, Fausto Lupetti, Bologna 2009, p. 57).

<sup>3</sup> «Va da sé che senza l’uno non esisterebbe l’altro; senza la pesantezza dello hardware il software non potrebbe manifestare la sua leggerezza, le sue potenzialità logiche. Allo stesso modo, anche il migliore hardware sarebbe inerte senza la soffice mano del software a guidarlo, ad accendere e spegnere con cognizione i semiconduttori di cui è composto. Ed è quasi inutile cercare, tra i due, rigidi vincoli gerarchici, unidirezionali, o stabiliti una volta per tutte. In definitiva, non si tratta di due profili dialetticamente distinti, bensì di un unico dispositivo i cui elementi sono tendenti – o costretti – a fare sistema, pena l’annullamento reciproco» (P. Granata, cit., pp. 44-45).

<sup>4</sup> «Forse si può parlare di come è fatto il mondo indipendentemente da ogni nostra teoria riguardo al mondo, anche se dubito che sollevare questa questione sia sensato, dato che le nostre divisioni e articolazioni delle cose in orbite e costellazioni presuppongono una teoria di qualche tipo. Ma è sicuro che senza una teoria un mondo dell’arte non potrebbe esistere, perché il mondo dell’arte dipende logicamente da una teoria. Quindi è essenziale, per il nostro studio, comprendere la natura di una teoria dell’arte, che è una cosa così potente da staccare gli oggetti dal mondo reale e renderli parte di un mondo diverso, un mondo dell’*arte*, un mondo di  *cose interpretate*. Queste considerazioni mostrano che c’è una connessione interna fra lo *status* di opera d’arte e il linguaggio con cui le opere d’arte sono identificate come tali, in quanto niente è un’opera d’arte senza una interpretazione che la costituisca come tale» (A. C. Danto, cit., p. 164).

<sup>5</sup> Cfr. Danto: «Quel che voglio proporre, sulla base di queste osservazioni estremamente schematiche e vulnerabili, è che le opere d’arte, anche se hanno controparti che sono mere cose reali, logicamente stanno dalla stessa parte delle parole, in quanto anch’esse sono a proposito di qualcosa (o almeno possono suscitare legittimamente la domanda a proposito di che cosa siano)» (*ibid.*, p. 99). Ma anche Dickie: «Quando l’arte viene creata esiste, allora, un artista che la crea. Ma un artista crea sempre per un pubblico di qualche sorta. Di conseguenza, la struttura deve includere un ruolo per il pubblico al quale l’arte è offerta. Naturalmente, per varie ragioni, molte opere d’arte non vengono mai concretamente offerte a un pubblico [...] Anche l’arte che non viene offerta a una presentazione pubblica, quindi, presuppone un pubblico, perché non soltanto è comunque possibile presentarla a un pubblico (come talvolta succede), ma perché è un genere di cosa che ha lo scopo di essere presentata a un pubblico. La nozione di pubblico resta sempre sullo sfondo, anche quando un dato artista rifiuta di presentare la propria opera» (G. Dickie, *The New Institutional Theory of Art*, “Proceedings of the 8th Wittgenstein Symposium”, n. 10, 1983, pp. 57-64; trad. it. *La nuova teoria istituzionale dell’arte*, in S. Chiodo, (a cura di), *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l’estetica*, UTET - De Agostini Scuola, Novara 2007, pp. 92-93). Oltre che, ovviamente, l’intero impianto dell’estetica di Goodman. Ciò non significa, comunque, ricadere in forme derivate di filosofia, in una forma svilente e banalizzante di riduzionismo semiotico, ma piuttosto sfruttare ogni risorsa concettuale per i propri scopi di indagine.

<sup>6</sup> Una siffatta analisi della struttura stilistica e la conseguente volontà di comprensione del concetto di stile nelle sue molteplici sfaccettature risultano pertinenti non solo alle opere

d'arte, ma, in generale, ad ogni artefatto o addirittura ad ogni porzione di realtà che venga assunta come testo e considerata, quindi, come una forma di comunicazione. In generale, dal punto di vista semiotico, è dunque testo qualunque porzione di realtà: (1) che sia dotata di significato per qualcuno; (2) di cui si possano definire chiaramente i limiti, per cui si riesca a distinguere il testo da ciò che ne sta fuori; (3) che si possa scomporre in unità discrete, secondo più livelli gerarchici di analisi, dal più concreto e superficiale al più astratto e profondo (cfr. G. Cosenza, *Semiotica dei nuovi media*, Laterza, Roma - Bari 2008<sup>2</sup>, pp. 6-7).

<sup>7</sup> Cfr. O. Meo, *Questioni di filosofia dello stile*, Il melangolo, Genova 2008, p. 13.

<sup>8</sup> A. C. Danto, cit., p. 241.

<sup>9</sup> *Ibidem*. Cfr. anche O. Meo, cit., p. 27.

<sup>10</sup> Cfr. O. Meo, cit., pp. 13-16. Non si tratterebbe, però, dell'unica proposta d'origine etimologica: secondo alcuni "stile" deriverebbe «dal greco *stylos* (= colonna). Anche se tale suggestiva congettura [...] non è corretta, essa risulta consona a un'interpretazione (teoricamente, seppur non filologicamente, condivisibile) in chiave contenutistica della funzione estetico-semiotica dello stile» (*ibid.*, pp.15-16).

<sup>11</sup> A. C. Danto, cit., p. 240.

<sup>12</sup> In qualche modo, per Danto, è proprio nelle caratteristiche riconducibili allo stile che risiede ciò che distingue l'arte dalla non arte, la percezione dell'"occhio innocente" dalla percezione dell'"occhio esperto", o dalla, potremmo dire, "percezione estetica". Cfr. A. C. Danto, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Marinotti, Milano 2010, pp. 32-33: «Un disegno di Ruskin di una roccia alpina mostra la roccia così come potrebbe esser vista da un occhio innocente; e possiamo anche immaginare che Ruskin abbia intrapreso una sorta di epoché fenomenologica allo scopo di ridurre la propria esperienza alla percezione di macchie bidimensionali di colore. Nondimeno, mostrando tutto questo, il disegno mostra anche qualcos'altro, qualcosa che non è completamente percepibile dall'occhio innocente: il significato denso e intricato dell'estetica morale di Ruskin».

<sup>13</sup> *Ibidem*. La storia del concetto di stile è profondamente intrecciata fin dalle sue origini all'opposizione tra forma e contenuto, tra ornamento e funzione: «l'ornamento porta con sé un paradosso originario che viene dalla musica. [...] Nella teoria musicale è possibile individuare una serie di ornamenti, detti appunto abbellimenti. [...] Malgrado tutto, però, queste figure non esauriscono il problema dell'ornamentale in musica poiché [...] l'abbellimento investe tutto l'insieme» (C. Buci-Glucksmann, *Filosofia dell'ornamento*, Sellerio Editore, Palermo 2010, p. 22). Adolf Loos, con il suo *Ornamento e delitto* (1908), sancisce la netta condanna dell'ornamentale, considerato futile decorativismo, sacrificato in nome di una modernità funzionalista. Quasi contemporaneamente Alois Riegl, con il suo *Stilfragen* (1893), celebra «lo stile come volontà artistica e modalità di disposizione dei motivi che pratica una stilizzazione dovuta ai pattern e ai sistemi ornamentali. Insomma, lo stile diventa un pensiero formale e decorativo autonomo» (*ibid.*, p. 43). Le riflessioni estetiche contemporanee sul tema (e mi riferisco specificatamente a Danto, ma anche, come vedremo più avanti, a Goodman) tendono a cercare di superare queste opposizioni e questi dualismi in favore di una concezione caratterizzata da una continua reciproca implicazione di forma e contenuto, ornamento e struttura. Questa tendenza teorica ha un suo riscontro anche nel mondo dell'arte, dove «nel 1964, Warhol realizza i suoi *Flowers* ripetitivi e piatti, aprendo una nuova strada all'ornamento: il mondo floreale come astratto. [...] Questo è, dunque, l'astratto. Né una figurazione più o meno mimetica, né un'astrazione "pura" ma una sintassi seconda che rinvia tanto al mondo, quello dei media e del consumo, quanto a se stessa, essendo un sistema di segni immediatamente riconoscibile. [...] Siamo di fronte a una strategia "astratta" dell'immagine che anticipa il virtuale contemporaneo ed esplora un territorio "allargato" dell'arte, mettendo fine al modernismo. [...] L'ornamento fa parte di uno schermo indifferente e passivo che desacralizza ogni valore di verità e rinvia a un iper-capitalismo del consumo, privato di sostanza nel regno infinito delle immagini» (ivi, pp. 96-97). Si tratta, in effetti, di una vera e propria tendenza estetica, probabilmente determinata proprio dalle potenzialità espressive offerte dai media neotecnologici, che coinvolge il nostro vivere quotidiano, valicando i confini del mondo dell'arte: «pian piano, i muri dell'architettura si rivestono, si vestono, si piegano al punto da scomparire in piattezze ornamentali, spesso trasparenti, di segni o di reti. Questo "fare immagine" tipico di uno spazio astratto e interattivo si distingue dal fare immagine mimetico o dal fare immagine pieno di citazioni del postmoderno. Poiché intacca il mezzo espressivo stesso [...] tutti i paradigmi ornamentali si generalizzano e mutano in diagrammi del *Kunstwollen* del virtuale, come prova la costruzione di forme sofisticate sempre più leggere» (ivi, p. 119).

<sup>14</sup> A. C. Danto, cit., p. 250.

<sup>15</sup> *Ibidem*. «Ciò che io chiamo “stile” deve corrispondere meno a quel che Giotto vedeva che al modo in cui lo vedeva, e per questo doveva essere invisibile. Deve essere stato un modo di vedere condiviso da un gruppo abbastanza ampio di cittadini del mondo dell’arte della sua epoca, altrimenti Giotto non sarebbe stato lodato nei termini usati dal Vasari» (ivi, p. 198). Vi è affinità, in questo senso, con la posizione di Riegl, per il quale «lo stile, ovviamente, non è proprio l’uomo in senso umanista, ma è una creazione collettiva e spesso anonima» (C. Buci-Glucksmann, cit., p. 46).

<sup>16</sup> A. C. Danto, cit., p. 252.

<sup>17</sup> N. Goodman, “The Status of Style”, in *Ways of Worldmaking*, The Harvester Press, Indianapolis - Indiana 1978, pp. 23-40; trad. it., “Lo statuto dello stile”, in *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 27-47.

<sup>18</sup> Sull’argomento cfr. nota 12 e per una rapida carrellata sulle teorie sullo stile, cfr. il breve testo di M. Schapiro, *Lo Stile*, Donzelli, Roma 1995, p. 4: «Lo stile è soprattutto un sistema di forme dotato di una qualità e di un’espressione portatrice di significato, che permette di riconoscere la personalità dell’artista e la visione del mondo di un gruppo».

<sup>19</sup> Cfr. E. Arielli, *Stile e stili di pensiero*, in *Stile*, a cura di E. Franzini e V. Ugo, Guerini, Milano 1997, p. 26: «Nel primo caso la forma è un elemento che si “sovrappone” al contenuto, lo plasma, lo veste (Quintiliano); nel secondo la forma è incarnazione del contenuto, ed è quest’ultimo che manipola gli aspetti formali».

<sup>20</sup> Ivi, p. 27.

<sup>21</sup> L’incipit è inequivocabile: «Fin troppo ovviamente, il soggetto è quel che si dice, lo stile è il come. Ma appunto fin troppo, in quanto la formula è in gran parte sbagliata» (N. Goodman, “The Status of Style”, in *Ways of Worldmaking*, p. 23; trad. it. p. 27).

<sup>22</sup> Ivi, p. 23; trad. it., p. 27.

<sup>23</sup> Ivi, p. 25; trad. it., pp. 28-29: «È del tutto chiaro che ci sono spesso maniere molto diverse di dire quasi proprio le stesse cose. Viceversa, e spesso in misura più significativa, cose del tutto diverse possono essere dette più o meno nello stesso modo».

<sup>24</sup> Ivi, p. 25; trad. it., p. 29.

<sup>25</sup> Ivi, p. 34; trad. it., pp. 39-40.

<sup>26</sup> Ivi, p. 34; trad. it., p. 40.

<sup>27</sup> G. Roque, *Che cos’è l’arte astratta? Una storia dell’astrazione in pittura (1860-1960)*, Donzelli, Roma 2004, p. 201.

<sup>28</sup> N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publ. Co., Indianapolis - Cambridge 1976<sup>2</sup>, p. 53; trad. it. *I linguaggi dell’arte*, EST, Milano 1998, p. 53.

<sup>29</sup> N. Goodman, “The Status of Style”, in *Ways of Worldmaking*, p. 32; trad. it. p. 37.

<sup>30</sup> N. Goodman, *Languages of Art*, p. 66 e ss.; trad. it., p. 64 e ss.

<sup>31</sup> L’idea che «il contesto è ciò che determina la differenza» è già ampiamente teorizzata in N. Goodman, *The Structure of Appearance*, Bobbs-Merrill Company, Indianapolis - New York - Kansas City 1966<sup>2</sup>, p. 367 (trad. it. *La struttura dell’apparenza*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 425): qui, utilizzando come esempio il termine “Parigi”, riferibile a due luoghi ben distinti (la capitale francese e un paesino nel Maine), Goodman afferma che «per determinare quale dei due luoghi denomini il particolare “Parigi” in questione, dobbiamo guardare il contesto – vale a dire, alle altre parole che lo circondano e a certe circostanze concomitanti» (ivi, p. 362; trad. it., p. 420). La stessa teoria dei “qualia” (ossia le “qualità di una qualche presentazione di una cosa”), assunti come unità di base dell’esperienza, non è che una conferma di questo modo di guardare alla realtà come ad un sistema costruzionale: «è sufficiente riconoscere che l’iscrizione di una proprietà ad una cosa è in realtà l’affermazione che i qualia che essa presenta in diverse condizioni si conformano a qualche struttura più o meno esattamente determinata» (ivi, pp. 131-32; trad. it., p. 195).

<sup>32</sup> Cfr. L. Handjaras, *Problemi e progetti del costruzionismo. Saggio sulla filosofia di Nelson Goodman*, Franco Angeli, Milano 1991, p. 104.

<sup>33</sup> In questo senso è emblematico l’approccio all’informale che stabilisce lo stesso Harold Rosenberg, teorico dell’*Action Painting*: «Impegnando così l’arte nella vita di un’epoca in quanto vita dell’artista, la pittura d’azione americana rispondeva in maniera positiva a una condizione di disagio universale. [...] La pittura divenne il mezzo per affrontare nell’esercizio quotidiano la natura problematica dell’individualità moderna. In questo modo la pittura d’azione restituiva all’arte un dato metafisico» (cit. in Lea Vergine, *L’arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, Milano 1999<sup>2</sup>, p. 21).

<sup>34</sup> N. Goodman, “The Status of Style”, in *Ways of Worldmaking*, p. 33; trad. it., p. 39.

<sup>35</sup> Ivi, p. 35; trad. it., p. 41.

<sup>36</sup> Ivi, p. 34; trad. it., p. 40.

<sup>37</sup> «A differenza di altre definizioni, la nostra non si fonda sulle intenzioni dell'artista. Quel che ha rilevanza sono le proprietà simboleggiate, indipendentemente dal fatto che l'artista le scelga o anche ne abbia la consapevolezza» (ivi, pp. 35-36; trad. it., p. 42).

<sup>38</sup> Ivi, p. 34; trad. it., p. 40.

<sup>39</sup> Ivi, p. 38; trad. it., pp. 44-45.

<sup>40</sup> Ivi, p. 40; trad. it., p. 47.

<sup>41</sup> Handjaras parla di «tensione essenziale tra le due direzioni fondamentali del conservatorismo e dell'innovazione» (*op. cit.*, p. 150).

<sup>42</sup> Vi è notevole consonanza con ciò che afferma lo storico dell'arte statunitense G. Kubler: «la replica è collegata alla regolarità e al tempo; l'invenzione è collegata alla varietà e alla storia» (G. Kubler, *La forma del tempo*, a cura di G. Previtali, Einaudi, Torino 1976, p. 88). Per la teoria di Kubler cfr. M. Vozza, *Verso una teoria del mutamento stilistico*, in *Immagine, forma e stile. Percorsi estetici tra pittura, architettura e musica*, a cura di Maddalena Mazzocut-Mis, Mimesis, Milano 2001, pp. 160-63: «Nella visione di Kubler, le invenzioni artistiche modificano la sensibilità del genere umano, ampliandone le capacità percettive e allargandone i confini dell'emotività: poiché la sensibilità è l'unico mezzo di comunicazione con l'universo, l'incremento di quest'ultima comporta un potenziamento delle nostre facoltà conoscitive».

<sup>43</sup> N. Goodman, "The Status of Style", in *Ways of Worldmaking*, p. 39; trad. it. p. 46.

<sup>44</sup> Cfr. A. Silvers, "The Secret of Style", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (39) 1981/3, pp. 268-71. Nella sua risposta Goodman liquida in modo fin troppo sbrigativo l'intervento della Silvers considerandolo banalmente inerente a "questioni peculiarmente femminili", ossia relativo a una concezione dello stile in quanto fatto di moda (cfr. N. Goodman, "Reply to Anita Silvers", ivi, p. 279).

<sup>45</sup> A. Silvers, cit., p. 269.

<sup>46</sup> N. Goodman, "Reply to Anita Silvers", ivi, p. 279.

<sup>47</sup> Cfr. R. Arnheim, "Style as a Gestalt Problem", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (39) 1981/3, pp. 281-89; trad. it., "Lo stile come problema gestaltico", in Id., *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1987, pp. 299-313.

<sup>48</sup> Ivi, p. 283; trad. it. p. 303.

<sup>49</sup> Cfr. N. Goodman, *Languages of Art*, pp. 252-255 (trad. it. pp. 217-20).

<sup>50</sup> Cfr. R. Arnheim, cit., p. 284; trad. it. p. 306.

<sup>51</sup> N. Goodman, *The Structure of Appearance*, pp. 127-28.

<sup>52</sup> R. Arnheim, cit., p. 285; trad. it. p. 307.

<sup>53</sup> Si può far riferimento, in tal senso, al concetto di "stile di pensiero", vigente in ogni determinata epoca o ambiente sociale, che va a costituire il modello di pensiero considerato prevalente e "standard" entro un contesto culturale. Cfr. M. Vozza, cit., pp. 135-64.

# Histoire(s) du cinéma o “*dell'avvenire del cinema*” di Roberto Lai (Cagliari)

Pour moi la grande histoire c'est l'histoire du cinéma. Elle est plus grande que les autres parce qu'elle se projette.  
Jean Luc Godard

Constatato il fallimento della settima arte, e quindi del suo lavoro come cineasta, Jean Luc Godard nella sua opera più rigorosa e ambiziosa, le *Histoire(s) du cinéma*<sup>1</sup>, tenta di individuare una via di salvezza per il cinema. Servendosi di uno stile analitico e riflessivo, egli combina ricordi, esperienze personali, divagazioni su amici e colleghi, con lo sguardo sempre attento ai propri ed altrui film del passato remoto e recente. Il regista presenta la storia del cinema, componendo un qualcosa di assolutamente inconsueto che potrebbe essere considerato un catalogo, sia pur parziale, se non ci trovassimo contemporaneamente di fronte a una «collezione di emozioni private»<sup>2</sup>. In una sorta di autoritratto di Godard-cinema, di Godard che “fa” il cinema, vengono compresi interiore ed esteriore, soggettivo e oggettivo, all'interno di un flusso continuo e abbagliante di suoni, immagini, fotogrammi, parole. Godard covava questo progetto da lungo tempo<sup>3</sup>, probabilmente da un ciclo di conferenze tenute a Montreal sul finire degli anni '70, che poi confluirono in *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, libro pubblicato nel 1980. In questi incontri vari film del regista erano proiettati e confrontati con alcuni classici del cinema, da *Nanuk l'eschimese*, opera del 1922 di Flaherty, ai film di Alfred Hitchcock e Nicholas Ray, opere che per Godard, con un giudizio tanto personale quanto, spesso, arbitrario, mostravano delle analogie contenutistiche o formali con essi. In realtà la tendenza al confronto fra registi di varie epoche, unita ad un'estrema acutezza nell'analisi estetica ed etica delle loro opere, è presente sin dai primi scritti del Godard critico dei *Cahiers du cinéma*, negli anni '50. Ciò che mancava allora era una prospettiva rigorosamente storiografica: Godard vedeva il cinema «come un olimpo in cui gli spiriti dei cineasti continuano a vivere e coi quali si può dialogare faccia a faccia»<sup>4</sup>. A poco a poco aumenta però nel regista la coscienza del progresso temporale, logico e causale dell'arte cinematografica, progresso comunque mai lineare, anzi disseminato di



sconfitte ed errori, in realtà decisivi tanto quanto i successi per individuare la forma. Godard è convinto infatti che «la storia del cinema procede più con i suoi errori che non con l'erudizione»<sup>5</sup>.

Il cinema, «affare del XIX secolo risolto nel XX»<sup>6</sup>, è visto nelle *Histoire(s)* come un'invenzione miracolosa, nata da pittura e fotografia come scienza e arte popolare per riscattare il reale. Secondo Godard oltre che ereditarne i diritti ne eredita tuttavia anche i doveri e quindi la responsabilità di penetrare nella realtà, svelarla, estrarne il midollo. Il cinematografo è un mezzo di investigazione capace di farsi garante dell'esistente e di mostrare il mondo come mai era stato visto, e anche per questo la sua storia si lega a quella del secolo in cui nasce<sup>7</sup>. Inoltre il cinema è l'unica arte che può proiettare e riproiettare le immagini del mondo, è per questo adatto a «fare la storia», mantenendosi fedele alla realtà. Ma poiché peculiarità dell'immagine non è solo la documentazione, ma anche la creazione di una realtà, il cinema sembra «fatto per registrare il pensiero, sotto una certa forma di visibile»<sup>8</sup>. Sono questi i presupposti che in chiave artistico-filmica ritornano nelle scritte colorate che scandiscono le *Histoire(s)*. Ma la verità del pensiero è finzione rispetto alla realtà e una scritta in particolare: ÉGALITÉ ET FRATERNITÉ ENTRE LE REAL ET LA FICTION sintetizza l'ossessione di Godard che vuole e sempre ha voluto il matrimonio fra reale e immaginario, fra realtà e finzione. Come in un articolo del 1965 su *Pierrot le fou* in cui il regista di Parigi sostiene che: «l'immaginario e il reale sono nettamente separati (al cinema) eppure sono una cosa sola»<sup>9</sup>. Alla base di questo incontro è sempre l'immagine, mai estraniata dalla sua natura esistenziale, sempre posta fra immagine-segno e immagine del mondo. All'immagine-segno è legata la visualizzazione di alcune idee fondamentali attraverso le scritte che appaiono sullo schermo come quella appena citata. Inoltre le *Histoire(s)* ribadiscono il forte interesse di Godard per la sfera semantico-linguistica e non solo perché considera senza riserve un linguaggio il segno filmico, ma anche perché è sensibile ad un problema che anima il dibattito del milieu culturale di cui fa parte e che è stato in particolare centrale nel controverso periodo dello Tziga Vertov Group<sup>10</sup>.

La consapevolezza di una griglia di dualità interrelate, reale-immaginario, cinema-vita è un punto fermo nell'idea filmica di Godard che, non solo rifiuta di scegliere fra i due versanti, ma pone il conflitto come anima di ogni inquadratura; così nei film degli anni '80, da *Passion* (1982) a *Nouvelle Vague* (1990) pone nello stesso piano «il mondo e la sua metafora [...] la cosa in sé e la coscienza di questa cosa»<sup>11</sup> e l'unico vero problema del proprio ed altrui cinema (e la domanda ritorna con frequenza anche nelle *Histoire(s)*) è: dove e perché iniziare un'inquadratura e dove e perché finirla? Già ne *La Chinoise* (1967) uno dei personaggi, il pittore Kirilov, cita Paul Klee secondo cui «l'arte non riproduce il visibile, ma rende visibile», e anche quando il piano



dell'estetico in cui la visibilità si realizza si colloca nell'immaginario, quest'ultimo «non è il riflesso del reale, ma il reale di un tale riflesso», come dice ancora Kirilov. In questi termini, «la realtà cui il cinema rimanda non può essere il mondo esterno, il referente, ma il film stesso, cioè la stessa operazione di scrittura cinematografica»<sup>12</sup>, inteso come fatto linguistico. L'immagine (ogni immagine) non descrive il mondo, è essa stessa un mondo. Si potrebbe dire che nelle *Histoire(s)* Godard amplifichi questo concetto facendo dell'immagine singola o composta una sorta di *deposito di mondi*, di sovrapposizione di diverse realtà.

Ogni immagine è presentata in catene ricorsive in quanto non esiste come oggetto isolato; ognuna di esse, nascendo a sua volta da un processo associativo, ne richiama altre e, collegandosi nella mente e nelle emozioni dello spettatore ad altri fotogrammi, è diversa, in sé ma anche e soprattutto in quanto percepita diversamente, ogni volta che riappare sullo schermo. Il suo ruolo è per Godard quello di tramite fra termini opposti e inconciliabili: interiore ed esteriore, visibile e invisibile, per una trasmissione di senso che consenta di ritrovare finalmente l'unità di reale e immaginario. Il regista cita qui il poeta francese Reverdy, come avverrà anche nel suo autoritratto in pellicola *JLG/JLG* (1994): «un'immagine non è forte perché è brutale o fantastica ma perché l'associazione di idee è remota, remota, e giusta»<sup>13</sup>. C'è in altri termini in Godard il tentativo di presentare l'immagine al suo nascere e nel suo svolgersi ed è forse soprattutto in questo senso che vanno letti i costanti richiami al cinema muto delle origini, che è «cinema prima di nominare, cinema prima della fissità del linguaggio»<sup>14</sup>, un'arte ancora pura, che si serve di quello che Burch<sup>15</sup> chiama Modello di Rappresentazione Primitivo distinguendolo dal successivo Modello di Rappresentazione Istituzionale. Il primo è caratterizzato da una distanza fra attore e macchina da presa (d'ora in avanti m.d.p.) costante, senza l'alternarsi fra un primo piano o un piano totale, da un'immagine bidimensionale, dall'isolamento reciproco fra le inquadrature e dall'uso di didascalie o conferenzieri che rendano il racconto intelligibile. Il cinema delle origini, in quanto presenta attrazioni, per spettatori che non richiedono nessuna identificazione con quello che vedono, appare vicino al varietà e alla curiosità scientifica, più che al cinema di finzione quale si affermerà in seguito. Quando il cinema diverrà borghese il pubblico richiederà storie più complesse, maggiore realismo e si passerà perciò al Modello di Rappresentazione Istituzionale, caratterizzato da un racconto più fluido e da precise relazioni di continuità spaziale e successione temporale fra i piani. Il cinema allora rende centrale lo spettatore-*voyeur*; ne fa «il punto di riferimento attorno al quale si costruisce l'unità e la continuità di uno spettacolo chiamato ad essere sempre più frammentato»<sup>16</sup>.

«Non una tecnica, né un'arte ma un mistero» ripete Godard nelle *Histoire(s)* come in una sorta di mantra, parlando del cinema che,

proprio quando avrebbe potuto penetrare più profondamente nel reale, ha peccato di *hybris*, desiderando troppo e iniziando a mentire. Operando una scelta unilaterale per la fantasia e l'immaginario ha perso la sua capacità di documentare la realtà, tramutandosi in un'industria di cosmetici, sulle tracce dell'imperialista cinema americano. E il reale si è vendicato sull'immaginario producendo gli orrori della seconda guerra mondiale e soprattutto i campi di concentramento, leit-motiv visivo dell'opera, che il cinema non è stato capace di documentare, perché troppo preso a rappresentare «il delirio della finzione»<sup>17</sup>. La settima arte è stata depotenziata, la sua capacità rappresentativa e predittiva resa nulla, i suoi finti sogni si sono tramutati in incubi. Ma se anche Godard riproduce nel suo film la barbarie dell'umanità attraverso immagini di morte e popola l'opera di fantasmi, di scheletri, di crudeltà, egli continua a resistere, si riappropria delle immagini del passato, cercando di ricrearne la magia, perché «l'immagine verrà al tempo della resurrezione» secondo una frase di Paolo di Tarso ripetuta spesso nelle *Histoire(s)*.

Esemplificativa a tal proposito è la scena finale dell'ultimo episodio dell'opera, *Les signes parmi nous* (4B), in cui compare una rosa gialla che si sovrappone al volto di Godard, che recita un passo tratto da *Il Fiore di Coleridge*<sup>18</sup>, assieme all'*Étude pour le portrait de Van Gogh*, quadro del 1957 di Francis Bacon; alla fine dopo varie dissolvenze e lampeggiamenti, a occupare lo schermo è una sovrapposizione del primo piano in b&n di Godard e del dipinto colorato di Bacon, un uomo con un cappello in testa appoggiato ad un bastone che percorre solitario un sentiero. Godard rivendica la sua diversità, ma anche il suo isolamento, e colpisce lo spettatore, con l'immagine della rosa gialla, immagine semplice, dalle innumerevoli interpretazioni e dai mille significati; è un fiore che giunge alla fine della(e) Storia(e) perché «Un fiore è sempre necessario quando la storia finisce»<sup>19</sup>. Godard vede la Storia come un incubo da cui tuttavia è possibile uscire, ma è necessario ridiscendere all'inferno per tramutarlo in paradiso, producendovi «sotto la forma di un'immagine, la prova tangibile che il viaggio è stato pienamente compiuto»<sup>20</sup>. Attraverso l'arte dell'immagine è possibile salvare l'umanità (e se stessi), uscire dall'incubo della Storia, far rinascere un'arte in cui reale e immaginario siano pacificati, armonizzati visibile e invisibile, sogno e realtà. Ma per la nuova infanzia dell'arte, auspicata da Godard, è necessario che il cinema impari dai suoi errori, e riprenda a fare il proprio dovere di testimone e artefice del reale.

Le immagini delle *Histoire(s)* sono di tipo particolare: si tratta, come si è detto, di costruzioni dal forte potere evocativo e germinale, nonostante siano attraversate qui e là da una vena di iconoclastia che non deve però trarre in inganno; non si può assimilare l'atteggiamento di questo Godard a quello dello Tziga Vertov Group quando ad essere

demolita era l'immagine borghese del mondo che dominava violentemente i mass media e la sfera della pubblicità. In questo caso l'immagine era spesso sporcata, resa illeggibile, mentre veniva trascurata e messa in secondo piano la componente plastico-espressiva. Esemplici da questo punto di vista varie inquadrature della seconda parte di *Vent d'est* (1969), con strisce nere che lacerano lo schermo in un gesto quasi da *action painting*, che riprende alcuni stilemi del cinema underground. Da allora però tutto appare cambiato: Godard ha superato il rigetto dell'immagine, il suo sguardo si è fatto meno ideologico e più acuto; egli in realtà «ama le immagini che distrugge»<sup>21</sup>. Per questo il suo regime rappresentativo appare duplice: accanto a immagini euforiche e corpose se ne trovano di immateriali e inconsistenti, con, ad accomunarle, l'instabilità, nata dalla necessità di legami reciproci, insieme a rapporti di assonanza o dissonanza, di armonia o competizione, di pace o guerra<sup>22</sup>.

Le immagini possono essere di vari tipi, d'archivio o d'arte, pittoriche o cinematografiche e non c'è differenza di trattamento: ognuna è in grado di combattere l'oblio della(e) storia(e), in quanto «materia e memoria della storia»<sup>23</sup>, con la capacità di mostrare e rivelare l'esistente. Si osservano legami formali ma anche funzionali fra esse: le immagini della realtà si apparentano a quelle della finzione, mostrando per l'ennesima volta la relazione fra i due “regni”, mentre dipinti, fotografie, inquadrature cinematografiche ottemperano alla loro funzione testimoniale, aiutando lo storico come documenti preziosi e unici. Godard sottolinea sempre più «il ruolo primordiale del visuale nella formazione della memoria del secolo»<sup>24</sup>.

Accanto all'immagine dal registro rappresentativo “documentario”, pescata nel calderone della riserva di segni<sup>25</sup> che è il cinema, si impone poi l'immagine segno, l'icona che va oltre il «mero rappresentazionalismo per aprirsi all'essenza dell'oggetto»<sup>26</sup>, fra testi, suoni, musiche, scritte, in altre catene rappresentative (il)logiche, secondo legami complessi e modulari. Ogni immagine è assieme pura epifania, immagine vergine, libera e immediata *avant le nom* e anello di una o più catene potenzialmente infinite, con infiniti inizi possibili<sup>27</sup>: Godard cerca nuove connessioni e per questo stravolge i legami narrativi alla base delle sue e altrui immagini, che possono ora entrare in relazione con un numero imprecisato di frammenti di opere pittoriche, letterarie, fotografiche e naturalmente cinematografiche. Il regista rivendica il diritto di scegliere le immagini solamente secondo «la sua memoria di uomo e di cineasta [...] memoria che ha le sue passioni, i suoi affetti, i suoi partiti presi, i suoi momenti di tenerezza e rabbia»<sup>28</sup> e può così dare energia nuova ad opere del passato di altri artisti, mentre la stessa realtà viene scomposta e ristrutturata, spesso in modo provocatorio e urtante. In quest'ottica ad Hitchcock il “maestro dell'universo”, è dedicato un episodio delle *Histoire(s)*; dai suoi film sono prelevate delle inquadrature di ogget-

ti, trasformate in nature morte, rese in qualche misura autosufficienti, funzionali alla narrazione, in modo che tutto il potere del cinema si condensi in queste immagini da cui è eliminato ogni riferimento alla trama originaria<sup>29</sup>. Sono gli oggetti e le loro relazioni reciproche ad essere ricordati, gli oggetti che per Godard qualificano le opere del regista inglese più del plot, più dei personaggi o dei colpi di scena, più della (pur) eccezionale logica narrativa.

La composizione dell'immagine viene alterata, con la condensazione di «azione tempo e visione in un unico substrato cinematografico»<sup>30</sup>, dando ad essa una dimensione tattile che la rende simile ad un oggetto materiale<sup>31</sup>. Inoltre non esiste alcuna profondità di campo e sono sfruttate così appieno le proprietà del video, in cui lo spazio si presenta come pura superficie<sup>32</sup> e lo schermo diviene «spazio palinsesto di iscrizioni ove le immagini acquistano lo status fluttuante di una traccia o un fantasma»<sup>33</sup>.

Scorre fra le immagini il nero, che si fa carico di trasportare suoni, parole, dialoghi, e, introducendo discontinuità, permette anche allo spettatore di riposare gli occhi bersagliati dallo scorrere impetuoso delle immagini. È lo stesso nero che già negli anni '70 acquista un ruolo predominante nelle opere godardiane, da *Lotte in Italia* (1970) in cui segnala una mancanza e assume il ruolo di sostituto di un'immagine, testimone della frammentazione rappresentativa, a *Numero Deux* (1975) in cui questo colore di morte invade la vita delle immagini, che galleggiano nell'oscurità e sono minacciate dall'ombra. Lo schermo, in questo film sperimentale e originalissimo, cessa già di essere una finestra sul mondo ma diviene una pagina su cui si può scrivere, giocare con le parole o le frasi, (iper)testo da manipolare, accartocciare. Ciò avviene letteralmente a più riprese nel film quando delle scritte si compongono e scompongono di fronte ai nostri occhi di spettatori. Come i cartelli di *Nouvelle Vague*, onnipresenti, segnaletica evocativa che interviene a legare le immagini a concetti, autori, testi, altre immagini, anche mentali, sorta di riproposizione dei titoli del cinema muto, che servivano a completare la narrazione, a chiarirla e a facilitare la comprensione dello spettatore, necessario ponte fra le inquadrature. Ma il legame dei titoli con le immagini si fa in *Nouvelle Vague* più complesso: le scritte in genere non rendono più chiaro quello che appare sullo schermo, bensì ne danno un'interpretazione fra le tante possibili, connettendolo ad altri mondi, del mito o della religione.

Nelle *Histoire(s)* assistiamo ad un procedimento simile, ma stavolta le scritte appaiono in colori puri e squillanti, oltreché sullo sfondo totalmente nero o su immagini cupe e invisibili, e sono più insistenti e continue. Nella loro reiterazione esprimono tutta l'ossessione del regista per le parole e la loro combinazione, quasi a prescindere dal loro significato, che, qui come altrove, non è mai banale o facilmente esplicativo, anzi funge quasi da richiamo per la memoria e l'intelletto,

a ricordare e a collegare. Ci sembra inoltre che ci sia qualcosa di più: le scritte sembrano incise sulle immagini, non si limitano a manifestarsi come sottotesto che scorre parallelo ad esse ma paiono raccogliere il precipitato di immagini e suoni, ne rappresentano la connessione misteriosa, diventano un nuovo contenuto che rivela una delle tante altre storie che il cinema (e Godard stesso) può (ha potuto) narrare.

Un posto di riguardo nella nostra esposizione merita l'esame del trattamento riservato alle immagini artistiche, siano esse quadri (soprattutto) o fotografie, che rivela il rapporto osmotico che si instaura fra il cinema e le altre arti <sup>34</sup>. Le opere dei grandi artisti del passato sono presentate come problemi aperti. Particolare è soprattutto la funzione dei dipinti scelti accuratamente fra le opere dei pittori preferiti, da Goya a Monet, da Manet a Picasso, tagliate, capovolte, deformate, mostrate in una valanga che esprime il loro essere splendente e assieme effimero, in uno schermo video che ne sembra rigenerare l'aura <sup>35</sup>. Reale e immaginario, arte e mondo sono sovrapposti ad una velocità inusuale: si passa da un quadro di Monet o Picasso a immagini di guerra e violenza, macabre o funeree, in frazioni di secondo. Il rapporto fra cinema e pittura ha sempre interessato Godard, sin dai suoi esordi; il regista ha inserito in molti dei suoi film opere di artisti amati, per piegarle alle proprie esigenze di cineasta, subendone nel contempo l'influenza; se negli anni '60 è ispirato dall'arte impressionista, fauve e cubista, in particolare da Picasso e Matisse e sceglie sovente i dipinti da inserire nella rappresentazione in base alle loro componenti cromatiche <sup>36</sup>, con il passare degli anni ad interessare il regista diventano i problemi connessi alla rappresentazione pittorica, in relazione al visibile, alla raffigurazione, al rapporto fra artista e l'oggetto dell'opera. Così in un film cardine degli anni '80, *Passion*, storia di un regista in crisi che deve ricreare in un film importanti opere pittoriche del passato, da Goya a Delacroix, oltre a cambiare i punti di riferimento (ci si riferisce all'arte moderna...) Godard si concentra sulla luce e sulla messa in scena, con la pittura a fungere da modello ed esempio, fino ad influenzare perfino i gesti, le posture dei protagonisti. Sono continuamente confrontati e sovrapposti i rispettivi codici delle due arti, per evidenziare infine la radicale alterità del cinema, superiore alla pittura in virtù del movimento ad esso peculiare. Assieme al movimento Godard, nelle lunghe scene girate in interni, mostra agli spettatori anche gli strumenti grazie ai quali tale movimento è possibile, le m.d.p. montate su piccole gru, i cui bracci ostacolano la visuale, tagliando trasversalmente l'inquadratura. La m.d.p. diviene quasi un prolungamento della sua mano, nella quale quindi più che nell'occhio dimora il pittorico. È così per ogni aspetto della creatività umana e questa tesi è riproposta nelle *Histoire(s)* in cui appare spesso la scritta PENSER AVEC LES MAINS, espressione dell'uomo creatore, capace di formare vari mondi, ed esaltazione dell'aspetto artigianale dell'arte,

non separato dal suo aspetto intellettuale e creativo <sup>37</sup>. D'altro canto la tecnica video avvicina Godard a pittori e musicisti, che lavorano con la mente e, soprattutto, con le mani.

È il movimento a determinare nelle *Histoire(s)* lo scarto fra immagini cinematografiche e pittoriche, messe continuamente a confronto. Godard sembra a volte voler chiudere i conti anche personali con la pittura, sempre così amata e invidiata, e riscopre una certa vena pittorico-espressiva, scegliendo dipinti dall'estrema plasticità, privilegiando le figure umane, anche rappresentate per frammenti, con un interesse particolare per i ritratti e per i volti. Fra le immagini così selezionate e le inquadrature cinematografiche si istituiscono delle rime visive, spesso urtanti, sempre sorprendenti, mai ovvie. Godard propone delle riflessioni sull'arte moderna che riprendono i suoi prediletti Faure e Bataille. Del primo è citato ad esempio un lungo testo su Rembrandt, uno degli artisti più presenti nelle *Histoire(s)* <sup>38</sup>; del secondo il riferimento è all'importante libro su Manet <sup>39</sup>, con il quale nasce la pittura moderna, «che ha come fine unico la pittura stessa» <sup>40</sup>, totalmente indifferente al soggetto, visto come un semplice pretesto. Questo aspetto ci sembra assai interessante: per Godard le donne di Manet «ont l'air de dire je sais à quoi tu penses, sans doute parce [...] la réalité intérieure restait plus subtile que le cosmos» <sup>41</sup>. Il pensiero è quindi nell'opera stessa; la pittura moderna anticipa così il cinematografo, è già cinema. Dice Godard: con Manet «commence la peinture moderne c'est-à-dire le cinématographe c'est-à-dire des formes qui cheminent vers la parole très exactement une forme qui pense» <sup>42</sup>, la pittura cessa di essere un'arte che rappresenta figure colte nei loro pensieri, ma diviene «l'arte delle forme che pensano», può così liberarsi dall'imitazione della natura (anche umana), dal mimetismo realistico, che ormai è compito - dovere della fotografia, e diventare coscienza del mondo, non più meramente riproduttiva, ma capace di penetrare la realtà e la Storia stessa; può divenire, come dice Scemama, un'arte con un nuovo ed acuto senso dell'istante, un'arte istantanea <sup>43</sup>. Ripensiamo alla definizione che un Godard giovane e provocatorio diede del cinema: «Le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde» <sup>44</sup>, ogni istante al cinema può essere fatale, capace com'è di rivelare bellezza, essere, verità. Per questo lo sguardo di Godard vuole essere sempre "istantaneo", nel tentativo di cogliere nel caos del mondo e delle sue frammentate rappresentazioni un'unità logica od emozionale <sup>45</sup>.

In quest'ottica il regista ricorre quasi ponendole sullo stesso piano alla pittura contemporanea e premoderna. Citiamo come esempio significativo l'accostamento Picasso e Giotto che, in una scena importante della fine del primo episodio <sup>46</sup>, appaiono in una catena di cui costituiscono l'inizio e la fine, fra documentari di Stevens sui campi di concentramento, dipinti di Goya e scene rallentate della Elizabeth Taylor di *Duello al sole*. Due opere (*Salvataggio da un annegamento* di

Picasso e *Noli me tangere* di Giotto) vengono inserite ma deformate, capovolte, tagliate, e acquisiscono così dei nuovi significati, mostrando tutta la potenza del cinema e tutta l'ambizione conoscitiva e creatrice del regista; egli separa ogni immagine dal proprio contesto drammatico e plastico e la manipola, per ricrearne una nuova che in qualche modo mantenga in sé la vecchia; inserisce le immagini in una catena con il loro significato e la loro storia, facendo acquisire loro un nuovo significato per formare una nuova storia. Godard lavora in particolare sulla figura di Maria Maddalena, vera e propria icona pittorica: «al posto di *Noli me tangere* si impone l'immagine assoluta»<sup>47</sup>, l'immagine nella concezione del regista precede l'arte. Ma le immagini sono mescolate tramite un montaggio che di fatto sottomette il potere evocativo e statico del dipinto alle proprie esigenze compositive, mantenendo un'assoluta fluidità nel loro scorrimento<sup>48</sup>. Fra la staticità della pittura e il movimento del cinema a vincere è ancora una volta il secondo<sup>49</sup>; le immagini vengono sempre scelte in base alla loro «trasformabilità e efficacia [...] all'interno di un sistema significante più che (per) l'innata espressività»<sup>50</sup>. Inoltre Godard utilizza anche immagini semplici e fotografie dal forte contrasto, si serve di maestri della fotografia, da Nadar ad Avedon, in un parallelo continuo tra cinema e fotografia. Sullo sfondo c'è il rapporto fra pittura e fotografia su cui torneremo brevemente fra poco.

Passiamo ora ad un secondo livello di lettura, andando oltre le immagini semplici (inquadrature, fotografie, dipinti), considerandone la mescolanza, secondo il metodo godardiano basato sulla «sovrapposizione di due/tre immagini l'una sull'altra per non farne che una, sorta di urgenza, di ammuccchiamento febbrile e affrettato»<sup>51</sup>. Due sono in definitiva le tipologie di questa immagine composta presenti nelle *Histoire(s)*: l'immagine-geroglifico e l'immagine-palinese ed entrambe «riposano su una dialettica de l'alterità [...] e dell'identità»<sup>52</sup>. Le più rilevanti per noi sono le immagini-palinese, che, secondo la classificazione di un saggio molto interessante di Nel<sup>53</sup>, possono essere di due tipi: «la prima frattura l'immagine di partenza per costruire con uno o più d'altri frammenti di immagini una doppia, tripla multiscena. È la formula A + B + ...n. [...]. Il secondo tipo vede la fusione o coalescenza di scene, A/AB/B, ma le pratiche abituali della sovrapposizione e della dissolvenza incrociata sono stirate, ripetute, deformate, complicate»<sup>54</sup>.

Il montaggio è «l'unica vera invenzione del cinema»<sup>55</sup> e nelle *Histoire(s)* è reinventato in modo sorprendente, conducendo lo spettatore a uno shock percettivo, vicino all'effetto ipnotico<sup>56</sup>. Godard ricorre ad alcuni stilemi del cinema muto fra cui le dissolvenze incrociate, l'utilizzo dei cartelli, ma ne mima anche la serialità con una strategia ricorsiva accurata ed evocativa. Le figure classiche di quest'arte del passato (prossimo) sono inserite all'interno di modalità rappresentative (con queste)



dissonanti e perciò eccessive; il regista ripete esasperatamente immagini di ogni tipo, statiche e in movimento, che battono sullo schermo, rallentano, accelerano all'improvviso, vengono scomposte, frammentate in una sorta di «estetica del flash, dell'apparizione-sparizione»<sup>57</sup>, secondo un «principio di disgiunzione portato al parossismo»<sup>58</sup>. Godard mette in atto un cosciente e mirato «bombardamento di atomi visivi e suoni, accelerazione di particelle, riverbero, sovrapposizione»<sup>59</sup>, crea una serie di «esplosioni visive»<sup>60</sup> grazie ad un uso violento della luce, ma anche al balenare improvviso di fuochi o deflagrazioni, assai frequenti nell'opera, secondo la convinzione di un'arte ciclica che nasce da ciò che distrugge, come Godard stesso ci dice nell'episodio 1A, fra l'autoritratto di Rembrandt e un paesaggio impressionista: «l'art, c'est à dire ce qui renaît dans ce qui a été brûlé». Più avanti nelle *Histoire(s)* (episodio 2A), con un concetto che ritorna anche in *JLG/JLG*, il regista chiarisce che in realtà le opere vanno bruciate con il «feu intérieur», capace di purificare, eliminare il superfluo per ricondurre all'essenza del cinema e dei film.

Godard gioca all'interno di una stessa immagine sulla relazione scritto-visivo e sulla disgiunzione fra orecchio e occhio, mettendo così l'accento sul montaggio consecutivo, caratteristica essenziale di un cinema che voglia costruire un discorso, con un particolare «accento sulla logica, l'articolazione, la necessità, il pensiero, l'arte come messa in forma»<sup>61</sup>.

Il regista che non sa(peva) raccontare le storie in modo lineare<sup>62</sup>, vuole ancora cimentarsi nel racconto, quello dell'epopea del cinema «vibrante di quella luce al di là dei sensi»<sup>63</sup>, e ogni immagine è parte mai ovvia di questa epopea, ogni inquadratura anche la più fragile o aleatoria si aggira come un fantasma fra storia, cinema, pittura, arte e fra i segni che essi trasmettono (e incarnano), si apre a molteplici connessioni, fino ad occupare una sorta di spazio virtuale<sup>64</sup>, rispettando sempre il principio di Reverdy dell'associazione di idee remota e giusta<sup>65</sup>, alla ricerca di una «necessità prima di filmare»<sup>66</sup>. Come i pezzi di mondo di fronte alla m.d.p. che attendono di essere rappresentati<sup>67</sup>, le inquadrature di infiniti film si propongono e Godard ne studia l'essenza cinematografica, chiamandole a partecipare della sua opera, mescolando sequenze discrete attraverso spericolate serpentine fra le immagini. Per questo metodo così impegnativo e tortuoso è necessario un particolare concetto di archivio, archivio di immagini, suoni, parole, «lavagna per discutere su come le idee vengono create [...] (in un) processo che è sempre legato a selezione e elisione»<sup>68</sup>. Il procedimento è simile a quello della memoria e della storia, e l'archivio si fa allora riserva visiva che consente di riscrivere, rappresentare una nuova storia<sup>69</sup>. Godard investe quindi il montaggio di una responsabilità assoluta per la composizione, presentazione, accessibilità delle immagini, ne fa un vero e proprio operatore di pensiero<sup>70</sup>. Operatore di pensiero, ma non solo: Godard si forma al video negli anni militanti dello Tziga Vertov Group, in cui



è scarso l'interesse per l'aspetto plastico-inventivo del montaggio, ma ben presto scoprirà tutte le sue potenzialità, da *France/tour/détour* fino alle *Histoire(s)*: qui infatti «l'esigenza della compressione del pensiero (qui indotta dai rapporti molto serrati fra le immagini) sfocia in effetti plastici inediti e sontuosamente inventivi»<sup>71</sup>. Questa esigenza produce forme originali di giunzione fra le immagini, con particolare riferimento alle inquadrature di film del passato recuperate e rimontate, con una sorta di compassione nel far emergere i corpi delle attrici e degli attori dalle tenebre, ridando loro nuova vita grazie al ralenti, grazie ai lampeggiamenti e alla nascita di un'immagine nel cuore di un'altra, sorta di «germinazione interna all'inquadratura»<sup>72</sup>.

Tutto contribuisce allo splendore figurativo dell'opera, anche un utilizzo particolare della luce, dei suoi contrasti, e una partitura accurata dei colori. Ogni cosa sembra originarsi dalla luce<sup>73</sup> nella via iniziata un decennio prima da *Passion*, in cui all'illuminazione era assegnato un ruolo prioritario dal forte valore metaforico: Jerzy, il regista del film nel film, sa che è dalla luce che si originano i colori, le scene, i personaggi e sa che la luce che «non si deve fare, non si deve costruire, ma cercare»<sup>74</sup>, e quindi tutto *Passion* è incentrato sulla ricerca (vana) della *bonne lumière*<sup>75</sup>. Godard ha richiamato per curare la fotografia dell'opera il suo antico sodale Raoul Coutard, direttore della fotografia nei suoi capolavori degli anni '60. Egli si mostra abile nel creare una luce buona per il film di Godard, ma non per quello di Jerzy, che non accetta alcun sostituto alla luce di Rembrandt o El Greco, vuole recuperarla e non riesce a rassegnarsi alla perdita<sup>76</sup>. Godard sa invece che «la luce che si è persa non potrà più essere ritrovata nello stesso luogo e nella stessa forma»<sup>77</sup> e dà poteri immensi alla «sua» luce, che è energia, nutrimento dello spirito dei protagonisti<sup>78</sup>, continuando a cercare, per salvare il cinema attraverso la bellezza.

Anche nelle *Histoire(s)* si fa strada l'identità luce-bellezza, secondo una riproposizione della teoria neoplatonica della *claritas*. Ma il discorso di Godard si fa più complesso: non esiste solo la sublime intensità luminosa dell'eros, esiste anche il cattivo e volgare luccichio di Hollywood, industria dei cosmetici, del Technicolor. E Godard dissemina la sua opera di bei corpi (soprattutto) femminili, che si trovano a metà fra le due forme: la tersa Venere pandemia si affaccia dietro quella urania e la cristallina luminosità dei bei volti è offuscata e incattivita dall'eccesso del nudo che affonda nella pornografia, mentre la serenità che ci si attende dalla bellezza è immediatamente elusa da scene di violenza e di morte. La bellezza è sempre fatale, anzi, come dice Aumont, doppiamente fatale perché comporta il proprio inverso, una zona d'ombra al suo interno e perché intimamente legata allo splendore divino, che può tutto, meraviglioso e terribile<sup>79</sup>. È una bellezza congiunta in modo intrinseco a morte, paura e terrore, non è mai una bellezza pacificata, spirituale, è sempre corporea, concreta<sup>80</sup>.

Il colore gioca poi un ruolo fondamentale: la teoria di Godard è estrema: il cinema (ma anche la fotografia) nacque in b&n perché rubò alla vita la sua identità, e portò con sé il lutto per questa perdita; per questo i colori della Technicolor apparivano tinte mortuarie, per il tentativo di nascondere questo lutto, senza elaborarlo. Oppure, liberandosi del mimetismo, nei film del cinema delle origini la componente cromatica è usata in contrapposizione alla realtà, «colore di tipo non-indexicale, non realistico, ma puramente sensuale, metaforico e spettacolare»<sup>81</sup>. Il colore è dipinto direttamente sulla pellicola e non cerca il naturalismo, ma mira a stimolare lo spettatore e la sua fantasia, a suscitare emozioni, mettendo in evidenza selezionati dettagli, per aumentare l'effetto spettacolare<sup>82</sup>. La componente cromatica è proiettata oltre lo schermo, sullo spettatore, che viene investito da queste macchie espressive. Godard utilizza sovente nelle *Histoire(s)* lo stesso metodo: il video è invaso da colori primari e dai loro complicati giochi che, con la miscellanea delle arti e il montaggio frammentato, portano con sé emozioni di ogni tipo, producendo una vera e propria «mobilitazione degli affetti»<sup>83</sup>; in particolare è presente il rosso, colore della tentazione, dei musical di Cyd Charisse, ma anche del sangue e della violenza, e occupa i frammenti in b&n con un effetto destabilizzante. Il rosso è cinema all'ennesima potenza, parafrasi di morte, capace perfino di tramutare quest'ultima in finzione. Ancora una volta Godard gioca fra le immagini finzionali e reali, in una sorta di dialettica fra reale della finzione e finzione del reale<sup>84</sup>, già sperimentata in passato.

Eppure la componente cromatica, a parte qualche eccezione, pure notevole, si pensi al ralenti di *Duello al sole* in cui è ridata nuova vita e nuova forma a una sequenza in sé non straordinaria<sup>85</sup>, sembra spettare soprattutto alla pittura: il b&n usato dal cinema e dalla fotografia non è che una sintesi metaforica del colore, visto come un artificio aggiunto all'essenziale, il bianco e nero<sup>86</sup>. Invece il colore della pittura è felicità, come nell'episodio 2B in cui *Table servie et jardin* di Pierre Bonnard occupa lo schermo, «con i suoi veri colori che fotografia e cinema hanno soppresso e che il mortifero Technicolor ha fallito nel riprodurre»<sup>87</sup>. I blu e i verdi accesi di Matisse o Van Gogh ci ricordano le note di una partitura musicale<sup>88</sup>, ma Godard gioca anche sulla combinazione delle tinte, in particolare di rosso, bianco e blu, che costituiscono il marchio di fabbrica del regista, che, sin dagli anni '60, si è concentrato sugli effetti simbolici e plastici di tale combinazione. Si veda, ad esempio, la scena iniziale delle *Histoire(s)* in cui compare Godard, vestito di bianco, sulla sinistra una lampada rossa, sullo sfondo una finestra da cui penetra una luce blu. Il tricolore ritorna più volte fino alla rappresentazione della bandiera francese in un dipinto di De Staël, con significati e funzioni di vario tipo: politici, emotivi, eminentemente plastici.

La pittura è quindi l'unica a possedere le leggi del colore, o almeno

così sembra essere per Godard <sup>89</sup>. Sin dal cinema delle origini, cui è costante il riferimento del regista nelle *Histoire(s)*, il modello che determina lo sviluppo della dialettica fra b&n e colore è duplice: fotografico e pittorico. Da un lato c'è quindi il realismo, la riproduzione meccanica, oggettiva e il colore naturale sembra essere il bianco e nero; dall'altro l'espressività, la volontà creatrice dell'artista che possiede l'esclusiva del colore. Il cinema è sempre stato affascinato dal rapporto «immediato, personale e intenzionale» <sup>90</sup> dei pittori con la componente cromatica e lo stesso Godard non sembra immune da questa idealizzazione. Il cinema nelle *Histoire(s)* sembra a volte interpretare il ruolo di sostituto della pittura, e sembra sfidarla; ma la lotta è anche fra colore e bianco e nero: i fotogrammi in b&n vengono vampirizzate dai colori dei dipinti; incantevoli visi rinascimentali, apparizioni che rendono visibili bellezza e felicità, si ritrovano improvvisamente con le loro tinte vivaci ai margini o dietro inquadrature in b&n, a volte si alternano ad esso in un veloce battimento <sup>91</sup>. Il colore descrive i corpi, i loro frammenti, li individua, ne conserva la bellezza; contamina tutto ciò che tocca, producendo «senso in eccesso, un troppo pieno di vita, un'esuberanza che crea problemi alla ragione» <sup>92</sup>, legato com'è al pathos, alla pura astrazione che si riscopre non così distante dalla realtà, ritrovando, anche attraverso la pittura, un rapporto più diretto, fisico con essa. Il contrasto è ancora con l'elemento meramente meccanico della registrazione foto-cinematografica del reale, ma Godard riscopre attraverso le componenti cromatiche il valore originario. Le immagini stratificate fanno assomigliare la pellicola a «un tessuto che assorbe i colori» <sup>93</sup>; è come se il mondo, reale e di finzione, presente e passato, fosse visto «attraverso vetri colorati» <sup>94</sup>. È la pittura che consente di risvegliare il ricordo, di penetrare nella memoria ridestandola; è la pittura che permette di «ritrovare i colori della nostra infanzia» <sup>95</sup> che è anche infanzia dell'arte e infanzia di un cinema che può rinascere, riscoprendo i colori del mondo e della realtà che non coincidono più con quelli del lutto. Ma la memoria è regno del caos, dell'accumulo disordinato e il montaggio amplifica questa percezione; la visione dello spettatore è problematica, complicata; l'immagine è assieme chiara dal punto di vista della visibilità, e opaca, indecifrabile per il significato. Sono i colori che le conferiscono energia, la formano, con la loro saturazione elevata, la loro intensità e ricorsività. Così Godard mostra tutta la fiducia possibile nel cinema, andando oltre il video e le sue tinte che rappresentano il quotidiano, superando la pittura e i suoi colori astratti, per una nuova immagine che sia «preistoria delle immagini a venire» <sup>96</sup>. Questo è il desiderio che anima il regista: ridare tutto il potere alla cellula primordiale del cinema, l'immagine, attualmente offuscata. Di questa è ancora possibile ritrovare la potenza rivelatrice, per un'arte nuova e assieme originaria che sia di nuovo «promessa di felicità» <sup>97</sup>.

<sup>1</sup> Le *Histoire(s) du cinéma* furono montate fra il 1988 (gli episodi 1A e 1B) e il 1998 (4A e 4B). I vari episodi sono individuati da numeri e le lettere, anche se in realtà presentano dei titoli veri e propri, che tuttavia appaiono nelle varie puntate mischiati fra loro e assieme a giochi di parole, assonanze. Sono invece chiaramente mostrati nel libro che Godard ha tratto dall'opera, ricco di splendide immagini, J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard-Gaumont 2006. Godard dedica ciascuno degli episodi a due persone scelte fra amici, personalità del cinema, critici, colleghi vivi o morti. Questi sono in breve gli episodi con il tema o i temi cui sono dedicati e le immagini più significative che li contraddistinguono: 1A *Toutes les histoire(s)*. La potenza del cinema, i suoi diritti esercitati e i doveri disattesi. Immagine ricorrente di Godard alla moviola e alla macchina per scrivere, assieme a fotogrammi di Hitler e Charlot e ad opere di Goya, Van Gogh, Rembrandt, Monet, Picasso. 1B *Une histoire seule*. La solitudine dello storico contrapposta ad alcune coppie celebri, ad esempio i Lumière. Donne fatali, Lilian Gish, Lolita. Riferimento alla pittura col passaggio dall'impressionismo alla fotografia e poi al cinema. Discussione sulla resurrezione dell'immagine e sullo sguardo, con ricorrente l'inquadratura fissa di una coppia situata dietro un proiettore, presa da un film di Bergman. Abbondanza di fotografie di grandi maestri, da Avedon a Ricciardi, e di dipinti, da Manet a Goya. 2A *Seul le cinéma*. Frammenti di una conversazione fra Godard e Daney sulle possibilità della storia e della critica di cinema in Francia. Ricordo di Truffaut, per Godard più critico che cineasta, vero erede di Diderot. Brani di Baudelaire letti da Julie Delpy. Molta pittura di varie epoche, da Klimt a De Staël, fino ad icone e madonne rinascimentali, ma anche cartoni animati e sentenze scritte in latino. 2B *Fatal beauté*. Dedicato alla bellezza femminile (fatale): Ava Gardner, Lauren Bacall. Sabine Azéma recita ripresa in piano americano un testo sulla bellezza. Riflessioni sul cinema e la fotografia, immagini di Jean Fontaine parallelamente a un'eroina di Delacroix e una definizione del cinema in vari colori sullo schermo «Ni une technique, pas un art, un mystère». 3A *La monnaie de l'absolu*. Testo del 1876 di Victor Hugo sulle colpe dell'occidente per la guerra in Jugoslavia. Nazismo, guerra e carenze del cinema. Esaltazione dell'importanza di *Roma città aperta* che ha ridato la propria identità all'Italia e agli italiani. Abbondanza di ritratti pittorici, da quelli di Leonardo e Vermeer fino a Manet, considerato come un precursore del cinema. 3B *Une vague nouvelle*. Prospettiva analizzata in riferimento a fotografia e cinema.. Henri Langlois, il direttore della *Cinéthèque française*, colui che ha insegnato alla *Nouvelle Vague* a guardare il cinema appare in un'immagine ricorrente. Così è nata e cresciuta quella generazione di critici. Fotografie di amici scomparsi, da Truffaut a Rossellini. Una frase ricorrente: «Égalité et fraternité entre le réel et la fiction». 4A *Le contrôle de l'univers*. Massime di Valéry, Malraux, Aragon su politica e arte. Dedicata a Hitchcock, unico che riuscì a esercitare un controllo assoluto sull'universo. Nel suo cinema, sostiene Godard, gli oggetti sono più importanti della trama e sono loro ad essere ricordati. Molte immagini dai propri film da *Pierrot le fou* a *JLG/JLG*. 4B *Les signes parmi nous*. Bilancio finale in un episodio dedicato a sé e ad Anne-Marie Miéville. Il cinema è sfuggibile come la vita ed è perciò difficile parlarne, così come è difficile fare storia: tutto è in continuo divenire, muoiono gli stati e l'Europa. Più facile forse fare dell'arte, occuparsi di immagini forti se «l'association des idées est lointaine, lointaine et juste». L'ultima è per il volto di Godard con sullo sfondo, sovrapposta, una rosa gialla.

<sup>2</sup> J. Aumont, *Années. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L. 1999, p. 115. Così Farassino sul rapporto fra cinema e storia personale: «Il cinema è una persona e la sua storia è anche la propria storia personale, sono ricordi aneddoti, "storie" di vita durante le riprese del film», in A. Farassino, *Jean Luc Godard*, Milano, Il Castoro 2003, p. 236.

<sup>3</sup> Sulla genesi delle *Histoire(s) du cinéma*, cfr. fra gli altri M. Temple, J.-S. Williams, *Introduction to the Mysteris of Cinema 1985-2000*, in Id. (a cura di), *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, Amsterdam, Amsterdam University Press 2000, p. 11-15, e M. Temple, *It will be worth it*, "Sight and Sound", 8.1, gennaio 1998, pp. 20-22.

<sup>4</sup> A. Farassino, *Jean Luc Godard*, cit., p. 236.

<sup>5</sup> B. Eisenschitz, C. Tesson, *Une machine à montrer l'invisible: Conversations à propos des Histoire(s) du cinéma*, "Cahiers du cinéma", 529, novembre 1998, p. 55.

<sup>6</sup> Così si esprime lo stesso Godard nell'episodio 2A delle *Histoire(s)*. Cfr. J. Hori, *Godard's two historiographies*, in M. Temple, J.-S. Williams, M. Witt (a cura di), *For Ever Godard*, London, Black Dog Publishing 2004, p. 335.

<sup>7</sup> Cfr. C. Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard: la force faible d'un Art*, Paris, L'Harmattan 2006, p. 191. Bellour considera invece quella di Godard la prima storia concettuale del cinema, inteso come infinito archivio di immagini che si fanno storia, in R. Bellour, *L'entre-Images 2: Mots, Images*, Paris, P.O.L. 1999, pp. 143 e 252. Hori si concentra

sul metodo storiografico di Godard che consiste «nel sovrapporre una “storia vicina” su una storia “lontana” per produrre l’intensità di montaggio alle spese del dettaglio storico», in J. Hori, *Godard's two historiographies*, cit., p. 339. La tesi delle *Histoire(s)* è per Rancière che «la storia del cinema [...] (sia) la storia di un incontro mancato con la storia del tuo secolo»: questa è una delle colpe più gravi del cinema. Per il filosofo francese inoltre nelle *Histoire(s)* si assiste alla «contrapposizione di due tipi di storie», e Godard non ha timore di mostrarci anche le storie virtuali, in J. Rancière, *La favola cinematografica*, Pisa, Edizioni Cineforum ETS 2006, p. 227 (ed. or. *La fable cinématographique*, Paris, Le Seuil 2001). Per Winston Dixon Wheeler nell’opera di Godard non esiste alcuna storia del cinema: non esiste nessun passato, tutto è presente e, al limite, futuro. Il cinema è un’arte senza avvenire: aveva ragione Luis Lumière nel profetizzarlo; per Godard il cinema è e resta l’arte del presente, in Winston Dixon Wheeler, *The Films of Jean-Luc Godard*, New York, State University of New York Press 1997, p. 184. Per i rapporti di Godard e del suo concetto di storia con Nietzsche e Benjamin cfr. fra gli altri M. Dall’Asta, *The (Im)possible History*, in M. Temple, J.-S. Williams, M. Witt (a cura di), *For Ever Godard*, cit., pp. 350-363 e A. Bergala, *L’ange de l’histoire*, in Id., *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du Cinéma L’Etoile 1999, p. 221-249. Per la storia nelle *Histoire(s)* cfr. fra gli altri: Y. Ishaghpour, *Jean Luc Godard cinéaste de la vie moderne-La poétique dans l’historique*, in G. Delavaud, J.-P. Esquenazi, M.-F. Grange (a cura di), *Godard et le métier d’artiste*, Paris, L’Harmattan 2001, pp. 155-168, J. Aumont, *Années. Fictions du cinéma d’après Jean-Luc Godard*, cit., p. 137 e p. 145.

<sup>8</sup> J. Daive, J.-L. Godard, *Le bon plaisir de Jean-Luc Godard*, in A. Bergala, J.-L. Godard, *Jean Luc Godard par Jean Luc Godard*, I-II, Paris, Cahiers du cinéma 1998, vol. II, p. 306. E più avanti: «Il cinema è fatto per stabilire il dossier di un certo numero di cose in vari campi [...] Il vero cinema deve mostrare qualcosa di visibile in questo invisibile, di utilizzabile», in *ivi*, p. 312.

<sup>9</sup> J.-L. Godard, *Pierrot amico mio*, in Id., *Il cinema è il cinema*, Milano, Garzanti 1981, p. 225, trad. it. di J.-L. Godard, *Pierrot mon ami*, “Cahiers du cinéma”, 171, ottobre 1965, pp. 16-18.

<sup>10</sup> Il gruppo fu fondato nel 1968 da Godard e Gorin e operò fino al 1970, con all’attivo cinque film, che suscitavano ampi dibattiti e accese polemiche. Fece parte saltuariamente del gruppo Jean-Henry Rogers, Gérard Martin, Nathalie Billard, Armand Marco, tutti intellettuali non direttamente coinvolti con il cinema. Appena precedente e vero spartiacque nella carriera del regista, è invece il film *Le gai savoir* (1967) in cui il regista si interroga sul linguaggio in sé individuando per Allegri nell’attività significante «il suo proprio livello specifico di azione», in L. Allegri, *Ideologia e linguaggio nel cinema contemporaneo: Jean Luc Godard*, Parma, Università, Centro Studi e Archivio della Comunicazione 1976, pp. 197-98.

<sup>11</sup> A. Bergala, *Godard, ou l’art du plus grand écart*, in P. Dubois (a cura di), *Jean Luc Godard, le cinéma*, numero speciale de “Revue belge du cinéma”, 22-23, 1988, p. 6.

<sup>12</sup> L. Allegri, *Ideologia e linguaggio nel cinema contemporaneo: Jean Luc Godard*, cit., p. 175.

<sup>13</sup> La frase originale di Reverdy è pubblicata all’interno di una composizione dal titolo *L’image*, sulla rivista “Nord-Sud” nel marzo 1918: «L’image est une création pure de l’esprit. Elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l’image sera forte plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique».

<sup>14</sup> V. Callahan, *The Evidence and Uncertainty of Silent Film in Histoire(s) du cinéma*, in M. Temple, J.-S. Williams (a cura di), *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, cit., p. 39.

<sup>15</sup> N. Burch, *Il lucernario dell’infinito*, Parma, Pratiche 1994.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>17</sup> J. Rancière, *La favola cinematografica*, cit., p. 240.

<sup>18</sup> «Si un homme traversait le paradis en songe qu’il reçût une fleur comme preuve de son passage et qu’à son réveil il trouvât cette fleur dans ses mains que dire alors ... J’étais cet homme». In realtà la citazione è tratta da Coleridge, cfr. J.-L. Borges, *Il fiore di Coleridge*, in Id., *Altre inquisizioni*, Roma, Feltrinelli 2002, p. 16.

<sup>19</sup> P. Forest, *La rose dans la poussière de l’acier*, in *Le siècle de Jean Luc Godard. Guide pour Histoire(s) du cinéma*, numero speciale di “Artpress”, novembre 1998, p. 26. Su questa scena e sul significato del fiore, anche in riferimento ad altre opere di Godard, cfr. A. Scarlato, «Un’oscura fedeltà per le cose cadute». *La storia e la testimonianza dei campi*, in A. Cervini, A. Scarlato, L. Venzi, *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean Luc Godard*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore 2010, p. 115-16.

<sup>20</sup> P. Forest, *La rose dans la poussière de l'acier*, cit., p. 26.

<sup>21</sup> J. Hori, *Godard's two historiographies*, cit., p. 133.

<sup>22</sup> Cfr. fra gli altri Winston Dixon Wheeler, *The Films of Jean-Luc Godard*, cit., p. 376, D. Oubina, *Introducción*, in Id. (a cura di), *Jean-Luc Godard: El Pensamiento del Cine: Cuatro Miradas Sobre Histoire(s) Du Cinema*, Madrid, Ediciones Paidós Iberica 2003, p. 19, J.-L. Leutrat, *Ab! Les Salauds*, in "Cinemas", 4.3, 1994, pp. 79-80, e E. Gruner, *Jean Luc Godard, o el absoluto de la acción*, in D. Oubina (a cura di), *Jean-Luc Godard: El Pensamiento del Cine: Cuatro Miradas Sobre Histoire(s) Du Cinema*, cit., p. 91

<sup>23</sup> C. Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard: la force faible d'un Art*, cit., p. 146.

<sup>24</sup> M. Harney, *Les rouages, grinçants d'une machine à mémoire*, in *Le siècle de Jean Luc Godard. Guide pour Histoire(s) du cinéma*, cit., p. 74.

<sup>25</sup> Cfr. A. Castant, *Histoire(s) du (son du) Cinéma*, in R. Prédal (a cura di), *Où en est le God-Art?*, Paris et Conde-sur-Noireau, Corlet-Télérama 2003, p. 210.

<sup>26</sup> Winston Dixon Wheeler, *The Films of Jean-Luc Godard*, cit., p. 183. Per Rancière ogni elemento dell'opera è assieme «un'immagine materiale e un'immagine segno» e Godard «riconduce verso la gloria dell'icona il gioioso disordine delle parole e delle immagini [...] rendendo eterno il regno, spirituale e plastico, delle ombre cinematografiche, eredi delle figure pittoriche», in J. Rancière, *La favola cinematografica*, cit., p. 236 e p. 226 (leggermente modificata).

<sup>27</sup> Cfr. Williams per il quale Godard ha finalmente raggiunto l'obiettivo tanto agognato di «dissolvere il mondo solido e così arrivare [...] a un grado *avant le nom* (prima del nome) - puro suono - e a *l'image vierge* (prima dell'immagine) - ritornare cioè a un momento prima che l'ordine della sintassi linguistica e cinematografica avesse preso il controllo e parole e immagini avessero perso la loro immediatezza, libertà e innocenza», in J.-S. Williams, *The signs amongst us: Jean Luc Godard's Histoire(s) du cinema*, in *The Godard Dossier*, "Screen", 40.3, autunno 1999, pp. 312-13. Cfr. anche ciò che dice Conley su *Prénom Carmen*, importante opera di Godard del 1983: Godard in questo film sembra scoprire che prima del nome e del linguaggio simbolico sia forse «la confusione di tutte le storie, un caos originale», in V.-A. Conley, *A fraying of voices: Jean Luc Godard's Prénom Carmen*, "Esprit Créateur", 30.2, 1990, p. 69.

<sup>28</sup> M.-J. Mondzain, *Histoire et Passion*, in *Le siècle de Jean Luc Godard. Guide pour Histoire(s) du cinéma*, cit., p. 94. E più avanti: «La potenza delle *Histoire(s)* viene proprio dalla forza emozionale con cui si attaccano a noi», ivi, p. 96.

<sup>29</sup> Cfr. J. Rancière, *Godard, Hitchcock and the Cinematic Image*, in M. Temple, J.-S. Williams, M. Witt (a cura di), *For Ever Godard*, cit., pp. 216-17.

<sup>30</sup> A. Wright, *Elizabeth Taylor at Auschwitz: Jean Luc Godard and the real object of montage*, in M. Temple, J.-S. Williams (a cura di), *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, cit., p. 58.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> C'è da aggiungere che più volte Godard cita Bresson per il quale «la fin c'est l'écran qui n'est qu'une surface», R. Bresson, *Notes sur le Cinématographe*, Paris, Gallimard 1975, p. 117.

<sup>33</sup> J.-S. Williams, *The signs amongst us: Jean Luc Godard's Histoire(s) du cinema*, cit., p. 312. Così per Convert l'immagine ormai non è più solamente «il luogo di una rappresentazione, ma il luogo di un fare», in P. Convert, *La couleur dit et ne dit pas*, in *Le siècle de Jean Luc Godard. Guide pour Histoire(s) du cinéma*, cit., p. 47.

<sup>34</sup> Per il rapporto fra il cinema e le altre arti nelle *Histoire(s)*, cfr. fra gli altri C. Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard: la force faible d'un Art*, cit., pp. 44-45, pp. 54-57 e p. 127, M. Witt, *Montage my Beautiful Care, or Histories of the Cinematographe*, in M. Temple, J.-S. Williams (a cura di), *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, cit., p. 39, A. Toubiana, A. de Baecque, *Il y a des fantômes plein l'écran... Entretien avec Philippe Sollers*, "Cahiers du cinéma", 513, maggio 1997, pp. 43-44 e J.-P. Fargier, *L'arte senza fallo*, in S. Toffetti (a cura di), *Jean Luc Godard*, Torino, Centre culturel Français 1990, p. 60 e p. 65. Quest'ultimo, in particolare, considera il confronto fra il cinema e le arti in varie opere di Godard, tra cui *Passion*; qui ad uscire vincitore era sempre il cinema, mentre con le *Histoire(s)* inizia ad insinuarsi il dubbio che il cinema non sia in realtà superiore, assieme alla convinzione che «non tutti i film buoni andranno in Paradiso».

<sup>35</sup> Cfr. N. Nel, *Histoire(s) du cinéma 1 et 2 de Jean Luc Godard*, in G. Delavaud, J.-P. Esquenazi, M.-F. Grange (a cura di), *Godard et le métier d'artiste*, cit., p. 210.

<sup>36</sup> Ad esempio in *Pierrot le fou*, che si caratterizza per un uso ricorsivo del rosso e del



blu, abbondano opere, specialmente di Picasso e Matisse, in cui predominano queste tinte pure, opere che così contribuiscono a «sostanziare e rilanciare l'incessante dispiegamento della ricorrenza di colore», in L. Venzi, *Il colore e la composizione filmica*, Pisa, ETS Edizioni 2006, pp. 94-95. Per le figure della ricorrenza e dell'insorgenza della componente cromatica, dispiegarsi spaziale e temporale di questa in un film, cfr. ivi, pp. 27-29.

<sup>37</sup> L'uomo appare un creatore «libero eppure finito allo stesso tempo» e nella sua possibilità di farsi creatore del mondo esiste un pericolo «cui è esposta, sempre, ontologicamente, ciascuna immagine», A. Cervini, «*Montaggio mio dolce affanno*». *Arte e la messa in forma dell'universo*, in A. Cervini, A. Scarlato, L. Venzi, *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean Luc Godard*, cit., p. 161.

<sup>38</sup> Siamo nell'episodio 4A. Faure è sempre stato un punto di riferimento per Godard; si pensi ad esempio alla lunga citazione su Velasquez che apre *Pierrot le fou* che ne rappresenta il progetto estetico (cfr. A. Farassino, *Jean Luc Godard*, cit., p. 71): «Velasquez, après cinquante ans, ne peignait plus jamais une chose définie. Il errait autour des objets avec l'air et le crépuscule [...] il surprenait dans l'ombre et la transparence des fonds les palpitations colorées dont il faisait le centre invisible de sa symphonie silencieuse Il ne saisissait plus dans le monde [...] que les échanges mystérieux, qui font pénétrer les uns dans les autres les formes et les tons, par un progrès secret et continu dont aucun heurt, aucun sursaut ne dénonce ou n'interrompt la marche. L'espace régné...». La citazione si sviluppa in due scene successive ed è tratta da E. Faure, *L'Histoire de l'Art. L'Art Moderne*, Paris, Livre de Poche 1964, pp. 167, 168, 171, 173.

<sup>39</sup> G. Bataille, *Manet*, Milano, Skira-Fabbri 1965.

<sup>40</sup> Ivi, p. 97. Cfr. anche S. Shafto, *De la peinture et de l'histoire dans les Histoire(s) du cinéma*, in R. Prédal (a cura di), *Où en est le God-Art?*, cit., p. 230.

<sup>41</sup> J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, cit., p. 48. Continua Godard: «le monde intérieur a rejoint le cosmos», ivi, p. 54. Siamo nell'episodio 3A, min. 11.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 54-55. Cfr. J. Hori, *Godard's two historiographies*, cit., p. 335: «La Cinematografia come una "forma che pensa" opposta al "pensiero che forma" è nata con l'avvento della pittura moderna alla metà del 19° secolo». Ishaghpour riferisce l'immagine «de l'intérieur qui rejoint le cosmos» alla dimensione riflessiva delle *Histoire(s)*: con il cinema, la storia, l'arte, è ivi presente un pensiero sul cinema, sull'arte, sulla storia; questo pensiero diventa forma e si ritrova in un insieme «in cui il cinema, la vita, l'uomo, l'arte, la Storia sono inestricabilmente legati», in J.-L. Godard, Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Tours, Farrago 2000, p. 25.

<sup>43</sup> C. Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard: la force faible d'un Art*, cit., p. 57.

<sup>44</sup> È una frase pronunciata da Bruno Forestier, il protagonista del secondo film di Godard, *Le petit soldat* (1960).

<sup>45</sup> Cfr. J.-P. Fargier, *Le théâtre de l'instant*, in *Spécial Godard: Trente Ans depuis*, Paris, Cahiers du cinéma Livres 1990, pp. 78-80.

<sup>46</sup> Siamo al minuto 46,30. Così si svolge in dettaglio la scena: Godard parla di guerra e arte mentre sullo schermo appare l'immagine di un'esplosione, cui si sovrappone un particolare di un'opera (capovolta) di Picasso (*Salvataggio da un annegamento*, del 1932), opera in cui a dominare è il verde, che batte ritmicamente nell'immagine. Con il sottofondo di *Bella Ciao* compare un frammento di *Nosferatu* (film di Murnau del 1936) e si alterna con una certa velocità al particolare del dipinto. Dopo la fotografia in bianco e nero dell'impiccagione di due giovani, appare sullo schermo la scritta in bianco BON VOYAGE. A comparire è poi un dipinto di Goya e poi qualche secondo di nero. Godard inizia allora a parlare in voce *off* di George Stevens: «Si George Stevens n'avait utilisé le premier film en seize en couleurs à Auschwitz et Ravensbrück, jamais sans doute le bonheur d'Elizabeth Taylor n'aurait trouvé une place au soleil». Nuovo particolare di un dipinto di Goya, al centro dello schermo compare un teschio circondato da ombre bianche, poi un cumulo informe di corpi che presentano una notevole analogia formale con l'immagine precedente. Ad essa si sovrappone l'immagine di Elizabeth Taylor in *Un posto al sole* (*A place in the sun*, Stevens, 1951). Seguono in una rapida alternanza un primo piano tratto dal documentario dello stesso Stevens, *D-Day to Berlin* (una vittima emaciata con la bocca aperta e sofferente) e un primo piano dell'attrice, che ride ed ha un aspetto felice e solare. In campo lungo scorre poi al ralenti un'inquadratura del film cui si sovrappone un dettaglio di *Noli me tangere*. In sottofondo sentiamo Godard: «Martyre et résurrection du documentaire». Il frammento di Giotto è ruotato di 90 gradi: Cristo non è più l'intoccabile Dio che ascende al padre e scaccia con un gesto della mano Maria Madda-

lena, sembra al contrario non ancora disceso sulla terra, ne resta solamente una mano sulla destra dell'inquadratura. Sembra inoltre che Maddalena giungendo le mani lo implori. Dopo qualche secondo di esclusiva, si sovrappone a quest'immagine una scena ancora al ralenti di *Un posto al sole*. Lo sguardo della Taylor, come quello di Maddalena è rivolto verso il basso. Si ode nuovamente la voce di Godard: «Ô quelle merveilles de pouvoir regarder ce qu'on ne voit pas ô doux miracle de nos yeux aveugles» (È una citazione da Bernanos, già in *Le Journal d'un curé de campagne*, film di Bresson del 1951).

<sup>47</sup> J. Rancière, *La sainte et l'héritière: A propos des Histoire(s) du cinéma*, "Cahiers du cinéma", 536, giugno 1999, p. 61. Per Rancière la triade Auschwitz – corpo della star – apparizione del celeste pittorico mette in evidenza «i tre maggiori fili della costruzione godardiana: una tesi su ciò che il secolo ha fatto al cinema; una tesi su ciò che il cinema ha fatto al secolo e una tesi su ciò che fa l'immagine in generale», in *ivi*, p. 58.

<sup>48</sup> Godard «disperde e disloca il potere potenziale del dipinto e lo previene dal distruggere o bloccare il flusso del video», in Williams J.-S., *European Culture and Artistic Resistance in Histoire(s) du cinéma Chapter 3A, La Monnaie de l'absolu*, in M. Temple, J.-S. Williams (a cura di), *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, cit., p. 125.

<sup>49</sup> Cfr. *ivi*, p. 123 e Rancière per cui nelle *Histoire(s)* è negata la «potenza peculiare delle immagini ereditate dalla tradizione pittorica», J. Rancière, *La favola cinematografica*, cit., p. 240.

<sup>50</sup> J.-S. Williams, *European Culture and Artistic Resistance in Histoire(s) du cinéma Chapter 3A, La Monnaie de l'absolu*, in M. Temple, J.-S. Williams (a cura di), *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, cit., p. 125. Williams, in riferimento all'apparizione di alcune opere di Goya, sostiene che, assieme all'euforia della rappresentazione, assistiamo alla difficoltà e alla frustrazione dello spettatore, dovute alla frammentazione e alla de-familiarizzazione dell'immagine, sensazioni esacerbate da alcuni metodi utilizzati da Godard: «Il filtraggio delle immagini, il frazionamento del testo e il desiderio di Godard di usare gli artisti assieme o l'uno contro l'altro», in *ivi*, p. 119.

<sup>51</sup> L. Liandrât-Guigues, J.-L. Leutrat, *Godard simple comme bonjour*, Paris, L'Harmattan 2004, p. 165.

<sup>52</sup> N. Nel, *Histoire(s) du cinéma 1 et 2 de Jean Luc Godard*, cit., p. 203. Per Nel «le immagini palinsesto, che impongono un incessante processo di generazione/rigenerazione sono affiancate da una discorsività plurima che ricontestualizza e garantisce una forma di distanziamento», in *ivi*, p. 210. Sull'immagine palinsesto, «risultato di un'accumulazione di strati, il cui deciframento, si sa, dipende tanto dall'archeologia quanto dall'immaginazione», cfr. anche D. Oubina, *Introduction*, cit., p. 20.

<sup>53</sup> N. Nel, *Histoire(s) du cinéma 1 et 2 de Jean Luc Godard*, cit., pp. 201-11.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 205. Bousquet sostiene invece che il termine più adatto per riferirsi al lavoro di Godard sia ricostituzione e che tre siano i tre procedimenti principali del regista: 1. Fusione delle immagini fra loro. 2. Gioco sul contrasto del b&n e del colore, intenso e carico. 3. Sovrapposizione dei testi alle immagini, cfr. S. Bouquet, *Des Livres le livre*, "Cahiers du cinéma", 529, novembre 1998, pp. 58-59.

<sup>55</sup> J. Aumont, *Années. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, cit., p. 14. Per Aumont i problemi relativi al montaggio nelle *Histoire(s)* sono di tre tipi: 1. Di ragione pura, il montaggio come operatore di pensiero, che fabbrica un concetto o un'idea, come forme visibili. 2. Di ragione pratica, il montaggio come preoccupazione, che più che creare pensieri, prova il potere del pensiero, in una sorta di hybrid creativa del cineasta che lo fa allontanare dal realismo dello storico. 3. Di estetica: prevede due elementi: la ricerca dell'occasione folgorante e la presenza del montatore nel montaggio; il cinema può così raccontare il cinema, attraverso il potere del montaggio di «deliberare delle virtualità», pur dimenticandone altre. Cfr. *ivi*, pp. 18-26.

<sup>56</sup> S. Shafto, *De la peinture et de l'histoire dans les Histoire(s) du cinéma*, cit., p. 232.

<sup>57</sup> D. Coureau, *XX<sup>e</sup> siècle, cathédrale de la douleur: a propos de JLG/JLG et Histoire(s) du cinéma (1988/1998)*, in R. Prédal (a cura di), *Où en est le God-Art?*, cit., p. 191. A proposito del ralenti nell'opera di Godard si veda anche A. Bergala, *Enfants: ralentir*, in *Id.*, *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du Cinéma L'Etoile 1999, pp. 32-38, ristampa di un articolo in "Cahiers du cinéma", 301, giugno 1979, pp. 28-33. Lo studioso francese si riferisce a *France/tour/détour/deux/enfants*, una serie televisiva del 1977 di Godard e Miéville, all'epoca sua moglie e collaboratrice, ma esprime alcune idee sul ralenti che si possono riferire anche alle *Histoire(s)*: «L'invenzione di Godard-Miéville, è questa volta l'aver trovato un uso nuovo al macchinario che serve a rallentare le immagini, un uso da poeti o pittori», e più avanti:



«(qualcosa di diverso) sorge da questa decomposizione [...] mai visto prima nei ralenti del cinema e della televisione. [...] Non è l'effetto mortifero abituale, non è "l'occhio malvagio" (*mauvais œil*) che ferma le immagini e congela il movimento [...] non è più l'effetto-lacca (*l'effet-de-laque*) che affascina tanto i pubblicitari nei ralenti: il mondo visto attraverso un vetro, una vernice trasparente, i corpi e gli oggetti infine sbarazzatisi del loro peso, e al riparo dalla corruzione del tempo [...]. Nei passaggi al rallentatore o nei fermi immagine, c'è in *France/tour/détour* un'operazione [...] di deposito». Allora l'immagine video si avvicina a quella pittorica, «arte del deposito per eccellenza».

<sup>58</sup> C. Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard: la force faible d'un Art*, cit., p. 132. Aumont parla di uso da parte del regista del "solito" montaggio che tuttavia viene caricaturizzato, esasperato; lo sbattimento delle immagini determina la produzione del ritmo, valore «enigmatico e potente», in J. Aumont, *Années. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, cit., p. 53 e p. 131.

<sup>59</sup> L. Liandrat-Guigues, J.-L. Leurat, *Godard simple comme bonjour*, cit., p. 165.

<sup>60</sup> C. Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard: la force faible d'un Art*, cit., p. 38.

<sup>61</sup> C. Eades, *Godard, l'hommage au XIX<sup>e</sup> siècle*, in R. Prédal (a cura di), *Où en est le God-Art?*, cit., p. 218.

<sup>62</sup> Così ad esempio si esprime all'epoca di *Made in Usa* (1966): «Ho cercato di fare un film semplice, di raccontare una storia. Non è nel mio temperamento, non so raccontare. Ho voglia di rendere tutto, di mischiare tutto, di dire tutto nello stesso tempo. Se dovessi definirmi, direi di essere un "pittore in lettere", come si dice che ci sono uomini di lettere. Al punto che, in questo film, ho per la prima volta rispettato il filo conduttore di un aneddoto, ma nello stesso tempo non ho potuto fare a meno di situarlo in un quadro sociologico. Il quadro è dato dal fatto che in questo momento tutto, assolutamente tutto è influenzato dagli Stati Uniti. Di qui il titolo: *Made in USA*», in J.-L. Godard, *La vita moderna*, in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 259.

<sup>63</sup> P. Forest, *La rose dans la poussière de l'acier*, cit., p. 22.

<sup>64</sup> J. Rancière, *La favola cinematografica*, cit., p. 223.

<sup>65</sup> Cfr. Lundemo, per il quale *Le Histoire(s)* utilizzano «molteplici "criteri di ricerca" (*search criteria*) come incontri di icone, relazioni di movimenti, giustapposizioni di suoni, assieme a modi più convenzionali basati su criteri linguistici [...] (che) determinano un montaggio non convenzionale e sorprendente, dove sono rispettati i principi poetici della "associazione di idee (come) lontana e giusta"», in T. Lundemo, *The index and erasure: Godard's approach to film history*, in M. Temple, J.-S. Williams, M. Witt (a cura di), *For Ever Godard*, cit., p. 381.

<sup>66</sup> A. Bergala, *Nul mieux que Godard*, cit., p. 213.

<sup>67</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>68</sup> T. Lundemo, *The index and erasure: Godard's approach to film history*, cit., pp. 381-82.

<sup>69</sup> Cfr. J.-S. Williams, *The signs amongst us: Jean Luc Godard's Histoire(s) du cinéma*, cit., p. 126, e T. Lundemo, *The index and erasure: Godard's approach to film history*, cit., pp. 384-85.

<sup>70</sup> Già in molti film precedenti, girati in pellicola, pensiamo soprattutto a *La Chinoise* (1967), è chiara l'influenza delle teorie di Ejzenštejn sul frammento e la rappresentazione globale di cui parla fra gli altri Aumont, influenza che si riverbera fino alle *Histoire(s)*: il frammento che «partecipa alla costruzione progressiva di un'entità», ognuno autonomo «non da concatenare per ricostruire una totalità predeterminata» e l'immagine globale «somma significativa che reintegra l'eterogeneità del testo, piano come rappresentazione parziale di una totalità, dominio dell'autore sullo spettatore», in J. Aumont, *This is not a textual Analysis (Godard's La Chinoise)*, "Camera Obscura", 8-9-10, autunno 1982, p. 145-146 e in J. Aumont, *Introduzione*, in S.-M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, Venezia, Marsilio 1992, pp. XXVII-XXX.

<sup>71</sup> A. Bergala, *Nul mieux que Godard*, cit., p. 240.

<sup>72</sup> *Ibid.* Su questo stilema delle *Histoire(s)* cfr. anche D. Coureau, *XX<sup>e</sup> siècle, cathédrale de la douleur: a propos de JLG/JLG et Histoire(s) du cinéma (1988/1998)*, cit., p. 196.

<sup>73</sup> Così si esprime il grande direttore della fotografia Henri Alekan sull'importanza della luce al cinema «*La luce è il mezzo d'espressione fondamentale del cinema: essa struttura l'immagine, essa banalizza o valorizza il soggetto, essa crea il clima psicofisiologico, essa è naturalista e realista o interpretativa e estetizzante*», in A. Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris, Éditions du Collectionneur 1996, p. 75.

<sup>74</sup> M. Chevré, *Questioni di metodo*, in S. Toffetti (a cura di), *Jean Luc Godard*, cit., p. 100.

<sup>75</sup> Così si pronuncia Godard sul tema: «la storia della luce è divenuta uno degli elementi più importanti (di *Passion*) e Jerzy è divenuto a poco a poco un regista [...] che non riesce a trovarla perché non ne è mai soddisfatto», J.-L. Godard, *Le Chemin vers la Parole*, in A. Bergala, J.-L. Godard, *Jean Luc Godard par Jean Luc Godard*, cit., vol. 1, p. 498.

<sup>76</sup> Cfr. H. Farocki, K. Silverman *Moving Pictures*, in Id., *Speaking About Godard*, New York, NYU Press 1998, p. 175. Il sottotitolo del film di Jerzy potrebbe essere, dice Silverman, non senza ironia, «A la recherche de la lumière perdue».

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Cfr. D. Morrey, *Jean-Luc Godard*, Manchester-New York, Manchester University Press 2005, p. 144.

<sup>79</sup> J. Aumont, *Beauté, fatal souci: note sur un épisode des Histoire(s) du cinéma*, cit., p. 20.

<sup>80</sup> Sul tema cfr. J. Aumont, *Beauté, fatal souci: note sur un épisode des Histoire(s) du cinéma*, cit., pp. 17-20, J.-S. Williams, *The signs amongst us: Jean Luc Godard's Histoire(s) du cinema*, cit., p. 126 e T. Lundemo, *The index and erasure: Godard's approach to film history*, cit., p. 138.

<sup>81</sup> T. Gunning, *Metafore colorate: l'attrazione del colore nel cinema delle origini*, in M. Dall'Asta, G. Pescatore (a cura di), *Il colore nel cinema*, numero monografico di "Fotogenia", 1.1, 1994, p. 36.

<sup>82</sup> Cfr. J. Aumont, *La trace et sa couleur*, in «Cinémathèque», 2, 1992, p. 7. Per Montesanti il colore è utilizzato per mettere in evidenza degli oggetti, dei frammenti del pro filmico, per allontanarsi dal quotidiano, e legarsi al fantastico e all'onirico, in F. Montesanti, *Lineamenti di una storia del film a colori*, in *Il colore nel cinema*, numero monografico di "Bianco & Nero", 2-3-4, 1954, p. 22.

<sup>83</sup> A. de Baecque, *Le cinéma par la bande*, "Cahiers du cinéma", 513, maggio 1997, p. 38.

<sup>84</sup> Cfr. F. Hardouin, *Le cinématographe selon Godard*, Paris, L'Harmattan 2007, p. 30.

<sup>85</sup> Questi ralenti del film di Vidor del 1946 appaiono negli episodi 1B, 2B e 4A.

<sup>86</sup> Ivi, p. 27.

<sup>87</sup> J. Aumont, *Mortal Beauty*, in Temple M., Williams J.-S. (a cura di), *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, cit., p. 98.

<sup>88</sup> J. Douchet, *Images arrachées au journal du siècle*, in *Le siècle de Jean Luc Godard. Guide pour Histoire(s) du cinéma*, cit., p. 29.

<sup>89</sup> Sul tema del rapporto fra cinema e pittura con particolare riferimento al colore, cfr. J. Aumont, *Introduction à la couleur: des discours aux images*, Paris, Armand Colin 1994, p. 120 e pp. 181-86. È vero tuttavia, come dice Sollers, che i colori della pittura che vengono rappresentati sullo schermo sono delle riproduzioni: non sono i colori propri della pittura così come non lo sono le dimensioni, «si rimpiazza un corpo con l'immagine», in S. Toubiana, A. De Baecque, *Il y a des fantômes plein l'écran... Entretien avec Philippe Sollers*, cit., p. 43.

<sup>90</sup> Cfr. J. Aumont, *Introduction à la couleur: des discours aux images*, cit., p. 181-84.

<sup>91</sup> Sul tema cfr. in particolare A. Badiou, *Le plus-de-voir*, in *Le siècle de Jean Luc Godard. Guide pour Histoire(s) du cinéma*, cit., p. 88, J. Aumont, *Mortal Beauty*, cit., p. 98 e R. Prédal, *Pour une critique impressioniste des Histoire(s) du cinéma*, in Id. (a cura di), *Où en est le God-Art?*, cit., p. 174.

<sup>92</sup> P. Convert, *La couleur dit et ne dit pas*, cit., p. 44.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Ibid.* La pittura ci «permette di vedere quello che i nostri occhi ciechi non possono vedere», in Ivi, p. 45.

<sup>96</sup> *Ibid.* Se Godard non ha fatto altro che reiterare l'hybris creativa di cui ha accusato a sua volta il cinema, è una domanda difficile eppure probabilmente necessaria. Godard ha forse peccato di eccessivo ottimismo?

<sup>97</sup> Cfr. C. Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard: la force faible d'un Art*, cit., p. 214.

# La musica suona come le emozioni sentono

## *Isomorfismo ed espressione musicale nel dibattito analitico*

di Domenica Lentini

### 1. *L'isomorfismo: un'ipotesi scomoda*

Uno dei temi maggiormente discussi dagli estetologi analitici, soprattutto negli ultimi trent'anni, è quello del rapporto musica-emozioni, musica-espressività, musica-vita affettiva. Da un approfondimento di alcune delle tesi più rappresentative entro questo dibattito, è emerso che l'ipotesi ancora oggi più accreditata per avvicinare il tema dell'espressività musicale poggia certamente su una tesi di tipo isomorfo. Può sembrare un'affermazione azzardata, perché, come si vedrà, il termine "isomorfismo", con tutte le problematiche che si porta dietro, suscita paura e sospetto anche tra chi finisce per ricorrervi come estremo tentativo di sciogliere nodi altrimenti ostinati.

Posto che la musica, la musica assoluta è, contrariamente alle affermazioni scettiche di Hanslick, un'arte espressiva, è necessario spiegare in che termini sia possibile giustificare tale affermazione. Due sono le risposte più significative al problema: in un primo tempo è risultata convincente la tesi dei teorici cognitivisti, per i quali le proprietà emotive appartengono alla musica come *proprietà percettive*, considerate parte integrante della musica e inequivocabilmente vincolate a essa (*externality requirement*)<sup>1</sup>; in un secondo tempo, reattivamente, si afferma invece in nuove e più sofisticate varianti la tesi disposizionale (*arousal theory*)<sup>2</sup>, secondo la quale la musica è sì espressiva, ma in virtù del fatto che le proprietà emotive sono *proprietà disposizionali* della musica. L'idea fondamentale dei teorici disposizionalisti è che la musica ha il potere di suscitare emozioni nell'ascoltatore ed è gioiosa, malinconica, triste, ecc., *perché* mette l'ascoltatore nella condizione di provare tali emozioni.

Preciso sin da ora che, sebbene l'ipotesi isomorfica passi anche nelle tesi dei teorici dell'*arousal*, dato questo che non desta stupore considerato che, a ben vedere, è proprio nel solco di una tradizione disposizionale che il requisito di somiglianza tra musica ed emozioni viene convocato e si afferma, ciò che in realtà si scopre come un fatto inedito nel dibattito odierno è che l'adesione a tale ipotesi trova chiaro e manifesto consenso soprattutto in un'ottica *cognitivista*, nella quale, abbiamo visto, la spiegazione delle potenzialità espressive della

musica si definisce a partire da presupposti diametralmente opposti a quelli difesi dai sostenitori dell'*arousal theory*. C'è dunque un vero e proprio ribaltamento di prospettiva, perché se in passato l'ipotesi della somiglianza tra musica ed emozioni serviva a spiegare come la musica possa *suscitare* certe emozioni nell'ascoltatore, qui invece aspira a dimostrare *in che modo* la musica sia capace di *contenere* le emozioni come qualità emotive.

Nonostante ancora oggi la tesi isomorfica riceva tanti consensi e molti rappresentanti di questo dibattito siano propensi ad accreditarla, altrettanto numerose sono le polemiche e le riserve che essa suscita. Scopriamo così che spesso si guarda a questo tipo di spiegazione quasi come all'ultima spiaggia su cui approdare, non trovando valide alternative per dare un'esauritiva spiegazione del problema espressivo. Questo è quanto emergerebbe anche in casi conclamati di adesione, qual è, ad esempio, quello di uno dei più noti filosofi del dibattito contemporaneo, Peter Kivy.

C'è poi anche chi, non rientrando a rigore in una cornice in senso stretto analitica e lontano dunque da qualsiasi schieramento, mi riferisco a Roger Scruton, guarda all'ipotesi isomorfica come a uno spettro pericoloso, dal quale è necessario velocemente rifuggire. Scruton rappresenta un caso emblematico: filosofo di chiara ascendenza kantiana, egli sostiene che la *tesi della somiglianza* è da annoverarsi tra le tre teorie più pericolose, addirittura errate, dell'espressione musicale: tale concezione, puntualizza, si basa sull'analogia o somiglianza tra una struttura musicale e uno stato mentale. Per Scruton di fatto tale teoria si trova maldestramente posta al centro del dibattito estetico già a partire dalle prime tesi espressive basate appunto sul principio di somiglianza, le tesi di Pratt e Langer, fino ad arrivare poi alle ipotesi sviluppate nel dibattito odierno da Kivy, Budd, Coker, via dicendo. Nel caso specifico di Pratt, il cui slogan "la musica suona nello stesso modo in cui le emozioni sentono" è alla base di molte teorie isomorfe che odierne, Scruton sostiene che si tratta semplicemente di un'osservazione "pietosa" e priva di senso. Si chiede infatti a tale proposito: «se diciamo che la musica suona come uno stato mentale, anche in questo caso diciamo una cosa insensata: in che modo può suonare uno stato mentale? (Cfr. la pietosa osservazione di Carroll Pratt, la musica suona come le emozioni sentono.) Se si dice che ciò che ascoltiamo nei suoni rassomiglia agli stati mentali, questo può essere vero: ma solo perché ascoltiamo gli stati mentali nella musica. Ma cosa vuol dire questo? Certamente è quanto ha bisogno di una spiegazione»<sup>3</sup>. Sembra dunque chiaro che, da questo severo punto di vista, l'ipotesi della somiglianza, anziché fornire criteri di spiegazione e di comprensione, necessita essa stessa di una più adeguata definizione, ma soprattutto non getta luce sulla questione, piuttosto ottunde la vista e ci allontana da una più sana impostazione del problema.

Un dato sembra dunque offrirsi con una certa evidenza: il ricorso a una spiegazione isomorfica figura nella maggior parte dei casi esaminati come un terreno scabroso da attraversare o più semplicemente come un'ipotesi da cui non si riesce a prescindere, malgrado se ne riconosca l'ampio margine di indeterminazione. Si scopre così che la sua presenza serpeggia nel dibattito spesso solo carsicamente, e talvolta appare travestita, presentata sotto mentite spoglie, fino ad arrivare poi ai casi di una volontaria omissione e di un netto rifiuto.

Eppure, tale atteggiamento, non nascondiamo, ci desta un misto di sospetto e stupore, se si pensa al fatto che una tesi isomorfica non è una tesi nuova, viaggia anzi nella storia del pensiero musicale sin dagli esordi della stessa filosofia. Consideriamo, ad esempio, come l'isomorfismo nel mondo antico aiutasse a comprendere l'enorme potere che la musica ha sull'animo umano, e fosse al centro della teoria dell'*ethos*, e come la stessa idea sia stata ripresa e sviluppata attraverso i secoli soprattutto nell'ambito della riflessione estetica<sup>4</sup>. Importanti esempi nella filosofia moderna dell'arte sono quelli forniti dalla tesi di Schopenhauer e Susanne K. Langer. Non ci sembra, anzi, un azzardo sostenere che la teoria isomorfica rappresenti per la musica quello che la Grande Teoria, prendendo spunto dalle parole di Tatariewicz, rappresenta per la bellezza: un'idea egemone. Sin dalla notte dei tempi l'idea analogica viaggia infatti quasi del tutto indisturbata fino ai nostri giorni.

Tuttavia, anticipavamo, una sorta di pudore è sempre presente anche solo nel fare menzione del termine "isomorfismo", e questo accade anche nei casi in cui, l'adesione a una tesi isomorfica è inequivocabile. Verifichiamo così di frequente che molte tesi espressive poggianti su una spiegazione isomorfica sono presentate mediante altre etichette, le quali sembrerebbe possano funzionare quasi come sinonimi: identità, analogia, somiglianza, omogeneità, affinità, corrispondenza, congruenza di strutture, relazione, attinenza. Ma qualsiasi sia il termine utilizzato, al fondo agisce un'intima e condivisa vocazione ad appropriarsi di un dominio, che è appunto quello di una rete analogica, che veda e possa giustificare l'esistenza *nella* musica di proprietà emotive.

Se è vero dunque, come è vero, che a una tesi isomorfica viene riconosciuta infine una valenza prevalentemente positiva, dobbiamo chiederci perché ci si avvicina a essa solo in punta di piedi, con un atteggiamento cautelativo e reticente. Non vi è chiaramente una risposta unilaterale al problema. A volte la scelta è squisitamente di facciata, vale a dire che si preferisce un termine a un altro solo per il desiderio di far sì che la propria tesi espressiva non venga assimilata a qualche altra con la quale condividerebbe una somiglianza alquanto superficiale. Altre volte, invece, si guarda all'ipotesi isomorfica come a un'ipotesi necessaria ma non sufficiente per la comprensione del problema espressivo. Spesso poi verifichiamo che dietro questo atteggiamento agiscono ragioni più profonde e importanti, le quali possono

essere individuate facendo un passo indietro e guardando all'ambito originario di sviluppo e applicazione di tale ipotesi.

Verificheremo così che dai contesti scientifici, nei quali il termine trovava precisa e puntuale applicazione nella formula «*due strutture complesse possono essere mappate una nell'altra, in modo che per ogni parte di una struttura c'è una parte corrispondente nell'altra struttura, dove corrispondente significa che le due parti giocano ruoli simili nelle loro rispettive strutture*»<sup>5</sup>, il termine tecnicamente è stato ripreso prima dalla psicologia della *Gestalt*, e solo in seguito dalla filosofia e dall'estetica in particolare. A questa appropriazione non sempre è seguita però una riformulazione esplicita e unitaria del procedimento isomorfo, anzi le difficoltà connesse all'applicazione di una norma astratta, di un postulato, per citare Köhler, all'insieme dei casi concreti, hanno determinato un allargamento della base connotativa del termine isomorfismo, che ha finito così per non riferirsi più a una nozione puntuale, ma a un vasto ed eterogeneo campo semantico. Per quanto concerne da vicino l'ambito estetico, due fattori tra loro complementari hanno in particolare ostacolato la possibilità di una formulazione esplicita di tale procedimento:

1) una quota residuale e ineliminabile di ineffabilità che l'isomorfismo mantiene in qualsiasi indagine;

2) la natura ambigua di quella famiglia di termini solitamente implicati (ma si direbbe invischiati) nei tentativi di sciogliere nel linguaggio, o almeno di ridurne la costitutiva ineffabilità.

Nella musica, in particolare, una quota ineliminabile di ineffabilità sembra presentarsi con maggiore evidenza rispetto a tutte le altre arti, in virtù del fatto che in queste ultime la dimensione rappresentativa può colmare in qualche misura quel residuo di imponderabilità. È certo vero che, anche se una tesi cosiddetta isomorfa è stata applicata a diverse forme d'arte, la musica resta ancora oggi il caso paradigmatico. Il problema però è che la sua validità deve essere ancora stabilita e il suo statuto epistemologico chiarito.

Una mutazione del termine nei diversi e più svariati contesti sembra dunque avere già qualche implicazione, quantomeno sul piano meramente formale della terminologia applicata. Ancora più importante però è riconoscere che ogni migrazione determina non solo una semplice mutazione terminologica, ma porta anche e soprattutto, in taluni casi, una diversa pregnanza concettuale. Interessanti per noi sono soprattutto gli sviluppi della tesi isomorfa nell'ambito della psicologia della *Gestalt*<sup>6</sup>, poiché l'adozione di una tesi isomorfa per la spiegazione del problema espressivo in musica spesso viene a saldarsi proprio con quella visione dinamica rivendicata dalla *Gestalt*. Questo è quanto si evidenzia bene soprattutto nelle prime tesi espressive basate su una spiegazione isomorfa, quali ad esempio quelle di Pratt, e in particolar modo, di Langer. In quest'ottica particolare, riconoscere l'espressività

significa autorizzare una rete di transito tra diversi ambiti di esperienza, resa possibile dal riscontro di analogie strutturali. Di fatto, è proprio attingendo alla forza di intuizioni come questa che si viene a reperire la chiave di volta per giustificare il dominio espressivo della musica, liberandoci da un modello interpretativo che vede la realtà scissa in due dimensioni separate e distinte, tra loro eterogenee e incomparabili: da una parte cioè il mondo sensibile e dall'altra il mondo dell'interiorità, o nel nostro caso da una parte la musica con le sue caratteristiche fisiche legate alla natura della sonorità e dall'altra l'espressione come dominio esclusivo e autentico degli esseri viventi, i quali manifesterebbero attraverso di essa il mondo più intimo e riposto delle loro emozioni. Una visione di questo tipo emerge ad esempio nella concezione di John Ruskin, il quale sosteneva che in realtà quando noi attribuiamo sentimenti, emozioni, a oggetti della realtà fisica, lo facciamo in quanto vittime di una "patetica fallacia" (*the pathetic fallacy*)<sup>7</sup>. Le nostre emozioni, intense e onnipervasive, ci indurrebbero in errore per ciò che riguarda l'esperienza del mondo esterno. Gli oggetti fisici, secondo Ruskin infatti, possono caricarsi di false apparenze quando siamo sotto l'influenza di intensi stati emotivi, cosicché finiamo per attribuire a oggetti inanimati qualità che soltanto l'essere umano possiede.

Per liberarci una volta per tutte da questa falsa prospettiva, quasi una caricatura della tesi isomorfica, basta affidarci alle parole di Arnhem: «Il fatto che oggetti non umani possiedano genuine qualità fisionomiche è stato occultato dalla credenza popolare che essi siano soltanto "vestiti" di espressioni umane da un illusorio "equivoco patetico", dall'empatia, dall'antropomorfismo, dall'animismo primitivo. Ma se invece l'espressione è una caratteristica intima inerente ai *pattern* percettivi, le sue manifestazioni nella figura umana non sono che un caso speciale d'un fenomeno assai più generale. Il confronto dell'espressione d'un oggetto con uno stato d'animo non è che un processo secondario. Un salice piangente non appare triste perché sembra una persona triste; è più appropriato affermare che – dato che la forma, la direzione, la flessuosità dei rami del salice convogliano l'espressione di un penzolare passivo –, si impone da sé, in un secondo tempo, con quello stato d'animo e di corpo strutturalmente simile che chiamiamo tristezza»<sup>8</sup>.

Molta parte di questo discorso può valere ancora oggi, sebbene le tesi isomorfe abbiano subito contaminazioni e variazioni significative. Assistiamo di fatto a una trasformazione dell'isomorfismo in una teoria *anemica* della somiglianza, basata cioè sul superficiale rilevamento di somiglianze esteriori che caratterizzerebbero analogamente la musica e il comportamento espressivo degli umani. Crediamo non sia un fatto casuale che negli ultimi anni, per compensare questa deriva puramente descrittiva dell'isomorfismo, si è sentita l'esigenza di integrare e supportare la teoria isomorfica per convertirla da un'accezione meramente *descrittiva* a un'accezione *esperienziale*.



Carroll Pratt <sup>9</sup>, che è uno dei referenti storici principali cui si guarda nel dibattito odierno per aver convocato una tesi isomorfica, attinge a essa proprio nell'ottica di far tacere una volta per tutte ipotesi come quella di Ruskin. All'idea della fallacia patetica Pratt si oppone energicamente, facendo valere la convinzione che in realtà la musica ha delle *proprie potenzialità* espressive, radicate nel suo speciale carattere uditivo che, «intrinsecamente contiene certe proprietà, le quali, in grazia della loro stretta somiglianza con certe caratteristiche del dominio soggettivo, vengono di frequente confuse con vere e proprie emozioni» <sup>10</sup>, ma «queste caratteristiche uditive non sono affatto emozioni: semplicemente, *suonano come gli stati d'animo sentono* <sup>11</sup> [...]. Più spesso che no, queste caratteristiche della musica non hanno un nome: sono semplicemente ciò che la musica è [...]» <sup>12</sup>. Troviamo in questo slogan l'impronta maggiormente pedinata dagli odierni sostenitori di una tesi isomorfica, la quale viene qui presentata come una somiglianza tra musica e movimento percepito. Più avanti avremo modo di verificare come tale spiegazione viene considerata dai più come spiegazione base, o comunque un buon punto di partenza per arrivare poi a successivi e personali rielaborazioni.

Vediamo bene da vicino allora quale è l'idea di Pratt: «Ci sono movimenti sia *del*, che *nel*, corpo: il nostro corpo può muoversi ed è esso stesso un luogo di movimenti. Alcuni di questi movimenti vengono sentiti attraverso sensazioni organiche e cinestesiche. Il fatto che possiamo sentire cinestesicamente ed organicamente i movimenti corporei è la principale ragione per cui, per descrivere il modo in cui ci sentiamo, utilizziamo parole che indicano il carattere dinamico del movimento [...]. Ma queste parole si applicano ugualmente alle qualità dei movimenti corporei di cui facciamo esperienza. Perciò, se c'è un'altra specie di movimento che possiede queste stesse caratteristiche del movimento sentito nel nostro corpo, queste parole possono essere applicate con uguale efficacia ad altre specie di movimento. Di conseguenza non c'è nessuna fallacia patetica in questo uso delle parole. Ed infatti il movimento musicale possiede caratteristiche del tipo richiesto. Quindi, un'affermazione come "la musica è angosciata", quando è vera, è letteralmente vera» <sup>13</sup>. Da questo punto di vista sembra dunque chiaro che la musica possiede un carattere emozionale, oggettivo, dovuto alla similarità formale tra il movimento musicale e le sensazioni organiche e cinestesiche che sono i correlati delle emozioni.

Anche Langer, che come Pratt rifiuta spiegazioni dell'espressività musicale basate sul dato della ricezione-impressione e che allo stesso tempo riconosce alla musica, alla sua "forma", quelle potenzialità espressive che Hanslick invece negava, ricorre alla teoria isomorfica, la quale però nel suo caso specifico viene a saldarsi con una particolare concezione del simbolo artistico. Dal suo punto di vista infatti le arti, in generale, ma la musica esemplarmente, sono considerate simboli,



simboli però di un tipo speciale, *presentazionali*, la cui caratteristica distintiva è quella di essere *inconsumati*, o se vogliamo, *opachi*, tali in quanto capaci di accogliere sempre nuovi significati, nuove sfumature di senso, e tra queste l'indeterminata articolazione del sentimento umano (*feeling*)<sup>14</sup>, la vita stessa del sentimento. Caratteristica distintiva di tali simboli è che, a differenza dei simboli discorsivi, essi godono della libertà garantita dall'assenza di un riferimento denotativo determinante<sup>15</sup>.

Da questo punto di vista, dunque, se la musica ha qualche significatività questa è *semantica* e non sintomatica: «si tratta di un “significato” non tale da funger da stimolo per evocare emozioni, né da segnale che le annunzi; se la musica ha un contenuto emotivo, lo “ha” nello stesso senso che il linguaggio “ha” il suo contenuto concettuale; cioè *simbolicamente*. La musica non è causa o terapia di sentimenti, ma la loro *espressione logica*»<sup>16</sup>. Ecco il punto su cui soffermarsi: nella teoria di Langer è proprio l'azione simbolica che favorisce la possibilità di avvicinare tra loro dimensioni eterogenee, che si danno come incomparabili, la *forma* e il *sentimento*. Ed è tale abbinamento simbolico-espressivo di entità eterogenee, come evidenziato da Matteucci, a esigere l'isomorfismo strutturale tra le entità stesse<sup>17</sup>.

Forte delle acquisizioni della *Gestalt* e guardando al contempo alle tesi di Pratt, anche Langer arriva dunque a sposare l'ipotesi isomorfica, secondo la quale: «le strutture tonali che noi chiamiamo “musica” hanno una stretta somiglianza logica con le forme del sentimento umano: forme di sviluppo e decrescenza, di flusso e di accumulo, di conflitto e di soluzione, di rapidità, arresto, somma eccitazione, calma, o attivazione sottile e cadute nella sfera del sogno; non gioia e dolore, forse, ma il mordente dell'una o dell'altra o di entrambi; la grandezza e la brevità e l'eterno trascorrere di tutto ciò che è vitalmente sentito. Questo lo schema, o la forma logica, del sentire; e lo schema della musica è quella forma stessa, elaborata nella purezza e nel metro del suono e del silenzio. *La musica è un corrispondente tonale della vita emotiva*»<sup>18</sup>. Una tale analogia formale, o congruenza di strutture logiche, è la condizione prima per una relazione fra un simbolo e tutto ciò che questo deve significare. Il simbolo e l'oggetto simbolizzato devono avere una qualche forma logica in comune»<sup>19</sup>.

La forma musicale ha dunque una “portata” che è la struttura della vita stessa com'è sentita e direttamente conosciuta, ma il sentimento di cui la forma è portatrice non è un sentimento sentito. Esso è un sentimento *obiettivo*. Una concezione questa su cui vale la pena sostare, perché è qui che rinveniamo anche un altro degli aspetti salienti del ripensamento odierno in ottica post-formalista delle potenzialità espressive della musica. Il sentimento esiste nella musica, saldamente ancorato a essa, e si presenta come un sentimento, potremmo dire, anonimo, senza portatore, indipendente da noi<sup>20</sup>. Si dà così una sog-

gettività distanziata, vale a dire: il dato dell'impressione, quello della ricezione, o della trasmissione non costituiscono più il fondamento necessario e imprescindibile per motivare o su cui puntellare una potenziale dinamica espressiva. E si dà al contempo così una realtà oggettiva, la quale anche essa sembrerebbe potersi estraniare o trovarsi discretamente indipendente dal dominio sopra enunciato della soggettività. Come anche in questo caso crediamo sia stato bene evidenziato da Matteucci, sembra dunque chiaro che «l'indagine dell'espressione profilata da Susanne Langer studia le dinamiche qualitative non tanto di un *pattern* percettivo per sé quanto della sensatezza vitale che in esso si compagina e si esibisce, ovvero il carattere emotivo-espressivo non tanto *della* forma percettiva, quanto *nella* forma percettiva»<sup>21</sup>.

Tale fondamentale concezione, sebbene epurata dalle implicazioni derivanti in ultimo da una concezione della musica come simbolica, trova accoglienza anche nel dibattito contemporaneo. Una forma che si arricchisce di "contenuto" emotivo costituisce il correlato teorico della spiegazione in un'ottica cognitiva delle potenzialità espressive della musica. Delle proprietà emotive da questo punto di vista si può avere cognizione, *bisogna riconoscerle dunque piuttosto che sentirle*. Questo, di fatto, è uno dei nodi teorici principali a cui si lega l'ipotesi isomorfica, la quale viene a motivare, come tali proprietà emotive-espressive possano essere incorporate nella musica.

## 2. Verso la somiglianza dell'aspetto

### 2.1. La concezione minimale di base: Malcolm Budd

Uno dei primi a farsi sostenitore di una tesi cosiddetta isomorfica per la comprensione del problema espressivo nel dibattito contemporaneo è Malcolm Budd. Alla base della sua indagine troviamo una riconsiderazione *in primis* delle potenzialità della musica, la quale pur essendo tra le arti quella che porta con sé un maggiore grado di astrazione, di disancoramento dal mondo, può ciò nondimeno esprimere le emozioni, gli stati d'animo, i sentimenti presi nella loro essenza, "morfologia", nella loro altrimenti inesprimibile dinamicità<sup>22</sup>. Da questo punto di vista le qualità emotive sono proprietà udibili della musica stessa. Il modo più immediato di fare esperienza della musica quando la sentiamo come espressiva di un'emozione consiste nel sentire l'emozione, di cui la musica è espressiva, come caratterizzante la musica stessa, come quando sentiamo la musica come sobria, malinconica, allegra o felice: noi sentiamo l'emozione *nella* musica. Posto questo, anche per Budd il passo successivo è proprio quello di spiegare in che senso è possibile giustificare tale affermazione. La peculiarità della sua riflessione consiste essenzialmente nella ricerca di una sintesi in grado di dare risposta alla domanda: *in che modo* è possibile ascoltare una

particolare emozione *nella* musica? Budd sostiene che la chiave di lettura per avere accesso alla spiegazione di come la musica può “contenere” o “incorporare” un’emozione la si può trovare nella proposta schopenhaueriana, secondo la quale la musica è una rappresentazione diretta dell’essenza più intima del mondo, la “volontà”, che nella vita umana si realizza in modo particolarmente vivace nell’esperienza delle diverse emozioni; in questa relazione diretta tra musica ed esperienza emotiva può essere individuata la ragione del fascino profondo della forma d’arte musicale. La musica scriveva Schopenhauer: «non esprime questa o quella gioia particolare e determinata, questo o quell’affanno o dolore o terrore o giubilo o allegria o tranquillità d’animo; bensì *la* gioia, *l’affanno*, *il* dolore, *il* terrore, *il* giubilo, *l’allegria*, *la* tranquillità di spirito stessi, per così dire *in abstracto*, ciò che in essi è essenziale, senz’alcun accessorio, e dunque anche senza i relativi motivi»<sup>23</sup>. Secondo tale intuizione ciò che dunque la musica può incarnare sono le forme, infinitamente diverse, in cui il contenuto non-rappresentazionale e non-concettuale delle emozioni – la “quintessenza astratta” della soddisfazione e della insoddisfazione – può venire esperito nel tempo.

Budd fa sua l’intuizione schopenhaueriana, accentuando però il valore espressivo della musica e sottolineando la necessità di portare in primo piano l’idea di una *somiglianza* tra musica ed esperienza emozionale, diciamo così, diretta dell’ascoltatore: se per Schopenhauer la musica è una rappresentazione di ciò che non può essere rappresentato, nell’interpretazione di Budd, è proprio la *vita interiore* di un’emozione che può manifestarsi nella musica, *incarnandosi* nei vari aspetti dell’esperienza fenomenologica. Budd favorisce così un riadattamento della tesi schopenhaueriana attraverso appunto una tesi isomorfica, declinata in quello che egli considera essere il *concetto minimale di base dell’espressione musicale* delle emozioni<sup>24</sup>. Quando ascoltiamo una certa musica come espressiva dell’emozione E – quando ascoltiamo E nella musica – sentiamo la musica come se suonasse nel modo in cui E viene sentita<sup>25</sup>; la musica è espressiva di E se è corretto sentirla in questo modo, o se il pieno apprezzamento della musica richiede che l’ascoltatore la senta in questo modo. Da questo punto di vista, la ragione per cui riusciamo a sentire l’emozione nella musica – e la consideriamo una proprietà udibile della musica – sta nel fatto che percepiamo una *somiglianza* tra la musica e l’esperienza dell’emozione. Si noti che, dal momento che la percezione di una somiglianza è una questione di grado, questa spiegazione dà ragione del fatto che la musica può essere sentita come espressiva di un’emozione a un grado più o meno elevato. La spiegazione dà ragione anche di una caratteristica sovente rimarcata dell’esperienza musicale, ovvero del fatto che la musica può essere sentita come espressiva di diverse emozioni nello stesso lasso di tempo: ciò è possibile in quanto può accadere che vengano percepite simultaneamente delle somiglianze tra sentimenti

diversi, se non addirittura opposti. Inoltre essa fornisce una solida base all'idea, apparentemente paradossale, secondo cui nell'esperienza della musica noi percepiamo direttamente ciò che normalmente percepiamo indirettamente (attraverso cioè il suo manifestarsi nell'apparenza corporea), ovvero la "vita interiore" dell'emozione. O, nella formulazione di Schopenhauer, all'idea secondo cui la musica è una rappresentazione di ciò che non può mai essere direttamente rappresentato.

Sebbene la somiglianza tra una cosa e un'altra non richieda che il soggetto che la percepisce debba essere consapevole di ciò in cui la somiglianza consiste, la percezione (non-creativa) di una somiglianza richiede che le due cose debbano essere simili in un aspetto che è responsabile della percezione. Pertanto l'emozione può essere propriamente sentita nella musica, nel senso sotteso alla somiglianza trans-categoriale, solo nella misura in cui la musica e l'emozione si assomigliano. Inoltre, affinché si possa giustificare la percezione di una somiglianza tra un oggetto e un altro identificando una proprietà comune attraverso la riflessione sull'aspetto manifesto dei due oggetti stessi, l'essenza della somiglianza non deve trovarsi al di sotto della soglia della consapevolezza, sì da non poter essere rilevata e resa esplicita. Perciò questo tipo di giustificazione riflessiva della percezione della somiglianza tra la musica e le emozioni richiede che la musica e le emozioni debbano assomigliarsi in qualche maniera che sia evidente. Ma l'aspetto per cui i due oggetti sono simili, e che è responsabile dell'impressione di somiglianza, potrebbe anche rimanere al di sotto della soglia della consapevolezza, nel qual caso la sua rilevazione competerebbe più a un'investigazione scientifica, che non a una riflessione sugli aspetti manifesti degli oggetti.

Riecheggia qui chiaramente il motto di Carroll Pratt, "la musica suona nello stesso modo in cui le emozioni sentono", ma anche questo viene emendato in molti punti. Il modello isomorfo fin qui delineato in effetti sembra piuttosto vicino a quello di Pratt; in entrambi vi è infatti l'idea che l'espressività musicale sia ascrivibile a una somiglianza tra la musica e le emozioni; tuttavia troviamo che la base di somiglianza che accomuna la musica e le emozioni per i due autori è sostanzialmente diversa. Se per Pratt tale base riguarda essenzialmente caratteristiche corporee associate al movimento, Budd ritiene che sia un errore rappresentare il *feeling* proprio di un'emozione, come ad esempio l'ammirazione, il disgusto, la gratitudine, la timidezza o la nostalgia, come composto unicamente da sensazioni corporee. Una tale identificazione potrà apparire credibile solo se ci concentriamo esclusivamente su un numero esiguo di casi particolari che si ritiene siano paradigmatici: ad esempio, la paura per un pericolo imminente. In questi casi vi sono delle evidenti manifestazioni corporee che il soggetto dell'emozione sente su di sé: l'adrenalina, il battere del cuore, il brivido lungo la spina dorsale. Ma per la maggior parte delle emozioni e degli stati d'animo, le sensazioni corporee caratteristiche, se esistono, sono poche; e per quanto riguarda

l'intero spettro delle emozioni, compresa la paura, se anche un'emozione, nel venire esperita, fosse sempre accompagnata da sensazioni corporee caratteristiche, queste non riuscirebbero a identificare il sentimento (*feeling*) proprio dell'emozione. Piuttosto, è l'attitudine valutativa nei confronti del modo in cui il mondo viene rappresentato, e non le sensazioni corporee che vengono patite, che rende la sua reazione una reazione emotiva e serve a definire l'emozione che il soggetto prova. La verità è che le sensazioni corporee sono un elemento secondario dell'esperienza di un'emozione. I sentimenti intrinseci all'esperienza delle emozioni sono invece, primariamente, forme percepite di desiderio e di repulsione (come per l'invidia, il disprezzo o la vergogna), di dolore (come per la paura o per il cordoglio), di piacere (come per la gioia, il divertimento o l'orgoglio) e dispiacere. Il sentimento proprio di un'emozione spesso è un fenomeno complesso, ed è costituito da più di uno solo di questi elementi. Inoltre, i sentimenti che sono coinvolti ma non sono intrinseci all'esperienza delle emozioni, comprendono, oltre alle sensazioni corporee, i sentimenti di energia o di spossatezza (come per la gioia o la tristezza), di movimento o di impulsi al movimento (come per il tremore corporeo legato all'ansia), di inclinazioni o di impulsi all'azione (come per la collera), o di tensione o di rilassamento (come per l'eccitamento e per il sollievo) <sup>26</sup>.

Possiamo a questo punto osservare che in questo caso la somiglianza interessa la musica e l'emozione sentita; l'asse si sposta dalla manifestazione più esterna del movimento alla manifestazione più interna di un'emozione sentita. Una somiglianza che possiamo consapevolmente recepire, perché, come abbiamo avuto modo di constatare, Budd insiste sul fatto che l'aspetto di somiglianza non può presentarsi oscuro alla percezione creativa che vede dunque una dinamica trans-categoriale tra gli oggetti di una modalità sensoria e gli oggetti di un'altra modalità sensoria.

Un'ipotesi isomorfica in questo caso sembra dunque funzionare molto bene per giustificare la concezione delle proprietà emotive come, appunto, proprietà nella musica. Ci preme a questo punto evidenziare il fatto che, proprio a partire da questi presupposti, Budd invalida le tesi di chi invoca lo statuto di metaforicità per spiegare la nostra attribuzione di qualità emotive alla musica. Come bene evidenziato da Bertinetto <sup>27</sup>, nel caso di Budd, l'analogia tra l'espressione musicale e l'espressione reale non implica l'utilizzo di metafore, proprio perché si concepisce l'ascolto della musica *come* triste alla stregua di un caso reale del sentimento della tristezza. Accesa, non a caso, è la polemica tra Budd e Scruton, il quale invece, considerando le proprietà espressive come proprietà terziarie, ribadisce la condizione di necessaria metaforicità delle descrizioni emotive applicate alla musica <sup>28</sup>.

## 2.2. *La teoria del profilo di Peter Kivy*

Al centro della rinascita che ha caratterizzato la filosofia della musica negli ultimi trent'anni troviamo l'autorevole presenza di Peter Kivy, protagonista instancabile del dibattito sul tema musica-emozioni e uno dei rappresentati più illustri di una teoria cognitivista. In netta antitesi con le affermazioni scettiche hanslickiane, Kivy afferma sin dagli esordi della sua indagine sul tema musica-emozioni l'idea che la musica è un'arte espressiva, tale in quanto possiede le emozioni e le possiede in quanto esse sono proprietà percettive della musica stessa, piuttosto che disposizioni a suscitare emozioni nell'ascoltatore. A fondamento, infatti, della teoria dell'espressione cui Kivy inizia a lavorare già nella sua prima opera *The Corded Shell* troviamo questo acquisito modo di guardare al problema della relazione tra musica ed emozione. Dico acquisito, poiché l'idea che l'emozione appartenga alla musica come qualità percettiva era già sufficientemente diffusa in ambito analitico. Kivy stesso non fa mistero alcuno del fatto che l'orizzonte teorico da cui prende l'avvio il proprio percorso di ricerca è proprio quello dell'analisi contemporanea sul tema musica-emozioni. Diversi, anzi, i contesti in cui non manca di evidenziarlo apertamente <sup>29</sup>.

Tra i sostenitori di questa "nuova" concezione dell'espressività musicale, due sono nello specifico i filosofi cui Kivy è solito fare riferimento, Charles Hartshorne e Oets K. Bouwsma. Hartshorne in particolare, secondo Kivy, fu uno dei primi a sostenere che le proprietà emotive, o qualità affettive, sono parte del nostro campo percettivo. Quando, infatti, il problema delle cosiddette proprietà emotive non era ancora emerso come decisivo per la contemporanea filosofia della musica, Hartshorne, nell'opera *Philosophy and Psychology of Sensation* (1934), scriveva che «l'«allegria» del giallo (quella particolare e specifica allegria) è la giallezza del giallo» <sup>30</sup>. Si tratta, in altre parole, semplicemente del modo in cui noi percepiamo questo colore. Stessa cosa, sosteneva Hartshorne, si può dire degli altri colori, della musica, e, in generale, anche di altri aspetti visuali del mondo. Il fenomeno sarebbe quindi legato all'esperienza percettiva umana in generale e non riguarderebbe dunque in particolare la musica o i colori. Sulla stessa linea d'onda troviamo il pensiero del wittgensteiniano Bouwsma, il quale sosteneva che «la tristezza sta alla musica più come il rossore sta alla mela, che come il rutto sta al sidro» <sup>31</sup>. Tale analogia per Kivy rivela con chiarezza l'esigenza di ancorare le qualità emotive alle strutture musicali, ma non spiega, allo stesso modo dell'esempio di Hartshorne, *come* la musica possa possedere l'emozione come sua qualità percettiva: il problema – egli aggiunge – è relativo al fatto che pur avendo una buona idea di come il rossore «sia inerente» alla mela e ad altre cose rosse, non abbiamo un'idea altrettanto chiara di come le emozioni «siano inerenti» alla musica.

Parte dell'attenzione di Kivy nella sua ricerca è diretta su quel *come*.

Come l'emozione stia «dentro» la musica. Per Kivy è un fatto che la musica possiede le emozioni. È un fatto cioè che una musica in tonalità maggiore, con un tempo rapido e sincopato e temi vivaci e galoppanti sia percepita come allegra, così come una musica in tonalità minore con un tempo lento e pesante, con una dinamica sommessata, i temi esitanti e calanti, sia percepita come melanconica, triste. Perché però, si chiede, ascoltiamo *allegria* e non soltanto la tonalità maggiore, il tempo rapido, etc., oppure, perché non ascoltiamo la tonalità minore di un brano, la sua dinamica sommessata, la melodia cadente ed esitante, e ascoltiamo invece la *malinconia*? Questo è il problema.

La soluzione intravista è quella che passa anche nel suo caso dal supporre l'esistenza di una diretta somiglianza, analogia tra l'aspetto e i suoni delle persone quando *esprimono* le emozioni comuni e il modo in cui la musica suona o è descritta quando è percepita come *espressiva* di quelle stesse emozioni <sup>32</sup>. A tale proposito, egli mette subito avanti la distinzione tra "esprimere qualcosa" ed "essere espressivo di qualcosa". La musica, spiega Kivy, rientra in quest'ultimo paradigma, perché per poter esprimere qualcosa bisogna sentire l'emozione espressa, mentre per essere espressivi di un'emozione non è necessario che qualcuno o qualcosa provi realmente quell'emozione. L'esempio cui ricorre spesso Kivy è quello del muso triste del San Bernardo, il quale – egli evidenzia – se ci appare tale non è per via del fatto che la povera creatura si sente triste quanto piuttosto perché esso presenta dei tratti esteriori che sono espressivi di tristezza.

Alla luce di queste premesse spiega quali siano i tratti e le motivazioni che stanno alla base di questa somiglianza. In primo luogo, ci sono caratteristiche della musica di cui si può dire che "suonano come" i suoni emessi dagli esseri umani nell'esprimere le loro emozioni. In secondo luogo ci sono caratteristiche della musica di cui si può dire che rassomigliano, nel loro suono, ad aspetti visibili del comportamento espressivo umano: per esempio i gesti umani e il movimento corporeo <sup>33</sup>. Troviamo qui delineata quella che Kivy in *The Corded Shell* definì «teoria del profilo» (*contour theory or model*) <sup>34</sup> dell'espressività musicale. Tale teoria è stata così definita perché essa spiega l'espressività della musica mediante appunto la congruenza, l'analogia, del "contorno" o "profilo" della struttura musicale con le manifestazioni acustiche e visive dell'espressione emotiva umana. Kivy puntualizza che la teoria del profilo non è da considerarsi una teoria rappresentazionale, una teoria cioè secondo cui la musica rappresenta la voce e la gestualità dell'espressione umana. Da questo punto di vista infatti noi udiamo le emozioni *della* musica, *nella* musica, non come rappresentate, in maniera mediata, bensì in maniera *immediata*.

Tale analogia tra la musica e il comportamento espressivo umano, sostiene Kivy, la si può cogliere a livello *subliminale*, vale a dire: dobbiamo trovarci in uno stato di inconsapevolezza rispetto all'esistenza dell'ana-



logia stessa, non dobbiamo in alcun modo presupporla. Si presenta così un nuovo problema, vale a dire: comprendere perché dovremmo udire emozioni nella musica a causa di questa percezione subliminale, e non udire invece qualcos'altro. Questo secondo Kivy dipenderebbe dall'evoluzione che ci struttura in un certo modo per selezione naturale. Spiega infatti che la tendenza generale di noi esseri umani è quella di vedere le figure ambigue come forme animate anziché come forme inanimate: come esseri viventi, piuttosto che non-viventi. Vediamo forme viventi nelle nuvole, nelle macchie sui muri, così come nelle cose che si celano ombrose nei boschi. Se vediamo un bastone, facilmente siamo portati a pensare che si tratti di un serpente ed è meglio che le cose stiano così, perché se fuggiamo da un bastone il massimo rischio che possiamo correre è quello di sprecare inutilmente un po' delle nostre energie, mentre se fuggiamo da un serpente siamo al riparo da un potenziale pericolo. L'evoluzione insomma dice: «Meglio sicuri che sofferenti. Meglio errare che essere mangiati»<sup>35</sup>. La stessa cosa sostiene Kivy accade con i suoni, accade cioè che li percepiamo come animati, come espressivi di emozioni. Tuttavia, nel caso dei fenomeni visivi ambigui siamo coscienti di quello che stiamo vedendo, mentre nel caso della musica le cose funzionano diversamente: per quanto possiamo essere consapevoli delle proprietà espressive, non siamo altrettanto consapevoli del fatto che prendiamo il profilo musicale per un enunciato espressivo. Se questo accade, spiega Kivy, è perché il senso dell'udito ha meno importanza nella lotta per la sopravvivenza, a differenza del senso della vista che è invece il senso primario degli esseri umani e anche di altri primati superiori. È probabile quindi che quella che originariamente era una tendenza consapevole, udire cioè i suoni ambigui come animati e come potenzialmente minacciosi, con il tempo, a causa di ragioni evolutive, sia divenuta inconsapevole.

Anche nella spiegazione di Kivy appare dunque evidente il ricorso a una ipotesi isomorfica. In realtà Kivy tiene a precisare che preferisce identificare la propria tesi con un termine più generico, quello di "sommiglianza", sia perché teme che si possa confondere con qualche versione più ingenua dello stesso problema, sia perché sente agire nell'ipotesi isomorfica una valenza scientifico-matematica che qui non è richiesta e che sembrerebbe dunque non trovare un contesto adeguato<sup>36</sup>.

Kivy che per tanto tempo ha preferito questa spiegazione, negli ultimi anni, anche a seguito delle critiche ricevute, ha messo in discussione l'intero impianto della teoria del profilo e allo stesso modo anche la tesi animazionista. Non è più certo infatti che ci siano analogie riconoscibili tra il profilo musicale e l'espressione umana, così come non è più sicuro che il fenomeno delle figure ambigue possa essere applicato ai suoni e a ciò che ascoltiamo in essi, né tantomeno quindi che la spiegazione evolucionistica possa a questo punto essere di qualche utilità. Tuttavia Kivy sostiene che la teoria del profilo resta ancora la più attraente, non



essendosi presentata nessuna valida alternativa. Non è un caso se Kivy paragona la musica a una scatola nera, a una macchina quindi di cui ci è ignoto il funzionamento. Il mistero che non riusciamo a penetrare sarebbe proprio quello inerente il modo in cui la musica riesce a esibire le emozioni comuni come qualità percettive. Ormai quasi rassegnato di fronte all'impossibilità di raggiungere qualche soluzione a questo problema, Kivy negli ultimi anni sta lavorando soprattutto alla spiegazione di quale ruolo giochino tali qualità nella struttura e nell'esperienza musicale.

### 2.3. *La tesi fisiognomica di Stephen Davies*

La posizione di Stephen Davies, nell'opera *Musical Meaning and Expression*<sup>37</sup>, prende le mosse, come in molti altri casi che abbiamo analizzato, da una *pars destruens* piuttosto dettagliata e articolata. Egli infatti considera e rifiuta una dopo l'altra le teorie che spiegano l'espressività della musica come libero sfogo dei sentimenti del compositore; allo stesso modo si oppone alle teorie descrittive (all'idea cioè che la musica descriva come il linguaggio), alle teorie rappresentazionali (per le quali la musica ha un contenuto raffigurativo nello stesso modo in cui i quadri rappresentativi/figurativi lo hanno), ed alle teorie simboliche, di Langer e Goodman, in particolare (per le quali invece la musica simbolizza, in modo distintivo, le emozioni). Queste teorie infatti, ritiene Davies, presentano tutte il comune difetto di collocare il significato della musica oltre i confini del brano musicale – come se tale significato fosse appunto un qualcosa a cui si è fatto riferimento, o che è stato denotato, o simbolizzato, o rappresentato, o sfogato, o destato. Così egli si dichiara favorevole ad una teoria diversa che colloca il significato della musica all'interno dell'opera, perché esso risiede nelle sue proprietà intrinseche. Scrive infatti Davies: «Io sostengo, nello specifico, che le emozioni espresse in musica sono proprietà del brano»<sup>38</sup>. Ritenendo così che l'espressività sia in qualche modo “incarnata” nella musica stessa, e comunque non riferibile, se non isomorficamente, a elementi a essa esterni, Davies rientra a pieno titolo nella vasta schiera di quei post-formalisti che hanno cercato, e stanno cercando ancora, faticosamente una via d'uscita per affrancarsi dall'originaria asetticità del formalismo hanslickiano.

L'espressività della musica consiste secondo Davies nel presentare quelle che egli definisce le «caratteristiche esteriori delle emozioni». La musica cioè da questo punto di vista sarebbe espressiva non in quanto incarna un'emozione reale, bensì perché essa presenta un caratteristico aspetto sonoro, esteriore, analogo a quello che presentano le persone quando sono espressive di un certo aspetto, ma anche gli animali non-umani, o gli oggetti inanimati. Per chiarire la definizione di “caratteristiche esteriori” Davies ripropone gli stessi esempi proposti da Kivy, il San Bernardo, il salice piangente e le automobili. L'idea su cui insiste

Davies è dunque che «questi aspetti dell'espressione musicale non sono emozioni che sono vissute, che hanno oggetti, che implicano desideri o credenze, non sono cioè affatto emozioni che occorrono. Esse sono proprietà emergenti delle cose a cui esse sono attribuite»<sup>39</sup>. Anche nel caso di Davies troviamo così che la musica sia in primo luogo espressiva nel suo rappresentare non le istanze delle emozioni ma l'apparenza acustica di ciò che egli chiama caratteristiche delle emozioni (*emotion characteristics in appearances*). Nello specifico, Davies ritiene che tale espressività musicale «dipende prevalentemente da una *somiglianza che percepiamo tra il carattere dinamico della musica e il movimento dell'uomo, l'andatura, il comportamento o l'atteggiamento*»<sup>40</sup>.

In questa particolare caratterizzazione del principio di somiglianza, Davies preoccupato che la sua posizione possa essere assimilata a quella di Kivy, puntualizza che in realtà non è affatto propenso a considerare l'idea che la somiglianza fondamentale sia quella che la musica intrattiene con la voce umana, per via di elementi come la cadenza, l'intonazione, la frase, il timbro, il tono e la tessitura (considerata nel suo aspetto fenomenico, ovvero indipendentemente dal contenuto di un eventuale atto comunicativo verbale). Scrive Davies a riguardo: «dal momento che la musica è un'arte del suono, si potrebbe pensare che la musica presenti le caratteristiche proprie delle emozioni per via della somiglianza con alcune proprietà che si manifestano nell'espressione vocale delle emozioni occorrenti. Tale concezione è difesa in Kivy (1980), e non vi è dubbio che in essa vi sia qualche verità, sebbene io pensi che tale somiglianza spieghi solo una piccola parte dell'espressività. Per le mie orecchie, la somiglianza tra la musica e la voce è tenue. Allo stesso modo, trovo ci sia poca somiglianza tra la musica e il volto umano, sebbene i volti siano tra i principali elementi che presentano non solo le espressioni di emozioni vissute ma anche di caratteristiche esteriori delle emozioni»<sup>41</sup>.

In realtà, Davies sostiene che l'analogia che percepiamo nell'ascoltare la musica è un'analogia tra il *movimento* della musica e i *movimenti* che conferiscono a una persona il suo portamento o la sua andatura, e che sono a loro volta le manifestazioni esteriori di determinati sentimenti e stati d'animo. Rimane da spiegare a questo punto per quale speciale criterio la somiglianza rilevante ai fini dell'attribuzione di proprietà espressive alla musica sia quella tra il movimento musicale e le caratteristiche esteriori del movimento umano. La tesi di Davies è che vi siano delle proprietà del movimento musicale che aiutano ad attirare la nostra attenzione sulle somiglianze con la vita emotiva. Nello specifico, l'idea è che il *movimento* musicale attira la nostra attenzione sull'espressività perché, come l'azione e il comportamento umani (e diversamente dai processi casuali), esso esibisce *ordine* e *finalismo*. Il movimento musicale, in questo senso, è rivestito di umanità (ovvero, presenta sembianze umane) non semplicemente perché la musica è creata ed eseguita da esseri umani, bensì perché essa fornisce un sen-

so di unità e di conformità a scopo. Noi riconosciamo, nel procedere della musica, una logica tale che ciò che segue deriva naturalmente, senza essere determinato da quanto precede; in questo, il movimento musicale è più simile all'azione umana che al movimento casuale o ai movimenti totalmente determinati di un meccanismo non-umano. Questa proprietà della musica, ritiene Davies, deriva dal carattere degli stessi materiali musicali, e non solamente dal riconoscimento del fatto che le mani umane plasmano questi materiali – in particolare, egli sottolinea l'importanza della tonalità nel conferire al movimento musicale il suo carattere teleologico <sup>42</sup>.

Detto in altri termini, l'idea dell'espressività anche per Davies passa indubbiamente, come abbiamo visto per Kivy e Budd, da una fenomenologia propria della struttura musicale, qui presentata come dimensione acustica dello spazio e del movimento musicali <sup>43</sup>. Anzi è proprio in questa direzione – non ci sembra indebito evidenziare – che i post-formalisti cercano di conciliare i tratti di un arido formalismo con la dimensione espressiva.

### 3. Dall'isomorfismo descrittivo all'isomorfismo esperienziale

#### 3.1. Tesi della percettibilità come espressione personale: Jerrold Levinson

Diversi sono i requisiti o *desiderata*, per citare le stesse parole di Levinson, che una spiegazione dell'espressività musicale deve soddisfare <sup>44</sup>, tra questi:

1) *requisito dell'analogia* – l'espressività musicale dovrebbe essere vista come parallela o analoga all'espressione nel suo senso più letterale, ovvero, dovrebbe essere vista come il manifestarsi di stati psicologici attraverso segni esterni, in particolare attraverso il comportamento;

2) *requisito dell'esternalità* – l'espressività musicale dovrebbe essere vista come appartenente inequivocabilmente alla musica – ovvero come una sua proprietà o un suo aspetto – e non all'ascoltatore o all'esecutore o al compositore;

3) *requisito dell'immediatezza* – l'espressività musicale dovrebbe essere qualcosa che un ascoltatore sensibile esperisce o percepisce direttamente, piuttosto che pervenirvi intellettualmente, attraverso il ragionamento o la dimostrazione, almeno nei casi principali, ovvero in quelli concernenti l'espressione semplice.

Sembrerebbe qui darsi in forma schematica una chiara enunciazione dei nuclei teorici che sono alla base delle teorie sopra esaminate, e certo è che Levinson mostra una particolare vicinanza alle tesi appena esposte. Egli stesso ci dà questa informazione quando, nel tracciare una mappa delle posizioni più significative nel dibattito sull'espressività musicale, avvicina la propria ipotesi a quelle che ha definito tesi basate

sull'aspetto dell'espressione, tra queste appunto quella animazionista di Kivy, quella del fisiognomista Davies, etc. Tuttavia, avverte, sostanziali sono anche le differenze in gioco. In linea con lo spirito e il metodo analitico, Levinson infatti perviene alla tesi della *pronta-percettibilità-come espressione* abbandonando quanto di quelle teorie dal suo punto di vista mostra difetto e salvaguardando invece le intuizioni più feconde.

Anche Levinson concepisce le proprietà emotive come proprietà percettive della musica stessa, dire questo però non significa per lui collocare l'asse di somiglianza tra musica ed emozioni sul piano più esteriore delle manifestazioni comportamentali. Egli si sofferma a criticare non a caso proprio quella che è la nozione basilare della teoria di Davies, vale a dire la nozione di "caratteristica esteriore musicale" delle emozioni. *L'aspetto* di un passaggio musicale non è *precisamente* quello di una persona, o del viso o del corpo di una persona, in qualunque condizione essa si trovi, insomma non è assimilabile al suo comportamento. Si tratta piuttosto, quando un passaggio musicale presenta un modo di apparire dell'emozione, attraverso delle sequenze di suoni, di un modo *analogo* (o simile) a quello manifestato da una persona in una certa condizione. Ma allora, dato che ogni cosa è analoga (o simile) a qualsiasi altra cosa in qualche grado, il problema diventa quello di stabilire *quanto* marcata deve essere l'analogia tra tale modo e quello manifestato dal comportamento umano, affinché esso possa costituire una caratteristica esteriore sonora dell'emozione in questione, o anche quanto grande deve essere l'analogia tra l'*esperienza* del movimento musicale e quella del comportamento umano affinché il modo di apparire di tale movimento costituisca una caratteristica esteriore sonora dell'emozione in questione <sup>45</sup>.

Levinson ritiene che non si possa rispondere a questa domanda se non facendo appello alla nostra *disposizione* a percepire, nell'ascolto, tale emozione – piuttosto che un'altra, o nessuna – nella musica. È in gioco cioè la nostra disponibilità a interpretare la musica come un'istanza fonetica di un'espressione personale, cioè a percepire gli aspetti umani in quelli musicali; siamo noi, in altre parole a decidere di animare i suoni. Solamente così, la musica può considerarsi espressiva, indipendentemente dal grado oggettivo di analogia o somiglianza tra certi aspetti della musica e alcuni aspetti della condotta umana, come la sua andatura, il suo comportamento o il suo atteggiamento. Non vi è infatti alcuna regola che ci permetta di tradurre le caratteristiche comportamentali esteriori in caratteristiche musicali esteriori; solamente l'atto del percepire, nella musica, i lineamenti del primo tipo di caratteristiche dà luogo alle seconde. L'accusa che Levinson muove alla concezione di Davies è quella di aver messo il carro – l'aspetto espressivo che risulta presente in un passaggio (musicale), il quale viene identificato come espressivo di E – davanti ai buoi – l'esperienza del percepire E nel passaggio che viene ascoltato.

Ugualmente puntuale e mirata è la critica di Levinson alla spiegazione espressiva di Kivy, sebbene rilevi infine che la spiegazione animazionista di quest'ultimo si trova molto vicina a quella che è la sua interpretazione dell'ascoltare la musica come, o come se fosse, un'espressione personale. Ciò è quanto egli intravede nelle parole di Kivy stesso quando esplicitamente afferma: «Noi dobbiamo vedere uno schema visivo come un veicolo di espressione – un volto o una figura – prima di poter vedere la sua espressività. Analogamente, noi dobbiamo ascoltare uno schema sonoro come un veicolo di espressione – una enunciazione o un gesto – prima di poter ascoltare la sua espressività»<sup>46</sup>.

La soluzione cui Levinson è pervenuto relativamente al problema espressivo vede non solo le congiunture e le differenze con le tesi dell'odierno dibattito ma si passa, anche nel suo caso, attraverso quella che egli considera l'idea principale sull'espressività, ovvero l'idea che un passaggio musicale P è espressivo di E se, per un ascoltatore normale e dotato di una certa esperienza, esso *suona come E*. Tale idea è sfociata nel famoso detto di Carroll Pratt, più volte citato sinora: “la musica *suona allo stesso modo in cui le emozioni sentono*”. Tuttavia questa idea, posta in tali termini, non è secondo Levinson accettabile, poiché non possediamo alcuna concezione intelligibile di cosa potrebbe voler dire, in astratto, il suonare come una qualsivoglia cosa. Si potrebbe allora perfezionare l'idea di base proponendo che, quando è espressivo, il passaggio viene piuttosto percepito come risuonante in maniera analoga *all'esperienza che qualcuno ha* di E. Questo è di sicuro un miglioramento, poiché fornisce perlomeno un qualcosa di particolare e di personale al quale il passaggio musicale può essere collegato foneticamente. Ma non siamo ancora arrivati a una soluzione soddisfacente, poiché rimane altrettanto difficile da comprendere cosa significhi che l'esperienza personale di un'emozione suoni come una qualsivoglia cosa. Il passo successivo nel processo di perfezionamento dell'idea di base non può che essere allora, secondo Levinson, il postulare che P viene percepito come risuonante in maniera analoga *all'espressione di E da parte di un qualche individuo* – un individuo che sta manifestando esternamente la propria esperienza di E. Il fatto che la musica debba suonare in maniera analoga a una manifestazione esteriore di un'emozione è perfettamente intelligibile, sostiene l'autore, ed è, in effetti, un fatto letteralmente vero, in relazione a certe espressioni comportamentali, vocali e non, delle emozioni. In più, è facile e abbastanza naturale per noi immaginare l'esistenza di un modo di esprimere le emozioni alternativo e “specificatamente” musicale. Pertanto, riadattando il detto di Pratt alla luce di queste riflessioni, potremmo giungere ad affermare qualcosa del tipo: «La musica *suona nel modo in cui una persona che esperisce e manifesta esternamente certe emozioni è*»<sup>47</sup>.

In linea con il metodo analitico, sulla base cioè di questi emenda-

menti e riadattamenti Levinson giunge così alla tesi della pronta percettibilità come espressione personale, secondo la quale: «un passaggio musicale P è espressivo di un'emozione o di un'altra condizione psichica E se e solo se P, in un certo contesto, è prontamente e appropriatamente percepito nell'ascolto, da un ascoltatore adeguatamente informato, come l'espressione di E, effettuata in una maniera *sui generis* e "musicale" da parte di un agente indefinito, il personaggio della musica»<sup>48</sup>.

Ciò che si evidenzia come dato di autentica differenza tra la tesi di Levinson e quelle di Pratt, Budd, Kivy, Davies, è che egli chiama in causa, come elemento necessario all'attribuzione di proprietà espressive della musica, la nostra *predisposizione* non solo a percepire tali fattori, ma anche a immaginare a partire da essi, l'esistenza, attraverso la musica, di un individuo che agisce in maniera in qualche modo simile a quella seguita dagli esseri umani quando manifestano le loro emozioni, pur utilizzando risorse diverse da quelle a cui questi ultimi attingono – ovvero risorse che sono analoghe al gesticolare, all'esprimersi con la voce, al muoversi in maniera espressiva, tipici dell'uomo, in tutte le loro forme, compresa la danza, ma che vanno al di là di queste. Quando la musica è espressiva, essa ci predispone a interpretarla come se essa fosse, o accogliesse in sé, un individuo che manifesta esternamente la sua vita interiore, attraverso delle modalità nuove e dotate di una potenza senza precedenti<sup>49</sup>.

Ci siamo occupati di Levinson alla fine di questo percorso per ragioni abbastanza precise, non solo il suo percorso espositivo riconsidera le tesi da noi precedentemente esaminate, ma partendo da una lettura critica delle tesi medesime approda a una diversa interpretazione anche del principio isomorfo, o, di somiglianza tra musica ed emozioni. Ciò che pensiamo sia interessante evidenziare è che nella tesi di Levinson si può notare un vero e proprio salto, un passaggio da una nozione per noi *descrittiva* ad una nozione *esperienziale*. Da questo punto di vista, non importa ciò che naturalmente registriamo come analogo strutturalmente o formalmente, ma ciò che ci *appare tale* all'interno della nostra esperienza. È nell'ambito complesso e multifforme della nostra esperienza che si costruiscono ponti, passaggi, conversioni sulla base della percezione diretta e in "prima persona" di isomorfismi.

<sup>1</sup> Definizione proposta da Levinson per identificare questa particolare concezione dell'espressività musicale. Il *requisito dell'eternalità* – egli spiega – è uno dei requisiti o *desiderata*, per citare le sue stesse parole, che un'analisi accettabile dell'espressività deve cercare di soddisfare. Cfr. J. Levinson, "Musical Expressiveness," in *The Pleasures of Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1996, p. 91.

<sup>2</sup> Diversi sono i teorici contemporanei che hanno proposto una spiegazione di tipo disposizionale, soprattutto negli ultimi anni. Ecco alcuni testi di riferimento a testimonianza della vivacità del dibattito: S. Speck, "Arousal Theory" reconsidered, in "The British Journal of Aesthetics", 28, 1991, pp. 40-47; R. T. Allen, *The Arousal and Expression of Emotion by*

Music, in "The British Journal of Aesthetics", 30, 1990, pp. 57-61; J. Robinson, *The Expression and Arousal of Emotion in Music*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 52, 1994, pp. 13-22; A. Ridley, *Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 53, 1995, pp. 49-58; A. Goldman, *Emotion in Music (A Postscript)*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 53, 1995, pp. 59-69; J. E. Mackinnon, *Artistic Expression and the Claims of Arousal Theory*, in "The British Journal of Aesthetics", 36, 1996, pp. 278-289; D. Matravers, *Art and Emotion*, Clarendon Press, Oxford, 1998; *The Experience of Emotion in Music*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 61, 4, 2003; A. Beever, *Arousal Theory Again?*, in "The British Journal of Aesthetics", 38, 1998, pp. 82-90; J. Kingsbury, *Matravers on Musical Expressiveness*, in "The British Journal of Aesthetics", 42, 2002, pp. 13-19.

<sup>3</sup> R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, New York, 1997, pp. 147-48.

<sup>4</sup> Cfr. E. G. Panaiotidi, *The Myth of the Isomorphism*, "International Review of the Aesthetics and Sociology of Music", vol. 38, n. 2, 2007, pp. 133-42.

<sup>5</sup> D. R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: Un'eterna ghirlanda brillante*, Adelphi, Milano [1979], 1984, p. 49.

<sup>6</sup> La teoria dell'isomorfismo viene presentata da Köhler in un saggio del 1920, *Die Physischen Gestalten in Ruhe und im stationärem Zustand* [Le forme fisiche in quiete e nello stato stazionario], come teoria generale delle strutture fisiche (per esempio un magnete avvicinato ad altri magneti ne altera la configurazione spaziale complessiva): il suo uso in psicologia non è che un'applicazione particolare. Tale teoria nasce da una riconsiderazione da parte di Köhler, ma anche degli altri gestaltisti berlinesi, del ruolo delle sensazioni. Nello specifico viene criticato – a seguito di una serie di esperimenti, condotti da Wertheimer nel 1910, sulla percezione del movimento apparente o movimento-*phi* – uno dei paradigmi della psicologia associazionista, l'ipotesi della costanza, secondo cui si deve assumere una corrispondenza puntuale tra lo stimolo e la percezione. Per Köhler invece una simile corrispondenza non esiste, esiste invece una più generale somiglianza strutturale tra complessi gestaltici di stimoli da un lato e fenomeni psichici globali dall'altro. Il processo percettivo non è pertanto una forma di interpretazione a partire da stimoli indipendenti collegati in seguito da processi inferenziali e associativi, ma è caratterizzato fin dal principio da una tendenza alla globalità. Le *Gestalten* psicologiche, come le *Gestalten* fisiche, obbediscono a leggi di organizzazione (di somiglianza, contiguità, proseguimento naturale, ecc.). Nella sua versione più radicale, l'ipotesi isomorfica prevede una corrispondenza di forme o strutture tra mondo fisico e mondo psichico, tra sfera fisiologica e sfera mentale, secondo un procedimento esplicativo di tipo analogico. Tal postulato è stato il terreno di feroci critiche alla teoria della *Gestalt*.

Per quanto concerne da vicino il riferimento alla dinamica musicale, nell'altra importantissima opera del 1929, *Gestalt Psychology*, Köhler così scriveva: «In modo affatto generale, i processi interiori, vuoi emotivi, vuoi intellettuali, mostrano tipi di sviluppo che si possono terminizzare con elementi comuni nella terminologia musicale, quali *crescendo* e *diminuendo*, *accelerando* e *ritardando*. Come queste qualità occorrono nel mondo delle esperienze acustiche, occorrono anche nel mondo di quelle visive, per cui possono esprimere caratteristiche dinamiche simili della vita interiore nell'attività direttamente osservabile ... Al tempo interiore in accelerazione e al suo livello dinamico corrisponde un crescendo e un accelerando nel movimento visibile. Naturalmente, lo stesso sviluppo interiore può esprimersi in via acustica, come, per esempio, nell'*accelerando* e *crescendo* del parlato [...]. W. Köhler, *Gestalt Psychology*, Berlino, 1929, pp. 248-49.

<sup>7</sup> J. Ruskin, *Modern Painters*, Volume III, London, 1856, cap. XII.

<sup>8</sup> R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, trad. it. di R. Pedio, Einaudi, Torino, 1974, pp. 367-68.

<sup>9</sup> Ci preme evidenziare che l'applicazione alla musica di una spiegazione isomorfica era già stata operata da Riemann, il quale nell'opera *Wie Hören Wir Music?* scrive: «In verità, non è affatto questione di *esprimere* emozioni perché... la musica solo commuove l'animo in modo analogo a quello in cui lo commuove l'emozione, senza tuttavia pretendere in alcun modo di farla sorgere (ed ecco perché non significa nulla il fatto che effetti del tutto eterogenei abbiano forme dinamiche simili, e possano perciò esser "espressi" dalla stessa musica, com'è già è stato osservato, e giustamente da Hanslick)...». H. Riemann, *Wie Hören Wir music?* (Come ascoltiamo la musica?), Leipzig, 1888, pp. 22-23. Tale teoria fu la stessa sviluppata da Pratt, evidentemente in modo affatto indipendente da Riemann.

<sup>10</sup> C. C. Pratt, *The Meaning of Music*, McGraw-Hill Book Co., New York and London, 1931, p. 191.



<sup>11</sup> Ivi, p. 203. Corsivo mio.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Ivi, p. 184.

<sup>14</sup> Tale nozione oltre che essere priva di qualsiasi tipo di connotazione romantica, rinvia alla definizione di “feeling” che William James ha introdotto e sviluppato nei *Principi di Psicologia*, dove il termine “feeling” viene utilizzato sia in riferimento alla coscienza (feeling of relations, feeling of tendency, the feeling of rational sequence), sia al sé (self feeling), allo spazio (the feeling of crude extensity), alle emozioni. In altri termini, “feeling” nel senso più ampio di qualsiasi cosa possa essere sentita. Cfr. W. James, *The Principles of Psychology*, London, Macmillan & Co, 1901; 1<sup>a</sup> ediz. H. Holt, v. I, 1980. Cfr. S. K. Langer, *Problemi dell'arte* (1957), tr. it. di M. Attardo Magrini, Il Saggiatore, Milano, 1962, p. 28.

<sup>15</sup> La musica – spiega infatti Langer – «ha tutti i marchi di un vero simbolismo, eccetto uno: l'esistenza di una connotazione predeterminata. È una forma capace di connotazione, e i significati cui può esser congiunta sono articolazioni di esperienze emotive, vitali, senzienti. Ma il suo contenuto non è mai fisso. Nella musica, si lavora essenzialmente con forme libere, che seguono leggi psicologiche intrinseche di “giustezza”, e ci si interessa alle possibili articolazioni, interamente suggerite dal materiale musicale». S. K. Langer, *Filosofia in una nuova chiave* (1942), trad. it. di G. Pettenati, Armando, Roma, 1972, p. 306.

<sup>16</sup> S. K. Langer, *Filosofia in una nuova chiave*, cit., p. 281.

<sup>17</sup> G. Matteucci, “La logica dell'espressione in Susanne Langer”, in *Logiche dell'espressione*, a cura di Luigi Russo, “Aesthetica Preprint”, 85, 2009, p. 45.

<sup>18</sup> Corsivo mio.

<sup>19</sup> S. K. Langer, *Sentimento e forma* (1953), trad. it. di Lia Formigari, Feltrinelli, Milano, 1975, cit., p. 43.

<sup>20</sup> Questa idea di sentimento obiettivo è quello che Langer ricava direttamente dalla lettura di un saggio di Otto Baensch, il quale sosteneva che tali sentimenti «esistono in modo del tutto oggettivo e indipendente da noi, senza essere stati interiori di un essere animato [...] «essi sono sempre incorporati e inerenti in oggetti da cui non è possibile separarli realmente, ma solo distinguerli per via di astrazione: i sentimenti obiettivi sono sempre parti dipendenti dagli oggetti. Cfr. Otto Baensch, *Kunst und Gefühl*, “Logos”, 12, 1923-1924, pp. 1-28. Il saggio viene citato da Langer, in *Sentimento e Forma*, cit. pp. 36-37.

<sup>21</sup> G. Matteucci, *La logica dell'espressione in Susanne Langer*, cit., p. 47.

<sup>22</sup> M. Budd, *Values of Art. Picture, Poetry and Music*, The Penguin Press, London, 1995, p. 128

<sup>23</sup> A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819), Bompiani, Milano, cit., p. 521.

<sup>24</sup> Cfr. *Values of Art*, cit., pp. 135-137.

<sup>25</sup> La frase “quando ascoltate una certa musica come espressiva dell'emozione E – quando ascoltate E nella musica – voi ascoltate la musica come se suonasse nel modo in cui E viene sentita” si può anche tradurre così: “quando nell'ascoltare una certa musica si pensa che sia espressione dell'emozione E – quando si ascolta l'emozione E nella musica –, si ascolta la musica risuonare nel modo in cui l'emozione E viene sentita”.

<sup>26</sup> Cfr. M. Budd, *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*, Routledge and Kegan Paul, London, 1985, pp. 37-51.

<sup>27</sup> A. Bertinetto, “Peter Kivy e il dibattito sul «formalismo arricchito»”, in *Filosofia della musica. Un'introduzione*, cit. pag. 340, nota 31.

<sup>28</sup> Cfr. a tale proposito R. Scruton, *Understanding Music*, “The Aesthetic Understanding”, Methuen, 1983, pp. 80-94; *The Aesthetics of Music*, cit., pp. 81-96. M. Budd, *Music and the emotions*, cit., pag. 45; *Understanding Music*, “Proceeding of the Aristotelian Society”, Supplementary Volume, 59, 1985, 233-48; *Music and Communication of Emotion*, “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 53, 1989; *Musical movement and aesthetic metaphors*, “British Journal of Aesthetics”, 43, 3, 2003, pp. 209-23;

<sup>29</sup> Scrive a tale proposito Kivy: «Io avevo il vantaggio, rispetto ai miei predecessori, di poter contare sui passi in avanti compiuti dalla filosofia analitica, i quali mi hanno fornito più opzioni, oltre a quelle basate sulla semplice rappresentazione o sul contenuto simbolico, per creare un'alternativa alla concezione disposizionale dell'espressività musicale. Sempre di più, i filosofi dell'arte stavano per rendersi conto che ha più senso – da un punto di vista metafisico – concepire le proprietà emotive nella musica come proprietà percettive pure e semplici. P. Kivy, *Feeling the musical emotions*, “The British Journal of Aesthetics”, 39, 1, 1999, p. 1. Così in *Filosofia della musica: «L'analisi contemporanea, comunque, considera ora*

una seconda possibilità, più vicina alla maniera in cui sembra che noi esperiamo le emozioni nella musica, cioè in quanto proprietà percettive come colori o gusti. La nostra attenzione deve dunque ora volgersi questo nuovo approccio al problema delle emozioni musicali, che è a mio modo di vedere quello vincente». Cfr. *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2002, p. 38.

<sup>30</sup> C. Hartshorne, *The Philosophy and Psychology of Sensation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1934, p. 7.

<sup>31</sup> O. K. Bouwsma, "The Expression Theory of Art", in Id., *Philosophical Essays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1969, p. 49.

<sup>32</sup> P. Kivy, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, cit., p. 46.

<sup>33</sup> A completezza d'informazione dobbiamo precisare che vi è anche una terza caratteristica espressiva nella spiegazione fornita da Kivy, vale a dire: ci sono alcune caratteristiche musicali, in particolare gli accordi di maggiore, minore e diminuito, che, per la maggior parte delle persone, possiedono rispettivamente i toni emotivi dell'allegria, della malinconia e dell'angoscia, ma che non sembrano rassomigliare né al suono dell'espressione umana né al suo aspetto visibile, perché – come il giallo e la sua allegria – sono semplici qualità percettive. Siamo qui in presenza di quella che Kivy definisce teoria convenzionale (*convention theory or model*) dell'espressività musicale. Tale teoria spiega l'espressività della musica come una funzione, semplicemente, della consueta associazione di alcune caratteristiche musicali a quelle delle nostre risposte emotive. Si tratta dunque di caratteristiche la cui associazione, evidenzia Kivy, non chiama in causa nessun tipo di *relazione analogica*. Cfr. P. Kivy, *The Corded Shell*, cit., pp. 71-83, e *Filosofia della musica...*, cit., pp. 47-56.

<sup>34</sup> Cfr. P. Kivy, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton University Press, Princeton, cap. VIII, pp. 71-83; Cfr. *Filosofia della musica. Un'introduzione*, cit., pp. 48-53.

<sup>35</sup> P. Kivy, *Filosofia della musica*, cit., p. 51.

<sup>36</sup> Queste le parole di Kivy a tale proposito: «Infine, una riflessione si rende necessaria in merito alla mia scelta (molto intenzionale) della parola "somiglianza" per caratterizzare il rapporto tra la musica e comportamento espressivo. Altre due descrizioni efficaci, "isomorfismo" e "rappresentazione", sono state escluse per motivi che ritengo utile spiegare al fine di facilitare la descrizione della nozione che ho in mente. Com'è ben noto, Langer ha utilizzato ampiamente il concetto di isomorfismo nei suoi scritti estetici in generale, ed in quelli musicali – si pensi a *Philosophy in a New Key* – in particolare. Ho evitato questo termine per due motivi: il primo – quello piuttosto ovvio – è evitare di essere improvperato per il fatto di avere un punto di vista limitato ad una somiglianza superficiale. Il secondo, e più importante, riguarda il fatto che il concetto di isomorfismo è al contempo troppo tecnicamente specifico, e troppo astrattamente generico per i miei fini. E' eccessivamente specifico perché presuppone nozioni scientifiche, e perfino matematiche, di un rigore che io non pretendo in quest'opera. E nello stesso tempo la nozione, in alcune delle sue forme, è così ampia da dar luogo ad ogni tipo di associazione indesiderata. L'isomorfismo può essere una condizione necessaria per il tipo di espressività a cui mi riferisco. Non è mai una condizione sufficiente». P. Kivy, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton University Press, Princeton, 1980, pp. 63-64.

<sup>37</sup> S. Davies, *Musical Meaning and Expression*, Cornell University Press, Ithaca, 1994.

<sup>38</sup> Ivi, cit., p. 201.

<sup>39</sup> Ivi, p. 228.

<sup>40</sup> Ivi, p. 229.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> «Nella musica tonale, la tonica è percepita nell'ascolto come centro, ovvero come un punto di riposo. Le note che non costituiscono la tonica sono percepite nell'ascolto come attratte verso di essa, e la forza dell'attrazione dipende dalla posizione della nota nella scala, dalla sua "distanza" dalla tonica. Per esempio, nella scala maggiore, melodicamente la nota principale è quella più fortemente attratta verso la tonica. Gli accordi sono comparativamente tesi o rilassati (discordanti o concordanti) in relazione all'accordo tonico; la dissonanza tende verso una risoluzione. Di conseguenza, l'andamento della musica, il suo movimento, corrisponde a un'esperienza di aumento o di diminuzione della tensione, di spinta e di trazione, di impulso e di decadimento, ed esso giunge al termine con l'arrivo della tonica finale» (ivi, p. 236). Davies riconosce tuttavia che possono esistere dei modi di organizzare i materiali musicali, diversi da quelli tradizionalmente tonali che dominano la musica classica occidentale, e tali da poter essere usati per creare delle strutture musicali che siano percepibili come

coerenti – altrimenti gran parte della musica contemporanea occidentale (perlomeno quella atonale) e molte tradizioni musicali non-occidentali non avrebbero alcun senso, il che è ovviamente insostenibile.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 229-240.

<sup>44</sup> Cfr. *The Pleasures of Aesthetics*, cit., pp. 91-92.

<sup>45</sup> Ivi, p. 103.

<sup>46</sup> P. Kivy, *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions*, Temple University Press, Philadelphia, 1989, p. 59.

<sup>47</sup> J. Levinson, *The Pleasures of Aesthetics*, cit., p. 116.

<sup>48</sup> Ivi, p. 107.

<sup>49</sup> A proposito, Levinson suggerisce anche che ascoltare un passaggio musicale come espressivo di E possa equivalere ad “ascoltarlo come, o a immaginarlo come se fosse, una persona che parla a noi in un linguaggio nuovo – un linguaggio che ci sembra di comprendere a un livello emotivo, sebbene non abbiamo familiarità con esso – e che attraverso tale linguaggio esprime ciò che sta provando” (J. Levinson, *Musical Expressiveness*, cit., pp. 115-16).

## Il sonno di nessuno. *Rilke e gli haiku*

di Daniela Liguori (Salerno)

Ah! Ah!  
C'est tout ce qu'on peut dire  
Devant les fleurs de Yoshino.  
Teishitsu

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust  
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel  
Lidern.  
Rilke

Rari sono i riferimenti di Rilke all'haiku <sup>1</sup>. A questo genere di composizione il poeta allude soltanto in due lettere: una scritta a Gudi Nölke il 4 settembre 1920 <sup>2</sup>, l'altra alla pittrice Sophy Giauque il 26 novembre 1925 <sup>3</sup>. Nonostante si tratti solo di rapidi accenni, essi rivelano l'attenzione di Rilke per il mondo orientale. Attenzione che avrà profonde conseguenze nell'attuazione del suo progetto di «dire le cose» «così come persino le cose intimamente mai credertero d'essere» <sup>4</sup>, dirle cioè nella loro irriducibile alterità nello *spazio puro* dell'opera di un poeta «senza nome» <sup>5</sup>.

### 1. *Verso un'anonima poetica dei sensi*

Ad un progetto poetico che legasse insieme *esperienza estetica e pratica artistica* Rilke lavorava già al tempo del suo incontro con la pittura di Cézanne. Ed è dunque da qui che conviene muovere per comprendere da dove nasca l'interesse di Rilke per gli haiku e quali effetti questi determinino all'interno di tale progetto.

Alla moglie Clara, il 13 ottobre 1907, Rilke scrive di Cézanne:

Si nota anche, via via sempre meglio, come fosse necessario andare ancora al di là dell'amore; è naturale che si ami ognuna di queste cose, se le si fa; ma se lo si mostra, lo si fa meno bene; le si giudica invece di *dirle*. Si cessa di essere imparziali; e il meglio, l'amore, rimane estraneo al lavoro, non entra in esso, resta lì a lato non tradotto: così è nata la pittura d'impressione. [...] Si dipingeva: amo questa cosa qui; invece di dipingere: qui essa è. E in essa ciascuno deve poter ben vedere se io l'ho amata. Questo non è per nulla mostrato, e qualcuno potrà affermare che non si parla affatto d'amore. Così l'amore è investito senza residui nell'atto del fare. Questo investimento dell'amore in un lavoro anonimo, dove si generano cose tanto pure, a nessuno è forse riuscito così pienamente come al vecchio [Cézanne] <sup>6</sup>.

Il modo di dipingere di Cézanne – la rivoluzione formale che il pittore francese attua attraverso il particolare costruttivismo del *colore* <sup>7</sup> – è da Rilke attribuito ad un *modo di vedere* le cose, il cui tratto

essenziale è il *consumo* di quel peso che l'uomo è solito esercitare su di esse sia attraverso i suoi apparati categoriali ed intellettuali, sia attraverso i suoi sentimenti e la sua volontà di possesso. Se, infatti, Rilke individua nella pittura di Cézanne quel «lavoro anonimo» in cui le cose possono «dirsi», essa è tale perché il pittore sa non «giudicare» le cose, ovvero sa non «interferire» con la sua riflessione, la sua abilità, le sue «reminiscenze sentimentali»<sup>8</sup>. Ciò che è in questione nell'opera di Cézanne è quindi innanzitutto il consumo di ogni opinione, ricordo, sentimento – ritenuti un possesso personale, *soggettivo* – possa infiltrarsi nell'esperienza percettiva delle cose. E' in questo consumo della presenza invadente dell'io – presenza che impedisce di guardare *realmente* le cose – che Rilke riconosce la «svolta» di Cézanne, quella «svolta» che egli stesso tenta di attuare con la propria opera<sup>9</sup>. Nelle riflessioni di Rilke sul pittore francese punto di partenza è, dunque, la necessità per l'artista di «dire le cose» senza frapporre tra queste e sé alcuno schermo. Si tratta tuttavia soltanto di un punto di partenza. La necessità per l'artista di compiere un «lavoro anonimo» per giungere a «dire le cose» implica non soltanto che egli non interferisca con il proprio sé e rinunci a qualsiasi forma di attaccamento e di possesso nei loro confronti, ma anche che egli attui un *rivolgimento* del proprio modo di esercitare lo sguardo, depotenziandolo della forza e della volontà che caratterizza abitualmente il vedere<sup>10</sup>. Lo sguardo di Cézanne è *esposto* alle cose con una *passività* estrema: è «non interrotto da alcun battito di palpebre».

C'è «un'instancabile oggettiva vigilanza attraverso gli occhi che non sono interrotti da alcun battito di palpebre. E quanto grande e incorruttibile fosse questa oggettività del suo guardare, è confermato in modo quasi commovente dal fatto che egli ha riprodotto se stesso senza neanche remotamente spiegare la sua espressione e senza considerarsi superiore, con tanta umile oggettività, con la fiducia e la partecipazione oggettivamente interessata di un cane che si vede nello specchio e pensa: anche lì c'è un cane»<sup>11</sup>.

Lo sguardo di Cézanne ha raggiunto la *neutralità* animale del cane: guarda «senza alcuna nervosità, senza preoccuparsi di altro»<sup>12</sup>. Non si tratta di pervenire né ad un abbassamento della coscienza, né ad una nientificazione dell'io ma di conseguire quell'«imparzialità» dello sguardo che è caduta di ogni privilegio sulle cose e per la quale si diviene capaci di «posare ad ogni istante la mano sulla terra come il primo uomo»<sup>13</sup>. A simile imparzialità si perviene sottoponendosi ad un rigoroso esercizio di riduzione dell'io di modo che questo non costituisca più un ostacolo all'incontro con le cose e lo sguardo possa essere «strumento puro»<sup>14</sup>.

In virtù della *purezza* e *levità* raggiunta, questo sguardo può spingersi nelle pieghe del reale, in quel «reticolo degli influssi e delle forze» che rende la terra «chiara e oscura e tutta nello spazio»<sup>15</sup>; è cioè

capace di cogliere il *tremendo* che “occhieggia” in tutte le cose, la morte che “fiorisce” nelle cose «come la vita»<sup>16</sup>. Nello sguardo «senza scelta né rifiuto» di Cézanne, Rilke riconosce così l’«estrema possibilità dell’amore»: «essere una cosa»<sup>17</sup> e, per questo prosciugamento dell’io, partecipare con le cose del *tremendo* che tutto attraversa.

Il genere di amore che Rilke apprende da Cézanne richiede anche altro: darvi figura nell’opera. Cézanne ha, infatti, trasformato la capacità di cogliere il *tremendo* in “lavoro”, l’ha mutata nell’atto di dipingere le cose – celebrandole – nel loro essere sospese *tra* la vita e la morte, nel loro apparire in un attimo di visibilità da un vuoto che continua a circondarle. La sua opera è uno spazio “puro” nel quale i colori – lasciati «completamente soli» perché «essi possano spiegarsi reciprocamente» – mostrano le cose nella loro «ostinata presenza», nella loro «cosalità illimitata», le mostrano nel loro «farsi cose»<sup>19</sup>, rendendo *visibile l’invisibile movimento* che lavora la dinamica del loro apparire e precipitare. Cézanne ricorre a colpi di pennello discontinui che perforano l’immagine, lascia apparire quegli “spiragli” in cui *forma e informe, pieno e vuoto* si incontrano e sono quasi sul punto di convertirsi l’uno nell’altro. Dà così figura al flusso di “ascesa” e di “ricaduta” che le cose *sono* in quanto *forme di vita che procedono dalla morte e ad essa ritornano*.

Il riconoscimento della “svolta” operata da Cézanne prelude – come è noto – alla crisi creativa di Rilke che, passando per l’«ostacolo del Malte» e per un decennio di silenzio, si chiuderà soltanto con la stesura delle *Duineser Elegien* e dei *Sonette an Orpheus*. È in quest’arco di tempo che matura in Rilke la convinzione che non sia sufficiente avere uno *sguardo neutrale* perché ci sia *partecipazione* alle cose. Nel vedere è in effetti mantenuta una *distanza* dalle cose e queste appaiono separate da chi vede<sup>20</sup>. Il vedere è, nell’ottica rilkiana, irrimediabilmente legato a quella posizione oggettivante con la quale il soggetto si pone «di fronte» al mondo, *fuori e al di sopra* di esso<sup>21</sup>. Per superare tale posizione frontale è necessario sottrarre le cose al “peso” dello *sguardo* giacché lo sguardo stesso rischia di essere *troppo*. Lo sforzo di depurare il rapporto con le cose dall’eccesso di potenza del soggetto spinge Rilke a sperimentare una diversa modalità d’incontro con esse. Se il compito del poeta è di giungere a una *relazione* che sia perfetta equità tra le parti – una relazione nella quale sia impedito sia il confondersi indifferente delle parti sia il contrapporsi ostile delle differenze – il soggetto deve imparare ad essere non invasivo e potente, ma *passivo e fluido*. Si tratta di sperimentare un inedito movimento nel quale il contro subisca un’interna torsione e si converta in un *con*.

Ed è con Rudolf Kassner che Rilke comincia a sperimentare un simile movimento. In *Die Chimäre* – scrive il poeta a Magda von Hattingberg il 17 febbraio 1914 – Kassner «lascia che lo zio, probabilmente immaginario, di un Lawrence Sterne tutto proiettato nell’immaginario, esprima le sue idee bizzarre e grandiose *su* cosa significherebbe

“esser dentro, sprofondato dentro” gli esseri»<sup>22</sup>. Nel libro di Kassner si legge, infatti, che lo zio di Lawrence Sterne, Hammond Sterne, «voleva toccare con l'intera sua natura l'animale ed entrare e così essere nell'animale»: «Io vedo ancora il turbamento, la nostalgia e l'intensità nel suo sguardo e lo odo, mentre egli improvvisamente esclama con una voce assolutamente estranea: “Essere dentro, Lory, profondamente dentro – questo è tutto, questo è il segreto, questo è il futuro e la felicità. Ovunque negli esseri, nell'interno, nel sangue e cuore delle creature, nel cervello, nel polmone, nel seme, ovunque e lì tacere e tramontare all'infinito»<sup>23</sup>.

Significativamente questo saper “vedere-dentro” [*Einsehen*] si lega a una *intimità* con la morte – essa è «come una consorte» – e ad una forma d'amore che scaturisce dal legame tra l'io e le cose: «Tu sei in loro ed esse sono in te da un'infinita lontananza»<sup>24</sup>. Per Kassner, infatti, tutte le cose – e l'uomo con esse – sono al contempo differenti e non-differenti tra loro: *differenti* perché ciascuna ha una propria *forma esterna* irriducibile alle altre, *non-differenti* perché ogni forma esterna ha una *profondità interna*, o più precisamente è segnata da un *movimento interno* che è ciò che lega “ritmicamente” tutte le forme. Non vi è, quindi, tra le cose né un rapporto di identità, né un rapporto di sola differenza, ma una *connessione paradossale* fatta di prossimità e lontananza, determinata dal fatto che le cose sono “forme” che scaturiscono dal “ritmo” di essere e non-essere<sup>25</sup>, da quel movimento incessante che dall'uno passa continuamente nell'altro informando tutte le cose. Perché tale movimento sia colto è tuttavia necessario comprendere il legame tra la vita e la morte<sup>26</sup> ed amare a tal punto le cose da essere disposti a “trasformarsi”<sup>27</sup>, ovvero a deporre la posizione di «soggetto estraneo» per conoscere le cose *partecipando* della relazione che si ha con esse. Il fisionomo sarà, infatti, indicato nei suoi scritti successivi come colui che può cogliere il “volto” delle cose, può comprendere il loro ritmo vitale, perché è capace di entrare in ritmica consonanza con esse: «L'arte del fisionomo consiste nell'interpretare il volto delle cose in movimento... Vedere le cose in movimento significa vedere-fra, vedere-dentro, penetrare con lo sguardo nelle fessure, nelle giunture e nelle suture delle cose, seppellirsi in esse e succhiarle, significa amare le cose, inabissarsi in esse per poi riemergere»<sup>28</sup>.

Il «vedere-dentro» cui fa riferimento Kassner diviene, per Rilke, esperimento di una modalità d'incontro con le cose: un «vedere dentro» le cose *transitando* in esse, *sentendo* da *estraneo* l'*estraneità* delle cose.

Riesci a pensare con me che cosa grande dev'essere, per esempio, provare per un po' a guardare dentro [*Einsehen*] un cane, vedere in lui (non intendo guardare attraverso di lui, questa è soltanto una ginnastica umana, si entra da una parte del cane e si esce subito dall'altra, considerandolo quasi come una finestra affacciata su ciò che in lui c'è di umano; non è affatto questo che intendo), ma



penetrare nel cane, giusto al suo centro, nel punto a partire dal quale è un cane [...]. Per un po' si sopporta di essere un cane, occorre solo fare attenzione ad uscire a tempo, prima di essere completamente racchiusi nel suo mondo; si rischia di restare cani nel cane e allora non c'è più niente da fare <sup>29</sup>.

Rilke non vede *come* vedrebbe il cane – non si tratta di vedere *attraverso* i suoi occhi da animale – ma vede nel cane, penetrando in quel “centro” indecidibile a partire dal quale il cane è un cane. Attraverso il «vedere dentro» si giunge, quindi, da un lato a *sentire* con i *propri* sensi il *sentire* di un *altro* essere senza tuttavia perdere la propria intransitiva singolarità – entrare nel cane è “uscire” prima di diventare «cani nel cane» – e, dall'altro, a *sentire* nell'*alterità* dell'altro quell'alterità irrimediabile che è sì *dell'altro* ma è anche la *propria*. Significativamente Rilke parla di amore – ma «parlare d'amore significa parlare di durezza» perché tale «vedere dentro» è rinuncia all'«irresponsabile parola mio» – e di sacrificio. Ed è alla necessità del sacrificio che fa riferimento un aforisma di Kassner che Rilke cita nella stessa lettera a Magda: «La via che va dall'interiorità alla grandezza passa attraverso il sacrificio» <sup>30</sup>.

Rilke commenta:

Si: possedevo l'interiorità, la possedevo nel più alto grado – ma non avevo che lei. Affinché la mia opera potesse esserci effettivamente occorreva l'altro elemento: la grandezza <sup>31</sup>.

E grandezza significa “misura” <sup>32</sup>, una misura conseguibile soltanto a patto di “sacrificarsi”, di “prescindere da sé” per sentirsi della stessa materia delle cose, per sentirsi parte dell'“Uno-tutto” <sup>33</sup>. Attuare questo “sacrificio” significherà, per Rilke, superare l'«opera della vista» – perché «c'è un limite al guardare» – e attuare una più radicale «opera del cuore» <sup>34</sup> per esperire la rete di infinite relazioni che ci lega a tutte le cose con le «cinque dita dei sensi» <sup>35</sup>. A prendere corpo sarà così una “poetica dei sensi” in cui al primato della vista si sostituirà un sentire diffuso che coinvolge tutti i sensi e le diverse “soglie” <sup>36</sup> tra i sensi. È questo il compito che Rilke individua come *proprio* della poesia e che lo condurrà agli esiti estremi della sua ultima produzione poetica: sperimentare un *sentire altro* – *Gefühl mehr* <sup>37</sup> – da cui siano eliminati i tratti intenzionali e volitivi.

## 2. Le langage de l'absence

La parola poetica deve essere, per Rilke, una parola svuotata del peso dell'io e fatta essere lo *spazio puro* in cui si trascrive l'esperienza del contatto con le cose, quel contatto che un poeta «senza nome» esperisce con le «cinque dita dei sensi». La questione della parola – il suo come – è pertanto strettamente connessa sia alla necessità di un esercizio di estrema riduzione del sé, sia alla necessità di “dire” *dell'intimità estranea* che ci lega alle cose.

Per quel che riguarda il primo aspetto, l'esigenza poetica di compiere un «lavoro anonimo» appresa alla scuola dello sguardo di Cézanne diviene ricerca di una parola che non dica le cose a partire dal soggetto che le esperisce e le riconduce a sé, ma le dica *così come esse sono*, liberandole dall'ombra dell'io. Ciò significa innanzitutto sottoporre a critica radicale quella «parola degli uomini» che è oppressione delle cose, loro mutismo, ovvero quella parola attraverso la quale ci si “appropria” delle cose attraverso una rete di concetti e categorie, di definizioni e significati, che sono loro estranei, sovrapposizioni piuttosto che realtà della cosa. Di qui la ricerca di una parola prosciugata ed anonima <sup>38</sup>, cioè una parola che non descriva o definisca le cose, né esprima il sentimento che esse suscitano, ma sia *spazio neutro* che le accolga. Se la parola deve essere spazio del dispiegarsi delle cose, in essa deve dispiegarsi quell'“illimitato” che *intimamente* appartiene alle cose, quel *tremendo* che è *proprio* a «tutto quello che è qui». Ciò significa che la parola deve «dire le cose» dicendone insieme la *superficie* e l'*intimità*. È questa una parola che si “conquista” riconoscendo – attraverso un *sentire* pervasivo, diffuso, sinestetico – la caducità che condividiamo con le cose:

Ma perché essere qui è molto, perché sembra abbia bisogno di noi tutto quello che è qui, l'effimero che stranamente ci riguarda. Di noi, i più effimeri. *Una volta* ogni cosa, soltanto una volta. *Una volta* e non più. E anche noi una volta. Mai più <sup>39</sup>.

Di qui il riferimento alla necessità di adempiere al nostro “destino” di «essere qui» racchiudendolo «nelle semplici mani, / nello sguardo che di più ne trabocca e nel cuore senza parola». Questo *sentire* “divenendo” il nostro “destino” <sup>40</sup> deve essere parola.

Matura in Rilke il tentativo di giungere ad una parola-cosa che della cosa dica il suo attimo di *visibilità*, il suo emergere dal *vuoto* che la circonda e dica della nostra relazione con ciò. È questo che Rilke intende per “celebrare” le cose nella «patria e nel tempo del dicibile»: mostrarne la concretezza e la caducità, cantare la “felicità” della loro presenza e la “morte” che vi lavora dentro. La parola poetica deve farsi carico dell'«essere qui» delle cose – quell'«essere qui» che i sensi percepiscono come olfatto, gusto, tatto <sup>41</sup> – esponendolo senza tradurlo.

Da ciò matura il progetto rilkeiano di una lingua «più interna, profonda, magari senza desinenze, una lingua fatta possibilmente di parole-noccioli [*Wort-Kernen*], una lingua che non si raccoglie sopra, sul fusto della pianta, ma si afferra nel seme della lingua [*Sprach-Samen*]» <sup>42</sup>, ovvero una lingua fatta di parole che – come il nocciolo di un frutto custodisce nella sua durezza il *vuoto invisibile* che determina il suo maturare in frutto <sup>43</sup> – siano nuclei *duri* e, restando così saldi in sé stessi, sappiano custodire e mostrare quel *vuoto* che non ha parola e

che continuamente genera mondo: quell'*energia formante* della natura che agisce nella molteplicità delle *forme visibili*.

Dovrà essere questa una parola nuda, essenziale, priva di orpelli, che delle cose non dica l'apparire (il fusto della pianta) ma sia capace di sorprenderle nel loro essere lì in quell'istante. Ciò significa che la parola deve farsi carico di uno «strato sempre più in basso», uno «strato minimale»<sup>44</sup>, così guadagnando – per usare le parole di Hofmannsthal – «una nuova striscia al luogo del quasi-indicibile»<sup>45</sup>. A ciò mirerà l'ultima poesia di Rilke: essa sarà ricerca di una lingua divenuta così essenziale da potersi spingere ai margini del dicibile, osando il proprio annientamento, per *intenzionarsi* di silenzio.

I pesci sono muti..., si pensava una volta. Ma chi sa?  
Non può esistere un luogo ove si parla senza pesci  
la lingua che parlerebbero i pesci<sup>46</sup>?

Se la parola poetica dovrà essere *parola del silenzio*, a condurlo verso una simile parola contribuirà in maniera determinante la lettura degli haiku. In questi si avverte, come nelle opere musicali – scriverà alla pittrice Sophy Giauque nel '25 – «un pezzo di reale silenzio, di silenzio profano, un vuoto troppo vero, come quello di un cassetto o di un portamonete» ed «il visibile è preso con mano sicura e colto come un frutto maturo, che non pesa affatto perché appena posato, e si vede forzato a significare l'invisibile»<sup>47</sup>. Come le opere della Giauque – che non sono né troppo «attaccate» alla «sfera del visibile» né troppo distolte da questa – questo «linguaggio dell'assenza» «salva» le cose perché lascia apparire l'*invisibile* custodendo il loro *visibile*, lascia cioè apparire l'«accordo» di *visibile* e *invisibile*. È questo accordo che consente di dire quel «segreto» dal «gusto molto particolare» – il sapore della vita compenetrato dalla morte – che si condivide con le cose<sup>48</sup>. Significativamente Rilke sottolinea come per «dire» questo «segreto» sia necessario un «atto trasformativo» che, coinvolgendo il soggetto, si riverberi nell'opera come opera. Tale «atto trasformativo» implica che l'anonimità a cui Rilke è stato istruito da Cézanne<sup>49</sup> sia spinta all'*estremo* affinché si apra uno «spazio interiore» in cui le cose siano accolte e «alleggerite»<sup>50</sup>.

Ai concetti di «trasformazione» e di «spazio interiore» Rilke fa riferimento anche nella lettera a Witold von Hulewicz – scritta soltanto due settimane prima della lettera a Sophy Giauque – nella quale il poeta spiega le «premesse essenziali» delle *Duineser Elegien* e dei *Sonette an Orpheus*:

La natura, le cose che tocchiamo e usiamo, sono transitorie e caduche; ma, fintanto che siamo qui, sono il nostro possesso e la nostra amicizia, sanno della nostra miseria e gioia, come già furono i confidenti dei nostri avi. Si tratta allora non solo di non diffamare e mortificare le cose terrene, ma, proprio a causa

della caducità che dividono con noi, questi fenomeni e cose debbono essere da noi compresi e trasformati con il più intimo intendimento. Trasformati? Sì, perché è nostro compito imprimere in noi questa terra provvisoria e caduca con tanta profondità, sofferenza e passione, che il suo essere risorga “invisibile” in noi. Siamo le api dell’invisibile. *Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l’accumuler dans la grande ruche d’or de l’invisible* <sup>51</sup>.

Il compito *proprio* della poesia è quindi quello di trasformare l’accezione della transitorietà che si condivide con le cose nel canto che “celebra” l’esistenza di «tutto quello che è qui». E se «tutto quello che è qui» non è che una vibrazione nelle «sfere di vibrazione dell’universo», che si riverbera nello «spazio del mondo», la parola poetica deve – al pari di ogni cosa – essere *come* quella vibrazione e mostrare così come l’*invisibile* sia nel *visibile* «come una ferita» <sup>52</sup>. Ciò significa che essa deve «dire le cose» suscitando delle cose il fondo opaco e intraducibile, lasciando trasparire nel *visibile* la trama *invisibile*; deve dire ciò che è *vibrazione silenziosa*.

### 3. La parola vuota

Il tratto principale degli haiku è l’essenzialità <sup>53</sup>. Rilke lo apprende dall’introduzione di Paulhan al dossier *Hai-Kais* de “La Nouvelle Revue Française”: gli haiku sono «poemi giapponesi di tre versi: il primo verso di cinque piedi, il secondo di sette, il terzo di cinque» <sup>54</sup>. Sull’essenzialità degli haiku si sofferma anche Couchoud in *Sages et Poètes d’Asie*: «Un haïkai – scrive – è un semplice quadro in tre colpi di pennello, una vignetta, uno schizzo, talvolta un semplice tocco, un’impressione. L’astratto è eliminato. La sintassi è ellittica all’eccesso. Con tre brevi note si tratta di comporre un paesaggio o una piccola scena» <sup>55</sup>.

La “semplificazione audace” cui giunge l’autore di haiku [*haijin*] è accostata da Couchoud – si tratta di un passaggio che Rilke sottolinea nella copia da lui posseduta del volume – alla differenza tra la parola poetica [*lyrisme*] e la prosa e l’eloquenza [*éloquence*] posta da Mallarmé. Questi «denuncia l’eloquenza che ha invaso il lirismo da noi. Avrebbe voluto che fossero messe in poesia solo le cose che in nessun modo potevano essere spiegate in prosa. “La poesia è stata fuorviata”, diceva egli con un sorriso, “dopo la grande deviazione omerica”. E se qualcuno gli domandava cosa c’era dunque prima di Omero, egli rispondeva: “l’orfismo”. Gli inni vedici, i brevi poemi cinesi, gli *uta* e gli *haïkai* giapponesi toccano l’orfismo mallarmiano. [...] Il poema prende come sua risorsa la sensazione lirica zampillante, istantanea, prima che il movimento del pensiero o della passione la orientasse e utilizzasse. Alla prosa è lasciato il collegamento logico delle sensazioni, all’eloquenza il legame affettivo, con il ritmo, la ridondanza, la cadenza. La poesia sprofonda nella sensazione pura» <sup>56</sup>. Gli haiku coincidono con l’“orfismo” di Mallarmé perché in essi non vi è traccia di elementi discorsivi ed esplicativi. Essi si allontanano tanto dalla prosa “logica” quanto dall’eloquenza “affettiva”

perché il loro intento è quello di restituire la «sensazione istantanea», la «sensazione pura» scaturita “direttamente” dall’osservazione di una cosa, di un evento, rispetto ai quali lo *haijin* deve sospendere sia la riflessione sia il proprio coinvolgimento emotivo. Non vi deve essere perciò alcun riferimento al soggetto<sup>57</sup> che percepisce ma soltanto l’evento «proprio com’è»<sup>58</sup>. Rilke non può non essere toccato da simili affermazioni incrociando queste un punto nevralgico della sua ricerca: giungere ad una «parola-nocciolo» in cui le cose si espongono nella loro irriducibile alterità. Ed è proprio questa *purezza* dell’evento esposta dall’haiku che Rilke sottolinea nella lettera a Gudi Nölke:

Conosce la piccola strofa giapponese (terzina), che si chiama “Hai-Kaïs”? La Nouvelle Revue Française riporta proprio traduzioni di questa composizione indescrivibilmente matura e pura nella sua esiguità<sup>59</sup>.

E, come esempio, cita un haiku di Onitsura accompagnandolo con una breve osservazione.

“Elles s’épanouissent, – alors  
On les regarde, – alors les fleurs  
Se flétrissent, – alors...”  
(rien des plus! C’est délicieux!)<sup>60</sup>.

“Niente di più”: i fiori si offrono allo sguardo del poeta, senza che questi introduca alcuna mediazione, senza che lasci alcuna impronta della sua riflessione o reazione emotiva. Il poeta – non diversamente dal Maestro del Tè di cui Rilke aveva letto pochi mesi prima nel *Libro del Tè* di Okakura Kakuzo<sup>61</sup> – lascia che i fiori «raccontino da soli la propria storia»<sup>62</sup>, il loro essere *effimeri*. La transitorietà delle cose cui alludono i versi di Onitsura – è il rilievo di Couchoud – è «raccolta in un lampo appena prolungato» che, nel suo essere “incompiuto”, è «immagine stessa del mondo sensibile»<sup>63</sup>. Se l’haiku accoglie l’*attimo di visibilità* delle cose è perché – ciò è, per Rilke, altrettanto rilevante – anch’esso è un *attimo di visibilità*, una cosa che, per un attimo, si leva dal vuoto per poi a questo ritornare. Cinque anni più tardi, Rilke scriverà a Sophy Giauque che questo haiku di Onitsura è «tutto aperto verso l’infinito»<sup>64</sup>, alludendo probabilmente a quei segni d’interpunzione – lineette, punti di sospensione – che aprono nei versi «un vuoto troppo vero»<sup>65</sup>. Se, per Rilke, la parola poetica deve mostrare in che modo l’*invisibile* sia nel *visibile* «come una ferita», si comprende perché gli haiku diventino per lui un essenziale momento di riflessione. Essi sono *attimi di vita*, *singoli istanti* colti nella loro singolarità e come sospesi tra due “non”: il *non ancora* e il *non più*. Sospensione in cui a mostrarsi è quell’indeterminabile *movimento* che è insieme presenza e consumo delle cose. Accostando «queste minuscole unità poetiche» agli acquarelli della Giauque scrive:

Ecco, signorina, una piccola scelta [di haiku] per voi che ho fatto in presenza delle vostre piccole opere. Non c'è forse una somiglianza d'intenti? L'arte di realizzare queste "pillole" dove elementi diversi sono riuniti dall'evento, dall'emozione che provoca, a condizione che questa emozione sia del tutto assorbita dalla semplice felicità delle immagini. Il visibile è preso con mano sicura e colto come un frutto maturo, che non pesa affatto perché appena posato, e si vede forzato a significare l'invisibile <sup>66</sup>.

In una parola prosciugata ed anonima – una parola che ha la consistenza di una "pillola" e in cui l'emozione è "assorbita" dalla costruzione stessa dell'immagine – *si* "coglie" il *visibile* delle cose e *si* dice anche del loro *invisibile*, ovvero *si* dice quella *trama* nella quale esse sono intessute e per la quale esse si relazionano le une alle altre senza sovrapporsi. Ciò che negli haiku si mostra, per Rilke, è una particolare configurazione di elementi che si dispiegano nella loro *essenzialità*, *singolarità* e *temporalità*. Ogni cosa è "colta" come *relazionata* a tutte le altre e come *transitoria*, è, cioè, colta come dinamicità di elementi che si dispongono senza gerarchie e senza necessità in una relazione che avviene nell'istante e dura nell'istante:

Pleine lune.  
Sur les nattes,  
L'ombre nette du pin»  
Kikaku <sup>67</sup>.

Non vi è qui alcun "soggetto" che guarda. Né vi è tra gli elementi un nesso causale: il riflesso del pino sul tatami non è effetto della luna piena. Ad agire è piuttosto la relazione di tre *singolari* eventi *contemporanei* – la presenza del tatami, il comparire della luna piena, lo stagliarsi dell'ombra scura del pino – e *transitori*, che Kikaku accoglie nello sguardo senza segnare di sé ciò che accoglie. La parola non traduce ma è l'evento, è cioè la neutrale registrazione di questo. Si tratta qui dell'*impressione* sensoriale di un evento che lo haiku espone per come si dà. Non vi è, quindi, né un soggetto percipiente, né un oggetto percepito ma la loro relazione.

Couchoud sottolinea in proposito come l'haiku non esprima che l'«umore dell'occhio» «perché non riflette sulle cose. Le vede. Questa visione, beninteso, è sempre quella di un occhio particolare» <sup>68</sup>. La particolarità di tale "occhio" si lega, per l'autore, alla peculiarità del sentimento della transitorietà delle cose come dell'esistenza e al «sentimento originale della natura» proprio al mondo giapponese.

Per quel che riguarda il primo aspetto, Couchoud rileva come i Giapponesi accettino la morte con coraggio e con sereno accoglimento. Un'accettazione che è dall'autore posta in relazione sia al confucianesimo inteso come «morale del contegno»: «Insegna l'arte di trattenere le lacrime, di contenere la collera, di controllare la paura. Dà un'educazione eroica. Il più raro coraggio è presentato come il semplice contegno

e deve diventare naturale. Mai un medico nasconde il suo stato ad un malato: lo insulterebbe supponendo una mancanza di dignità davanti alla morte»<sup>69</sup>.

Sia al «disincanto buddhista»<sup>70</sup>. Privilegiando una visione del buddhismo come «dottrina di rinuncia»<sup>71</sup>, Couchoud è spinto ad enfatizzare il nesso tra la dottrina dell'impermanenza e l'accettazione della morte. La consapevolezza dello «scorrere ininterrotto delle apparenze» si lega, nella sua lettura, alla «pacifica accettazione» del nulla e del destino di transitorietà che accomuna uomini e cose.

Un cimetière.  
Et les lucioles de l'automne.  
Deux ou trois.  
École de Kikaku<sup>72</sup>.

«In queste poche righe si sente il freddo implacabile della morte. – è il commento di Couchoud – Sullo sfondo di un haikai passa sovente l'impressione istantanea della fuga del tempo. Più sensibili forse di noi alla brevità della vita, i Giapponesi sono attenti a notarne le impercettibili tappe. Fissano la memoria di un'ora, di un istante»<sup>73</sup>.

La consapevolezza dell'«implacabilità» della morte diviene il presupposto per l'accettazione della propria finitezza e di quella delle cose<sup>74</sup> e tutto è pratica della compassione<sup>75</sup>:

Ce monde de rosée  
n'est, certes, qu'un monde de rosée!  
Mais tout de même...  
Issa<sup>76</sup>.

«Mondo di rugiada» – scrive Couchoud – è l'espressione per designare «il nostro mondo sensibile che svanisce più presto della rugiada del mattino»<sup>77</sup>. E «tuttavia» lo *haijin*, consapevole dell'«inconsistenza» di «questo mondo senza realtà», «si inebria del rumore che fa nello stagno una ranocchia che piange»<sup>78</sup>. Questo «sentimento di simpatia»<sup>79</sup> verso tutti gli esseri viventi è inscindibile dal «sentimento originale della natura»<sup>80</sup> che caratterizza l'animo dei Giapponesi. Non solo «niente di ciò che vive è straniero», ma vive in esso un «cuore invisibile»<sup>81</sup>:

De ce côté seulement  
le pouls doit battre  
Cette branche seule est fleurie.  
Shiko<sup>82</sup>

Questo “battito”, che si avverte in tutte le cose, è quel *respiro* della natura che *crea forme*. Il suo ritmo è il «ritmo delle metamorfosi», è il «flusso stesso delle apparenze», è quel movimento della natura che è gesto *formante*: «Tutti i movimenti della natura diventano gesti per chi si è abituato ad ascoltare il suo respiro regolare»<sup>83</sup>.



Compito dello *haijin* è di *porsi in ascolto* di tale respiro e lasciare che questo respiro *circoli* nei versi. Per questo Couchoud precisa in un altro passaggio sottolineato da Rilke che gli haiku «sono simili a una vibrazione che nessun altro limita e che si elargisce da se stessa in modo quasi indefinito»<sup>84</sup>.

Lo haiku è quindi il risultato di un *modo di sentire* quale può essere praticato solo da coloro che *partecipino* del battito della natura. Ciò che Rilke scorge negli haiku è ciò che per lui rimane questione irrisolta.

Chi canta il cuore lontano  
che abita al centro delle cose, intatto?  
In noi il suo grande battito è diviso  
in brevi battiti<sup>85</sup>.

Si tratta di far essere parola l'«urlo» che ci strappa l'irrompere in noi del grande «battito del cuore». È qualcosa che è oltre ogni parola perché oltre ogni parola è *sentire* l'irrompere di tale battito. E ciò che lo haiku accoglie è, secondo Rilke, esattamente quell'*oltre*: il silenzio<sup>86</sup>.

La presenza e la potenza del silenzio negli haiku risulta evidente da alcuni aspetti formali e linguistici che li caratterizzano<sup>87</sup> e di cui è rimasta traccia anche nella traduzione francese conosciuta da Rilke. Si tratta, in particolare, dell'utilizzo di pause, sospensioni, che aprono nei versi un *vuoto* che diviene l'agire stesso del silenzio. Questo è anche il silenzio suscitato dall'improvvisa apparizione di qualcosa di inaspettato:

Un pétale tombé  
Remonte à sa branche:  
Ah! c'est un papillon!  
Arakida Moritake<sup>88</sup>.

Qui un petalo caduto si rivela essere – «apparizione improvvisa», sorpresa dell'occhio»<sup>89</sup> – una farfalla. L'effetto è quello di un «breve stordimento». Tale stordimento è causato dall'ostendersi stesso della cosa che, affermandosi nell'attimo come questa cosa, lascia ammutoliti. La pausa è resa dalla «ah» ed è tale pausa una sorta di sonorità muta nella quale il silenzio si afferma in quanto inesprimibile. Non risolvendosi in parola, né cedendo nel puro silenzio – si tratta, appunto, di un *intervallo* – questa interruzione è in grado, per Rilke, di *dire la vibrazione ritmica del mondo*, altrimenti indicibile. Il *suono* della vibrazione è dato da una non-parola che il silenzio attraversa e corrode. Si tratta di qualcosa che è quasi respiro, che *dal* silenzio deriva e *nel* quale si consuma dopo aver risuonato per un attimo nello «spazio del mondo» con il movimento proprio del respiro<sup>90</sup>. Attraverso gli haiku il poeta arriva a chiarire a se stesso un interrogativo cruciale: come «dire le cose» dicendo quella *forza eccedente* che le attraversa e che in ciascuna di esse vibra stringendo in un unico nodo la vita e la morte.

#### 4. Solo respiro

«Come è ammirevole / Colui che non pensa: / “La vita è effimera” / Vedendo un lampo» – si legge in un haiku di Bashō. L’haiku, osserva Couchoud in un passo contrassegnato da Rilke, è una «visione che si rivolge direttamente al nostro occhio, un’impressione viva»<sup>91</sup> priva di *finalità* e che a nulla rimanda se non al proprio apparire.

L’arbre dépouillé  
Est mis au supplice  
Pour qu’il livre son laque.  
Buson<sup>92</sup>.

Anche qui Buson accoglie la sofferenza dell’albero senza farsene interprete. L’albero che cede la sua resina non è né un’immagine che rinvia ad un significato ulteriore, né un’immagine sovraccarica di sentimento, ma un evento osservato con sguardo *puro*. Se è a simile risultato che Rilke mira, la composizione di haiku a cui, in tempi diversi, egli stesso si dedica può considerarsi, al di là degli effettivi risultati raggiunti, una sorta di esercizio di ascesi dall’ingombro dell’io-poeta. Ancora eccessivo e non completamente libero dall’io che dice muovendo da sé è l’haiku in cui Rilke si cimentò alla fine del ’20.

Kleine Motten taumeln schauernd quer aus dem Buchs;  
sie sterben heute Abend und werden nie wissen  
dass es nicht Frühling war<sup>93</sup>.

Nonostante non vi sia nei versi alcun riferimento ad un “io”, il segno della sua presenza continua ad avvertirsi. Diversamente dall’haiku di Buson, quello di Rilke non è affatto *neutro* e *impersonale*: all’animale è riconosciuta un’inconsapevolezza – della primavera e della morte – che rimanda per contrasto alla consapevolezza del poeta. Questi, posto di fronte all’evento della morte delle tarme, *riflette* sulla loro inconsapevolezza lasciando così una traccia della sua presenza, traccia ancora carica di sentimento. Se *comune* a entrambi i poeti è la *partecipazione* al dolore dell’*altro*<sup>94</sup>, tale partecipazione è però di segno *differente*. Per Rilke la morte rimane la morte dell’animale di cui dice nella scheletrica perfezione della forma, mentre l’haiku di Buson rivela nell’asciuttezza dei versi e nella *neutralità* dell’esposizione una *partecipazione* all’evento priva di pathos.

A una simile neutralità Rilke appare già più vicino nell’haiku scritto nel ’26:

Entre ses vingt fards  
elle cherche un pot plein:  
devenue pierre<sup>95</sup>.

Qui è mostrato *qualcosa* che accade senza che vi sia traccia di riflesso-

ne o traspaia un moto sentimentale del poeta. La donna è parte della natura e, come la natura, soggetta a metamorfosi. Il poeta non commenta, né si duole per la sua caducità, ma accoglie la trasformazione che fa di lei una cosa fra le cose. Egli si limita a creare uno “spazio” per l'accadimento affinché questo vi si esponga. Ma non è soltanto il ritrarsi dell'”io”, la presenza della natura e l'essenzialità della parola a rendere Rilke più prossimo allo spirito degli haiku. Qui gli elementi si legano insieme e richiamano un altro tratto essenziale dell'haiku: lo *yugen*, inteso come mistero, profondità, ambiguità che si sprigiona da eventi e cose indefiniti, indistinti, incerti <sup>96</sup>. Non è, infatti, spiegato il passaggio dalla ricerca del vaso da parte della donna al suo divenire pietra e tutto rimane sospeso, indecifrabile nel suo accadere <sup>97</sup>.

La questione non è però soltanto quella di verificare *quanto* Rilke sia in grado di penetrare lo spirito degli haiku fino a comporne egli stesso, bensì di cogliere gli effetti profondi che l'incontro con gli haiku ha sulla sua poetica, effetti che è possibile rintracciare nei componimenti successivi alle *Duineser Elegien* e ai *Sonette an Orpheus*, in particolare nei due cicli di poesie *Les Quatrains Valaisans* e *Les Roses*.

*Les Quatrains* nominano cose semplici della natura: colline, alberi, frutti, fiori. In esse, per utilizzare l'espressione di Couchoud, «l'astratto è eliminato», come è eliminata qualsiasi valenza metaforica o simbolica <sup>98</sup>. Le cose sono *pura presenza* e su di esse non si allunga l'ombra dell'io poetico.

Sentiero che gira e giuoca  
lungo la vigna inclinata,  
come un nastro annodato  
ad un cappello estivo <sup>99</sup>.

La quartina inizia con un dettaglio del paesaggio: un sentiero. Questo è evocato da un rapido tocco, mostrato nel movimento serpentino che lo piega e posto in relazione ad un'altra cosa – un nastro mosso dal vento – che ha lo stesso movimento.

Altrove un albero che svetta verticalmente verso il cielo è accostato al prato che si allunga verso l'orizzonte:

Pioppo che al posto giusto  
oppone la sua altezza,  
al verde lento che robusto  
si allunga e si disperde <sup>100</sup>.

Nell'ostendersi le cose appaiono sempre legate ad altre cose attraverso inediti rapporti. Tali rapporti non sono stabiliti, come prima avveniva nella poesia di Rilke, attraverso congiunzioni, ma – è il rilievo di Meyer – attraverso un principio di «comparazione interna» <sup>101</sup> che li rivela come “equivalenti”. In una forma concisa ogni cosa è così colta nella sua singolarità e nella sua relazionalità con tutte le altre cose.

Il legame tra le cose di cui dicono i versi non è *creato*, ma *colto*: è *del* reale. Non a caso Rilke, in una lettera a Marie von Taxis, descrive il paesaggio del Vallese *come* un arazzo:

Tanto creativo è il *ritmo* con cui si dispone ciò che si guarda. Una disposizione che sorprendentemente cambia ogni volta che cambia l'angolazione, e le vecchie case, le rocche, si muovono in questi giochi ottici con tanta più grazia perché quasi sempre hanno come sfondo il pendio di un vigneto, il bosco, la radura di un bosco o la pietra grigia; e a quello *sfondo* appartengono come le immagini di un arazzo; poiché il cielo più indescrivibile (che quasi non conosce pioggia) prende parte dall'alto a queste prospettive e le anima con un'aria così spirituale che la particolare *relazione fra le cose*, proprio come in Spagna, sembra creare quella tensione che crediamo di percepire tra le stelle di una costellazione <sup>102</sup>.

Il paesaggio si offre allo sguardo di Rilke nelle sue sfumature, nella molteplicità di forme e colori che esso può assumere a seconda delle ore del giorno, del gioco di rifrazioni della luce, dei punti di osservazione. In questo *paesaggio mutevole*, che è "sfondo" delle cose che in esso si dispongono, Rilke riconosce quella *tessitura vibrante* che fa sì che esse siano in reciproca congiunzione, in *tensione ritmica* tra loro.

Ancora di ciò dice a Lou Andreas Salomé sottolineando come questa *tensione dinamica* tra le cose sia «relazione pura». C'è, in questo paesaggio

una luce indescrivibilmente attiva che suscita eventi in tutti gli interstizi e riempie la distanza tra una cosa e l'altra di tensioni tanto singolari, che le cose (alberi, case, croci, cappelle e torri) appaiono, come in una figura astrale, legate l'una all'altra dalla medesima relazione pura che, per il nostro guardare, unisce le singole stelle nella costellazione <sup>103</sup>.

Del paesaggio del Vallese il poeta accoglie i colori (il verde, il nero, l'azzurro), i rumori (lo scorrere del fiume, il suono delle campane, i versi degli uccelli), gli odori (l'aroma del pane caldo, il profumo delle rose). All'opera è un *sentire* svuotato di "io" e perciò divenuto pervasivo, diffuso.

Ma uno sguardo si leva in volo  
nella distanza pura,  
occorre un canto d'usignolo  
per averne la misura <sup>104</sup>.

In questi versi si dice dell'esperienza video-acustica di *un* occhio/orecchio – anonimo, impersonale – che percorre la distanza del cielo nell'indifferenza divenuta di udito e sguardo.

A essere "cantato" in *Les Quatrains Valaisans* è il "contatto" di Rilke con ogni singola cosa del paesaggio vallese, ciascuna colta nella relazione con ogni altra cosa lì presente in una tensione che continuamente le dispone in configurazioni dinamiche mai prevedibili. Il poeta

stesso intende questa raccolta come l'espressione di un «legame vivo e gioioso» con le cose che ha mosso “direttamente” la sua voce <sup>105</sup>. Queste quartine – scrive – sono «la lingua stessa di queste colline coltivate a vigneto» <sup>106</sup>, sono il «trasformarsi in lingua, attraverso di me, del paesaggio» <sup>107</sup>.

Se ne *Les Quatrains Valaisans* vi è un tono “oggettivo”, nel ciclo *Les Roses* interviene il “tu” come segno di un’alterità riconosciuta nella sua irriducibile intransitività. Tra il poeta e la rosa si instaura un “colloquio sensibile”, che «porta con sé il sostantivale rivolgere la parola» <sup>108</sup>.

Tanto sento il tuo essere,  
rosa completa,  
che il mio consenso ti confonde  
con il mio cuore in festa.  
Ti respiro come se fossi  
rosa, tutta la vita,  
e mi sento l'amico perfetto  
di una perfetta amica <sup>109</sup>.

Questo particolare “colloquio” tra il poeta e la rosa – lo sottolinea Shibata – rivela un modo di sentire vicino a quello dello *haijin* perché è inteso come un “respirare”. E lo *haijin* è colui che è così vicino alla natura da saperne accogliere il respiro, sentendolo nel suo stesso corpo: «il profumo che emana dalla rosa è la sua anima e mentre lo respira il poeta mantiene una “relazione pura” con il fiore come un poeta haiku» <sup>110</sup>. Questa *relazione pura* è al contempo “distacco” e “tenerezza” <sup>111</sup>, *intimità* ed *estraneità*: una cosa si respira nell'altra ed un unico respiro le attraversa entrambe in un movimento che tutto congiunge, tutto mantenendo separato. Ed è così che può dirsi compiuta l'«opera del cuore» <sup>112</sup>: le cose non sono più “prigioniere” dello sguardo ma sono *sentite* respirando quel *soffio* che vibra nell'uomo e nelle cose, da sempre congiunti in quel «ritmo delle metamorfosi» che è il respiro stesso della natura <sup>113</sup>. Si fa così esperienza con le cose della *comune matrice*; si *respira con* la rosa l'«ineffabile accordo di essere e niente» <sup>114</sup> a cui sia la rosa che il poeta partecipano. È questo un reciproco parteciparsi nel comune partecipare del «moto senza posa» <sup>115</sup> che tutto attraversa. E ciò è reso possibile dal compiersi dell'esercizio di riduzione del sé, dal compiersi di quell'«atto trasformativo» per il quale il poeta, riconoscendosi *cosa tra le cose*, apre in sé uno «spazio interiore» che è spazio del dispiegarsi-dirsi delle cose. Non è questo uno “spazio” in cui il poeta possiede le cose perché il suo stesso cuore è divenuto un «vento invisibile, spazio interno del vento» <sup>116</sup>. Non è questo «lo spazio familiare che t'esalta la figura», non è, cioè, lo spazio in cui il poeta piega le cose alla potenza della propria abilità costruttiva ed espressiva, ma è «spazio di rinuncia»:

Lo spazio che attraversa l'impeto degli uccelli non è  
lo spazio familiare che t'esalta la figura [*Gestalt*]  
(Là, in quella libertà, a te stesso sei negato  
e non fai che sparire senza ritorno).

Lo spazio estraе da noi e traduce le cose:  
perché ti riesca l'esistenza di un albero,  
gettagli intorno parte di quell'intimo spazio  
che abita in te. Da ogni lato contienilo.  
da sé non si delimita. Solo se gli da forma [*Eingestaltung*]  
la tua rinunzia si fa vero albero <sup>117</sup>.

“Rinunzia” è qui, per Rilke, quell’“alleggerimento” del sentire <sup>118</sup>  
che è contemporaneo *lavoro di formazione dell'opera*. Per tale rinunzia  
i sensi sono trasformati in «strumenti puri» e, per loro tramite, il poeta  
“accoglie” le cose *sentendone* il “battito” e le cose si *imprimono* in lui  
«così come esse sono». Questa esperienza diviene parola poetica: *si dà*  
quella “forma”, sciolta da ogni proprio e resa anonima, in cui le cose  
– per la *durezza* e la *levità* del poeta – sono lasciate *libere di dirsi* nella  
loro libertà ed estraneità. Se il poeta può “dare forma” alle cose – dirle  
*nell'opera* e *come opera* – è perché egli è capace di lasciarsi permeare e  
attraversare dal respiro che attraversa entrambi. Il canto che “celebra”  
le cose non è allora l'atto di un soggetto volitivo che crea “figure” [*Ge-*  
*stalten*], ma ciò attraverso cui si dà “forma” [*Eingestaltung*] al contatto  
senza potenza con le cose. L'albero «si fa vero albero» in una “forma”  
che si lo “contiene”, lo “delimita”, ma senza opprimerlo con il *troppo*  
dell'io-poeta. Ciò significa che le cose si espongono “veramente” solo  
quando il realizzarsi della “forma” che le accoglie passa per il *consumo*  
dell'io in una reciprocità ed interdipendenza, che è il più radicale  
lavoro del poeta. Soltanto quando si è giunti ad una simile estrema  
rinuncia è possibile quel canto *essenziale* che è *impersonale esistenza*:  
il canto di chi non può dire “io”, il canto di “nessuno” <sup>119</sup>.

Il poeta è ora il “nessuno” che, sapendosi tale, sa il nulla delle  
cose, sa che ciò che la cosa racchiude nella sua corporeità è il nulla.  
Come sa che a mostrarsi in ciò che è *visibile* è l'*invisibilità* stessa del  
suo nulla. Di ciò la parola non è semplice testimonianza, ma deve essa  
stessa estenuarsi per essere *respiro*.

Vero canto è un altro alito, un alito che tende  
a nulla. Uno spirare nel dio. Un vento <sup>120</sup>.

«Il vero poema non è più allora la parola che racchiude dicendo,  
lo spazio chiuso della parola – scrive Blanchot – ma l'intimità respi-  
rante, per cui il poeta si consuma per accrescere lo spazio e si dissipa  
ritmicamente: pura accensione interiore intorno a niente» <sup>121</sup>. Soltanto  
consumandosi fino al limite del silenzio – rimanendo *tuttavia* parola –  
la parola può giungere a dire:

Rosa, oh contraddizione pura, piacere d'essere  
il sonno di nessuno sotto tante  
palpebre <sup>122</sup>.

Questi versi, voluti da Rilke come epigrafe per la sua tomba, possono considerarsi un “haiku tedesco” <sup>123</sup>. Essi espongono – attraverso una sintassi ellittica e senza alcuna invadente traccia dell’io <sup>124</sup> – l’esperienza che il poeta compie *con* la rosa, espressa da quell’“oh” che è consumo della parola e movimento stesso del silenzio.

«Accade qualcosa nel poeta, – scrive Ueda – qualcosa che fa esclamare questo “oh!” e cercare una nuova parola. Il verso dice poi: “oh, pura contraddizione”. La nostra domanda è questa: cosa accade quando viene esclamato “oh”? Quale evento è in realtà questo “oh” al momento di esclamarlo? Si potrebbe parlare di un “evento-oh!”. Con la sua forza presenziale, una presenza priva l’uomo del linguaggio. “Oh!”. Il mondo linguisticamente precompreso subisce un’irruzione che lo trapassa e lo spezza» <sup>125</sup>.

La “oh” è quindi mostrarsi della *semplice presenza* della cosa, è evento del suo presentarsi *visibile* eppure *indicibile* nel suo affiorare da un *non-fondo*: la rosa affiora dalla “terra dei morti” <sup>126</sup>, che «da gran tempo hanno l’arte di impregnare, sciogliendovi il loro midollo, il suolo» <sup>127</sup>. È quindi il più *remoto* che affiora *in* e *per* le cose e questo affiorare è interruzione del linguaggio: “Oh!”. L’“Oh!” è il “suono originario dell’indicibile”, perché «l’indicibile presenza che depriva del linguaggio si è fatta parola in questo “oh!” e in quanto questo “oh!”» <sup>128</sup>.

Ciò che la cosa è – osservava Couchoud – si espone in un “intervallo” e l’intervallo è presenza del silenzio puro e altrimenti inudibile.

Ah! Ah!  
C’est tout ce qu’on peut dire  
Devant les fleurs de Yoshino.  
Teishitsu <sup>129</sup>

Non è che un’“esclamazione”, un “grido” che non ha senso perché ha rinunciato al senso per poter a questo alludere sapendone lo scarto e la distanza.

<sup>1</sup> Va tenuto presente che l’incontro di Rilke con gli haiku è mediato dall’orientalismo francese, in particolare dalla lettura che ne danno J. Paulhan nell’introduzione al dossier «*Hai-Kai*» de “La Nouvelle Revue Française” (Paris, Sept, 1920) e P.-L. Couchoud in *Sages et Poètes d’Asie* (Paris, Calmann-Lévy 1916). Il dossier contiene soltanto tre haiku giapponesi tradotti in francese; i restanti dodici haiku sono invece di autori francesi dell’epoca. Il libro di Couchoud – che, come ha dimostrato Meyer, fu acquistato da Rilke nel 1920 – comprende un’ampia raccolta di haiku, tra cui quelli scritti da Bashō e Buson, tradotti in francese. Una copia del volume originale posseduto da Rilke è conservata presso lo Schweizerisches Rilke-Archiv di Berna. Sul rapporto tra Rilke e gli haiku cfr. H. Meyer, *Rilkes Begegnung mit dem*



Haiku, in "Euphorion", 74, 1980, pp. 134-68; J. Park, *Rainer Maria Rilkes Selbstverdingung in buddhistischer Sicht*, Frankfurt a. M., Peter Lang 1990, pp. 154-65; Y. Shibata, *The influence of Haiku on Rilke*, in "Interlitteraria", 3, 1998, pp. 335-45; M. Motoyoshi, *Rilke in Japan und Japan in Rilke*, in *Rilke und die Weltliteratur*, hrsg. v. M. Engel und D. Lamping, Düsseldorf/Zürich, Artemis&Winkler 1999, pp. 299-320; Y. Lee, *Rainer Maria Rilke: jenseits der reflektierten Gedanken. Ein Beitrag zur Poetik Rilkes aus interkultureller Perspektive: Taoismus, Zen-Buddhismus*, Frankfurt a. M., Der Andere 2002, pp. 55-63.

<sup>2</sup> R. M. Rilke, *Briefe an Frau Gudi Nölke*, hrsg. von P. Obermüller, Wiesbaden 1953, p. 63.

<sup>3</sup> Id., *Lettre a Mademoiselle Sopby Giaouque*, in *Rilke en Valais*, par P. Valéry, Lausanne, Édition des Terreaux 1947, pp. 83-92. La lettera comprende una trascrizione di 29 haiku di poeti giapponesi, in particolare di Buson e Kyorai.

<sup>4</sup> Il riferimento è alla nona delle *Duineser Elegien*: «Siamo qui forse per dire: casa, / ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutto, finestra, - /al più: colonna, torre... ma per dire, comprendilo, /per dire così come persino le cose intimamente mai credertero d'essere». R. M. Rilke, *Duineser Elegien*, in *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hrsg. v. Rilke-Archiv mit R. Sieber-Rilke und E. Zinn, Frankfurt a. M., Insel 1984<sup>3</sup>, Bd. 2, p. 474 (trad. it. *Elegie duinesi*, in *Poesie*, a cura di G. Baioni, Torino, Einaudi-Gallimard 1995, vol. I, p. 97). D'ora in avanti *Sämtliche Werke in sechs Bänden* è citato come *SW*.

<sup>5</sup> Ivi, p. 476 (p. 99). Seguono qui l'interpretazione di Szondi che ritiene che il "non ha nome", di cui dicono i versi della nona elegia, vada riferito al poeta stesso. P. Szondi, *Le "Elegie duinesi" di Rilke*, a cura di E. Agazzi, Milano, Se 1997, p. 130.

<sup>6</sup> R. M. Rilke, *Briefe über Cézanne*, hrsg. v. C. Rilke, Frankfurt a. M., Insel 1983, pp. 40-41 (trad. it. *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, a cura di F. Rella, Bologna, Pendragon 1999, p. 55).

<sup>7</sup> Cfr. A. Lavagetto, *Rilke: le lettere su Cézanne*, in *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*, a cura G. Cianci, E. Franzini e A. Negri, Milano, Bocca 2001, pp. 55-74.

<sup>8</sup> Cfr. le lettere su Cézanne scritte da Rilke il 20 e il 21 ottobre 1907. R. M. Rilke, *Briefe über Cézanne*, cit., pp. 53-58 (pp. 62-66).

<sup>9</sup> Ivi, p. 49 (p. 60).

<sup>10</sup> Nell'ottava delle *Duineser Elegien* Rilke definisce i "nostri occhi" come "trappole" e ciò in virtù della *posizione frontale* assunta dall'uomo. R. M. Rilke, *Duineser Elegien*, cit., p. 471 (p. 91).

<sup>11</sup> R. M. Rilke, *Briefe über Cézanne*, cit., p. 62 (p. 68).

<sup>12</sup> Ivi, p. 38 (p. 53).

<sup>13</sup> Ivi, p. 55 (p. 64).

<sup>14</sup> Rilke utilizza spesso in riferimento agli artisti il termine *Werkzeug* – ovvero "strumento" nel senso di "arnese", "utensile" – sottolineando così come l'"arte" non dipenda dall'abilità dell'artista, dal suo virtuosismo, ma dalla sua riduzione a "strumento puro". Cfr. ad es. la lettera a Nora Puertscher-Wydenbruck dell'11 agosto 1924. In R. M. Rilke, *Briefe*, hrsg. von K. Altheim, Frankfurt a. M., Insel 1966, p. 872.

<sup>15</sup> R. M. Rilke, *Briefe über Cézanne*, cit., p. 52 (p. 62).

<sup>16</sup> «Fiorisce un albero, e la morte fiorisce in esso altrettanto come la vita, e il campo, si vede dalla sua faccia distesa, è a un tempo raggianti di vita e di morte, e dall'una all'altra pazientemente gli animali trapassano – la morte è dappertutto a suo agio intorno a noi, e ci guarda con i suoi occhi dalle fessure delle cose». R. M. Rilke, *Della morte e di Dio*, in *Del poeta*, a cura di N. Saito, Torino, Einaudi 1955, p. 35.

<sup>17</sup> Cfr. T. Tashiro, *Rainer Maria Rilke und der asiatische Geist*, in "Doitsu Bungaku", 18, 1957, p. 72: «Vedere una cosa [Ding] è in Rilke contemporaneamente essere una cosa». È in questa *cosalizzazione dell'io*, strettamente legata nella poetica rilkeana all'affermazione della vita e della morte, che Tashiro riconosce l'"epocalità" di Rilke rispetto alla storia della civiltà occidentale ed il suo legame con la cultura orientale.

<sup>18</sup> R. M. Rilke, *Briefe über Cézanne*, cit., pp. 59-60 (p. 67).

<sup>19</sup> Cfr. le lettere su Cézanne scritte da Rilke l'8 e il 9 ottobre 1907. Ivi, pp. 27-35 (pp. 47-51).

<sup>20</sup> Cfr. con quanto Kassner scrive della "polarità ritmica" che lega "ciò che vede" [*Seher*] e "ciò che è visto" [*Gesicht*], veggente e visto. R. Kassner, *Die Grundlagen der Physiognomik. Von der Signatur der Dinge*, in *Sämtliche Werke*, hrsg. von E. Zinn und K. E. Bohnenkamp, Erlenbach-Zürich, Neske 1969-91, Bd. IV, p. 54 (trad. it. *I fondamenti della fisiognomica. Il carattere delle cose*, a cura di G. Gurisatti, Vicenza, Neri Pozza 1997, p. 76). Si tratta

naturalmente di una questione che Kassner affronta in una prospettiva diversa da quella di Rilke, poiché si riferisce al suo particolare modo di intendere la fisiognomica. Su tali questioni cfr.: G. Gurisatti, *Volto*, in *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Macerata, Quodlibet Studio 2006, pp. 183-204.

<sup>21</sup> Il riferimento è all'ottava delle *Duineser Elegien*: «Questo è destino: esser di fronte / e poi null'altro e di fronte sempre». R. M. Rilke, *Duineser Elegien*, cit., p. 471 (p. 91).

<sup>22</sup> R. M. Rilke, *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg*, hrsg. von I. Schnack und R. Scharffenberg, Frankfurt a. M.-Leipzig, Insel 2000, p. 119 (trad. it. *Lettere a Magda*, a cura di P. De Luca ed E. Lisciani Petrini, Milano, Mimesis 2006, p. 92).

<sup>23</sup> R. Kassner, *Die Chimäre. Der Aussätzige*, Leipzig, Insel 1914, pp. 39-40.

<sup>24</sup> Ivi, p. 38. Il "vedere-dentro" è, in Kassner, strettamente legato alla funzione dell'immaginazione. Cfr. R. Kassner, *Ein Gespräch über die Einbildungskraft*, in *Melancholia*, Leipzig, Insel 1915, pp. 135-242 (trad. it. *Un dialogo sull'immaginazione*, in *La visione e il suo doppio*, a cura di G. Baumann e A. Venturelli, Roma, Artemide 2003, pp. 47-90).

<sup>25</sup> La "polarità ritmica" è individuata da Kassner come tratto distintivo dell'essere del mondo in divenire, cui egli dà il nome di "Uno-Tutto" [*all-eine Welt*]. Questo "Uno-Tutto" non può in alcun modo essere considerato un fondamento ontologico poiché esso è movimento ritmico di essere e non-essere: «dell'Uno-Tutto non si può dire nient'altro che è ritmico». R. Kassner, *Zahl und Gesicht*, Baden Baden, Suhrkamp 1979, p. 157. Quest'idea del ritmo che risente dell'influsso del pensiero indiano (cfr. R. Kassner, *Der indische Idealismus*, München, Bruckmann 1903) lascia avvertire i suoi effetti anche in Rilke, per il quale le cose – compreso l'io – sono appunto figure del ritmico movimento della natura.

<sup>26</sup> «La vita è ancora nella morte, la morte già nella vita. Chi sente questo sente il ritmo, il destino». R. Kassner, *Zahl und Gesicht*, cit., p. 157.

<sup>27</sup> Sul concetto di "trasformazione" [*Verwandlung*] in Kassner e in Rilke cfr. G. Mayer, *Die Einbildungskraft (Verwandlung – Steigerung) bei Rilke und Kassner*, in *Rilke und Kassner. Eine geistige Begegnung*, Bonn, Bouvier 1960, pp. 30-37.

<sup>28</sup> R. Kassner, *Die Grundlagen der Physiognomik*, cit., pp. 56-57 (p. 78).

<sup>29</sup> R. M. Rilke, *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg*, cit., pp. 114-115 (p. 89).

<sup>30</sup> «Der Weg von der Innigkeit zur Größe geht durch das Opfern». Ivi, p. 118 (p. 91). L'aforisma, tratto da *Die Sätze des Yoghi* di Kassner, è in realtà il seguente: «Wer von der Innigkeit zur Größe will, der muß sich opfern». In R. Kassner, *Sämtliche Werke*, cit., Bd. 6, p. 157.

<sup>31</sup> R. M. Rilke, *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg*, cit., p. 118 (p. 89).

<sup>32</sup> Cfr. R. Kassner, *Von den Elementen der menschlichen Größe*, Leipzig, Insel 1911 (trad. it. *Gli elementi dell'umana grandezza*, in *Gli elementi dell'umana grandezza e altri saggi*, a cura di A. Pellegrini, Milano, Bompiani 1942, pp. 25-60).

<sup>33</sup> «Quando sei giunto così lontano che odi la musica delle cose, nel tuo chiaro sguardo ciò che appare non è più soltanto maschera dell'Uno. Allora ti senti uno con le cose, della stessa materia. Allora crei te stesso mentre crei le cose e crei le cose mentre crei te stesso». R. Kassner, *Moral der Musik*, Leipzig, Insel 1922<sup>3</sup>, p. 69.

<sup>34</sup> R. M. Rilke, *Wendung*, in *SW*, Bd. 3, p. 83 (trad. it. *Svolta*, in *Poesie*, cit., vol. II, p. 235). Significativamente Rilke prepone a questa poesia l'aforisma di Kassner sulla necessità del sacrificio.

<sup>35</sup> R. M. Rilke, *Urgeräusch*, in *SW*, Bd. 6, p. 550 (trad. it. *Rumore originario*, in R. M. Rilke, *Appunti sulla melodia delle cose*, a cura di S. Mori Carmignani, Firenze, Passigli 2006, p. 83).

<sup>36</sup> Cfr. C. Miglio, *Figura e ritmo. Le oscillazioni del Buddha di Rainer Maria Rilke*, in *Scritture dell'immagine*, Napoli, Liguori 2007, pp. 215-242.

<sup>37</sup> R. M. Rilke, *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg*, cit., p. 65 (p. 56).

<sup>38</sup> Già nel Malte Rilke scrive che i versi nascono sì dai ricordi, ma soltanto quando questi siano stati "dimenticati" e siano diventati "anonimi". «Poiché i ricordi di per se stessi ancora non sono. Solo quando divengono in noi sangue, sguardo, gesto, senza nome e non più scindibili da noi, solo allora può darsi che in una rarissima ora sorga nel loro centro e ne esca la prima parola di un verso». R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in *SW*, Bd. 6, pp. 124-125 (trad. it. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di F. Jesi, Milano, Garzanti 2000, p. 14).

<sup>39</sup> R. M. Rilke, "Duineser Elegien", cit., p. 473 (p. 95).

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Ciò è evidente in *Die Sonette an Orpheus*. Nei *Sonetti* – scrive Lavagetto – «si dice

l'esultanza e l'euforia dei sensi toccati dagli oggetti, dei sensi tutti presi in una relazione con le cose che contamina l'orecchio e il palato, la vista e il movimento corporale». A. Lavagetto, *Introduzione a "I Sonetti a Orfeo"*, in *Poesie*, cit., vol. II, pp. 698-99.

<sup>42</sup> R. M. Rilke, *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, hrsg. von N. Bigler und R. Luck, Frankfurt a. M., Insel 1977, Bd. I, p. 143. La lettera, scritta nel febbraio del '20, precede di pochi mesi l'incontro con gli haiku.

<sup>43</sup> Cfr. R. M. Rilke, *Die Frucht*, in *SW*, Bd. 3, p. 148 (trad. it. *Il frutto*, in *Poesie*, cit., vol. II, p. 283).

<sup>44</sup> R. M. Rilke, *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, cit., p. 143.

<sup>45</sup> «Mi ha fatto bene ricevere i "Sonetti a Orfeo" dalle sue mani e accompagnati da parole così buone – scrive Hofmannsthal a Rilke il 25 maggio 1923 – In queste poesie mi appare sorprendente come Lei abbia strappato una nuova striscia al luogo del quasi indicibile [*Gebiet des Kaum-zu-sagenden*]. Più di una volta mi ha incantato la bellezza e la sicurezza con cui un pensiero sottile è posto come con l'ammirevole pennello di un cinese: saggezza e ornamento ritmico insieme». In R. M. Rilke – H. von Hofmannsthal, *Briefwechsel 1899-1925*, hrsg. von R. Hirsch e I. Schnack, Insel 1978, p. 95.

<sup>46</sup> R. M. Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, II-20, in *SW*, cit., Bd. 2, p. 521 (trad. it. *I Sonetti a Orfeo*, in *Poesie*, cit., vol. II, p. 161). In questo sonetto – lo sottolinea Lee – si fa riferimento ad un "luogo" dove il silenzio, l'«esser muti» dei pesci è indicato come nuova lingua, come più profonda dimensione della lingua. Y. Lee, op. cit., p. 158. Cfr. J. W. Stork, *Poesie und Schweigen. Zum Enigmatischen in Rilkes später Lyrik*, in "Blätter der Rilke-Gesellschaft", 10, 1983, pp. 107-21.

<sup>47</sup> R. M. Rilke, *Lettre a Mademoiselle Sophy Giauque*, cit., pp. 83-92.

<sup>48</sup> Ivi, p. 85. Cfr. «Mela rotonda, pera e banana, /va spina... Tutto questo parla /vita e morte nella bocca... Io lo sento... /leggetelo nel viso di un bambino /che le assaggia. E' un sapore che viene da lontano. /Non vi si fanno, lentamente, i nomi nella bocca? /Dov'erano parole, ora scoperte scorrano, /sorprese, liberate a un tratto dalla polpa». R. M. Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, I-13, cit., p. 495 (p. 123).

<sup>49</sup> Le "immagini" dell'arte sono qui dette un "pensiero degli occhi" «preparato da innumerevoli circostanze anteriori e ormai placate, rientrate in sé stesse, brucando (direi) sulla dolcezza del suo prato un inesauribile cibo». R. M. Rilke, *Lettre a Mademoiselle Sophy Giauque*, cit., p. 84.

<sup>50</sup> «Come esse [le cose] desiderano tutte di essere alleggerite e di rivivere in questo al di là che noi richiudiamo in noi stessi per approfondirlo». Ivi, p. 92.

<sup>51</sup> R. M. Rilke, "An Witold von Hulewicz", in *Briefe aus Muzot*, Leipzig, Insel 1937, pp. 373-74 (trad. it. "An Witold von Hulewicz" in R. M. Rilke, *Del poeta*, cit., p. 99). È stato Meyer a sottolineare come le due lettere, anche se scritte in due lingue diverse (l'una in francese, l'altra in tedesco), siano strettamente legate e presentino strette corrispondenze terminologiche. Così è possibile accostare i termini francesi "acte transformative" e "espace intérieur" a quelli tedeschi "Verwandlung" e "Innenraum". H. Meyer, *Die Verwandlung des Sichtbaren*, in *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*, Stuttgart, Metzler 1936, pp. 327-34.

<sup>52</sup> Le citazioni sono tratte dalla lettera a Witold von Hulewicz.

<sup>53</sup> Sulla riduzione all'essenziale [*Yobaku*] come «qualità primaria dell'estetica tradizionale giapponese» cfr. G. Pasqualotto, *Yobaku. Forme di asceti nell'esperienza estetica orientale*, Padova, Esedra 2001, p. 71.

<sup>54</sup> Cit., p. 329. Sulla genesi e sulla forma poetica degli haiku rinvio a: R. H. Blyth, *A history of haiku*, 2 voll., Tokyo, The Hokuseido 1963; D. Keene, *World within walls. Japanese Literature of the Pre-modern Era 1600-1867*, New York, Columbia University 1999; Y. Haku-tani, *Haiku and Modernist Poetics*, New York, Palgrave Macmillan 2009.

<sup>55</sup> P.-L. Couchoud, cit., p. 53.

<sup>56</sup> Ivi, pp. 7-8. D'ora in poi le espressioni sottolineate nel testo di Couchoud sono le medesime sottolineate da Rilke.

<sup>57</sup> L'assenza del "soggetto" non è, in realtà, una caratteristica di questo genere poetico, ma piuttosto della lingua giapponese stessa. G. Pasqualotto, *Il vuoto nello haiku*, in *Estetica del vuoto*, Venezia, Marsilio 1992, p. 108.

<sup>58</sup> Uno dei principi essenziali dello Zen, che informa di sé l'estetica giapponese, è – come rileva Forzani – la "naturalità", intesa come l'"espressività immediata e diretta della realtà". Poiché la natura è espressione evidente e spontanea di sé stessa, la pratica dello Zen mira a tale "visione diretta della natura autentica", in cui «non si tratta di vedere "qualcosa" che c'è per un attimo e non più, ma di superare ogni distinzione discriminativa basata sul filtro

ermeneutico del pensiero». G. Jisō Forzani, *I fiori del vuoto. Introduzione alla filosofia giapponese*, Torino, Bollati Boringhieri 2006, p. 73. Sulla questione della “Talità”, intesa come comprensione diretta della realtà “quale è in sé stessa”, nella cultura giapponese cfr. D. T. Suzuki, *Il contributo del Buddhismo alla cultura giapponese*, in *Saggi sul buddismo Zen*, Roma, Edizioni Mediterranee 2004, vol. III, p. 290.

<sup>59</sup> R. M. Rilke, *Briefe an Frau Gudi Nölke*, cit., p. 63.

<sup>60</sup> «Essi sbocciano, - allora /Li si guarda, - allora i fiori /appassiscono, - allora... (niente di più! È delizioso!)». *Ibid.*

<sup>61</sup> Rilke scrive a Gudi Nölke di essere stato “toccato” dal libro di Kakuzo, in particolare dal capitolo dedicato ai fiori. *Ivi*, p. 45.

<sup>62</sup> O. Kakuzo, *Il libro del Tè*, trad. it. a cura di P. Verni, Varese, Sugarco 1994, p. 77. La “storia dei fiori” è il loro essere effimeri, un destino che essi accolgono senza timore – «ci sono fiori che muoiono con gioia, [...] si abbandonano liberamente al vento» – perché essi «non sono codardi come gli uomini». *Ivi*, pp. 78-79.

<sup>63</sup> P.-L. Couchoud, cit., p. 113.

<sup>64</sup> R. M. Rilke, *Lettre a Mademoiselle Sophy Giauque*, cit., p. 91.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>66</sup> *Ivi*, pp. 85-91. Rilke – scrive Shibata – «descrive lo haiku come l’arte di creare “pillole”, un processo attraverso il quale un fiore o un altro oggetto è evocato dalle immagini all’interno della “pillola”, nella quale elementi diversi, irrelati sono combinati per mezzo di un evento o di un sentimento evocato dall’evento. Così combinati, gli elementi sono completamente assorbiti nella “semplice felicità delle immagini”. Questa interpretazione sembra essere vicina alla natura centrale dell’haiku giapponese. Termini come “disparati elementi riuniti” corrispondono ad un tratto degli haiku conosciuto come tipo di *toriawase* (giustapposizione)». Y. Shibata, cit., p. 341.

<sup>67</sup> «Luna piena. /Sul tatami /l’ombra netta di un pino». In P.-L. Couchoud, cit., p. 83. (Traduco qui “nattes” con “tatami” che è il termine giapponese presente nell’haiku di Kikaku. In *Cento Haiku*, trad. it. a cura di I. Iarocci, Parma, Guanda 2006<sup>6</sup>, p. 137).

<sup>68</sup> P.-L. Couchoud, cit., p. 80.

<sup>69</sup> *Ivi*, pp. 46-47. Couchoud cita a riguardo un proverbio giapponese, che Rilke sottolinea: «solo il guanciaie deve conoscere le lacrime». *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 45. Sul buddismo come “culto del nulla” rinvio a R.-P. Droit, *Le Culte du néant. Le philosophes et le Bouddha*, Paris, Seuil 1950.

<sup>72</sup> «Un cimitero. /E le lucciole d’autunno. /Due o tre». In P.-L. Couchoud, cit., p. 87. Questo haiku è tra quelli contrassegnati da Rilke.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>74</sup> «Il gusto giapponese ha sentito tutto il fascino che prende una cosa nell’essere unica e transitoria». *Ivi*, p. 36.

<sup>75</sup> Per definire questo sentimento Couchoud utilizza i termini *universelle bonté, solidarité, universelle pitié* o *sentiment de sympathie*. Couchoud allude qui, senza esplicitarne i tratti, ad un aspetto essenziale dell’etica buddhista: la compassione [*Karunā*]. Su tale questione cfr. G. Pasqualotto, *Conoscenza e compassione nell’etica buddhista*, in “Filosofia e teologia”, 1, 1996, p. 112.

<sup>76</sup> «Questo mondo di rugiada /non è che un mondo di rugiada! /Ma tuttavia...» In P.-L. Couchoud, cit., p. 113.

<sup>77</sup> *Ibid.* Di qui il rimando di Couchoud alla scuola popolare *Ukiyo-ye*. Rilke fa riferimento alle stampe del “mondo fluttuante” [*Ukiyo*] in uno dei suoi taccuini: «*Ukiyo-ye*: non si può tradurre con “scuola realista” come la maggior parte dei critici ha fatto. *Ukiyo* rappresenta piuttosto il mondo effimero, il mondo dell’illusione: il mondo reale come mondo non-reale, nel senso di una più profonda realtà». R.M.R. Ms D. 61 (documento conservato presso lo Schweizerisches Rilke-Archiv di Berna). Nel taccuino in questione, Rilke ha ricopiato alcuni passi del libro *L’estampe japonais* di Aubert (Paris, Librairie Armand Colin 1914).

<sup>78</sup> P.-L. Couchoud, cit., p. 114.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>80</sup> «L’amore per la natura che presso di noi è un sentimento molto raro e sempre tranquillo – scrive Couchoud – è per il Giapponese una passione ardente, davanti alla quale tutto tace». *Ivi*, pp. 32-33.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>82</sup> «Da questa parte soltanto /il polso deve battere: /Solo questo ramo è fiorito». *Ibid.*

- <sup>83</sup> Ivi, pp. 91-92.
- <sup>84</sup> Ivi, p. 73.
- <sup>85</sup> R. M. Rilke, *Wir sind nur Mund*, in *SW*, Bd. 3, p. 144 (trad. it. *Noi non siamo che bocca*, in *Poesie*, cit., vol. II, p. 273).
- <sup>86</sup> R. M. Rilke, *Lettre a Mademoiselle Sophy Giauque*, cit., pp. 85-86.
- <sup>87</sup> Sugli aspetti formali e stilistici degli haiku giapponesi rinvio a G. Pasqualotto, *Il vuoto nello haiku*, cit., pp. 109-12.
- <sup>88</sup> «Un petalo caduto /ritorna al suo stelo /Ah, è una farfalla!». In P.-L. Couchoud, cit., p. 62. Questo haiku è tra quelli contrassegnati da Rilke.
- <sup>89</sup> Ivi, p. 63.
- <sup>90</sup> Cfr. «Respiro, tu invisibile poema! /Spazio puro del mondo, col nostro essere /scambiato senza sosta. Contrappeso /in cui s'attua il mio ritmo». R. M. Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, II-1, cit., p. 507 (p. 139).
- <sup>91</sup> P.-L. Couchoud, cit., p. 97.
- <sup>92</sup> «L'albero spoglio /è al supplizio /perché cede la sua resina». In P.-L. Couchoud, cit., p. 69.
- <sup>93</sup> «Piccole tarme vacillano tremanti dal bosso /muoiono stasera e non sapranno mai /che non era primavera». R. M. Rilke, "Hai-kai", in *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv mit R. Sieber-Rilke und E. Zinn, Frankfurt a. M., Insel 1956, Bd. II, p. 638. Il primo haiku di Rilke fu scritto nel settembre del '20: «C'est pourtant plus lourd /de porter des fruits que des fleurs. /Mais ce n'est pas un arbre qui parle - /C'est un amoureux». («È tuttavia più gravoso /portare frutti che fiori. /Ma non è un albero a parlare - /È un innamorato»). R. M. Rilke, "Hai-kai", in *ivi*, p. 245. Entrambi gli haiku sono dedicati a Baladine Klossowska. Cfr. R. M. Rilke - B. Klossowska, *Correspondance 1920-1926*, Lausanne, La Guilde du livre 1963, pp. 148 e 50.
- <sup>94</sup> Pur criticando l'eccesso di riflessione presente nell'opera di Rilke, Takayasu sottolinea come egli sia per i Giapponesi un "poeta familiare" proprio per la sua sensibilità nei confronti della natura, per la sua partecipazione e intuitiva comprensione verso tutti gli esseri. K. Takayasu, *Rilke und die Japaner*, in "Doitsu Bungaku", 32, 1964, pp. 5-13.
- <sup>95</sup> «Tra i suoi venti belletti /lei cerca un vaso pieno: /diviene pietra». R. M. Rilke, "Hai-kai", in *Sämtliche Werke*, cit., Bd. 2, p. 745.
- <sup>96</sup> Si tratta di un importante principio dell'arte giapponese. Hakutani sottolinea come si tratti di una "qualità" che appartiene alle cose sfumate, non-finite, non-definite, capaci perciò di alludere alla profondità della natura. Y. Hakutani, cit., p. 12.
- <sup>97</sup> Quanto Rilke si sia avvicinato all'essenza degli haiku si comprende da quanto scrive a proposito di questo haiku di Buson: «Épouvantement... /J'ai marché, dans la chambre, / Sur le peigne de ma femme morte» (Spavento... /Ho camminato, nella camera, /sul pettine di mia moglie morta). Rilke dice che è «come una novella di E. A. Poe in tre versi». R. M. Rilke, *Lettre a Mademoiselle Sophy Giauque*, cit., p. 90. Per spiegare il termine Yugen, Keene fa significativamente riferimento all'«effetto spirituale» di Poe: «La vaghezza lodata da Poe era facilmente raggiungibile dai poeti giapponesi grazie alla loro lingua. La mancanza di distinzione tra singolare e plurale, tra definito e indefinito contribuisce alle ambiguità, se non altro per il lettore occidentale che è abituato a tali distinzioni». D. Keene, *Appreciations of Japanese Culture*, Tokyo, Kodansha 1971, p. 14.
- <sup>98</sup> Meyer rileva come, sia in *Les Quatrains Valaisans* sia in *Les Roses*, le cose non hanno più quel carattere di "segnati altamente spirituali" o di una certa "cifratatura spirituale", come ad esempio la "pianta medicinale" della quinta delle *Duineser Elegien* o la "gialla e azzurra genziana" della nona, ma sono cose concrete. H. Meyer, "Rilkes Begegnung mit dem Haiku", cit., p. 145.
- <sup>99</sup> R. M. Rilke, *Les Quatrains Valaisans*, 18, in *SW*, Bd. 4, p. 318 (trad. it. *Le Quartine Vallesane*, in *Poesie*, cit. vol. II, p. 413).
- <sup>100</sup> Ivi, 5, p. 312 (p. 403).
- <sup>101</sup> H. Meyer, "Rilkes Begegnung mit dem Haiku", cit., p. 153.
- <sup>102</sup> R. M. Rilke - M. Von Thum und Taxis, *Briefwechsel*, hrsg. von E. Zinn, Winterthur-Niehaus-Rokitansky, Insel 1941, p. 674.
- <sup>103</sup> R. M. Rilke - Lou Andreas Salomé, *Briefwechsel*, hrsg. von E. Pfeiffer, Frankfurt a. M. - Leipzig, Insel 1989, p. 433 (trad. it. *Epistolario*, a cura di E. Pfeiffer, Milano, La Tartaruga 1992, p. 287). Trad. it. leggermente modificata.
- <sup>104</sup> R. M. Rilke, *Les Quatrains Valaisans*, 23, cit., p. 320 (p. 417).
- <sup>105</sup> R. M. Rilke, "An Arthur Fischer-Colbrie", in *Briefe aus Muzot*, cit., p. 387.

- <sup>106</sup> Ibid.
- <sup>107</sup> R. M. Rilke, *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, cit., p. 1021.
- <sup>108</sup> H. Meyer, "Rilkes Begegnung mit dem Haiku", cit., p. 155.
- <sup>109</sup> R. M. Rilke, *Les Roses*, 11, in *SW*, Bd. 4, cit., p. 332 (trad. it. *Le Rose*, in *Poesie*, cit., vol. II, p. 437).
- <sup>110</sup> Y. Shibata, cit., p. 340.
- <sup>111</sup> R. M. Rilke, *Les Roses*, 5, cit., p. 330 (p. 433).
- <sup>112</sup> Cfr. R. M. Rilke, *Wendung*, cit., p. 83 (p. 235).
- <sup>113</sup> P.-L. Couchoud, cit., pp. 91-92.
- <sup>114</sup> R. M. Rilke, *Les Roses*, 23, cit., p. 337 (p. 447).
- <sup>115</sup> R. M. Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, I-22, cit., p. 501 (p. 133).
- <sup>116</sup> R. M. Rilke, *Mausoleum*, in *SW*, Bd. 3, p. 260 (trad. it. *Mausoleo*, in *Poesie*, cit., vol. II, p. 303).
- <sup>117</sup> R. M. Rilke, *Durch den sich Vögel werfen*, in *SW*, Bd. 3, p. 167 (trad. it. *Lo spazio che attraversa*, in *Poesie*, cit., vol. II, p. 291).
- <sup>118</sup> Cfr. P. De Luca, *Convergere/Divergere: il dialogo di Rilke e Cvetaeva*, in R. M. Rilke – M. Cvetaeva, *Lettere*, a cura di P. De Luca e A. Valtolina, Milano, Se 2010, p. 94.
- <sup>119</sup> Se l'obiettivo di Rilke è "partire dalle cose" ciò avviene – scrive Blanchot – «a condizione che mi sia liberato da ogni impedimento, da ogni limite, e questa liberazione sarà illusoria se, fin dal primo passo, non sarà quel rivolgimento radicale che, solo, fa di me "colui che è pronto a tutto, che non esclude niente", "un essere senza involucro". Bisogna dunque partire non più dalle cose per rendere possibile l'approssimazione alla morte vera, ma dalla profondità della morte per volgermi verso l'intimità delle cose, per "vederle" veramente, con lo sguardo disinteressato che ha chi non si tiene a se stesso, chi non può dire "Io", chi non è nessuno, la morte impersonale». M. Blanchot, *Rilke e l'esigenza della morte*, in *Lo spazio letterario*, a cura di G. Zanobetti, Torino, Einaudi 1967, p. 131.
- <sup>120</sup> R. M. Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, I-3, cit., p. 488 (p. 113). In questo sonetto, scrive Park, «l'aspetto fondamentale dell'espressione poetica è indicato come un 'canto involontario'. Poiché si dice qui che la vera poesia coincide con il "dimenticare" le parole, cioè la vera poesia si origina dalla quiete del silenzio. Con ciò è espressa palesemente la necessità della rinuncia a quella soggettività che comprende soprattutto il pensiero discorsivo e il dire che si richiama soprattutto ad esso». J. Park, cit., p. 154.
- <sup>121</sup> M. Blanchot, cit., p. 122.
- <sup>122</sup> R. M. Rilke, *Rose, oh reiner Widerspruch*, in *SW*, Bd. 3, p. 285 (trad. it., "Rosa, oh contraddizione pura", in *Poesie*, cit., vol. II, p. 316).
- <sup>123</sup> Cfr. H. Meyer, "Rilkes Begegnung mit dem Haiku", cit., pp. 164-68; Y. Shibata, cit., pp. 342-44.
- <sup>124</sup> Non soltanto non vi è in questi versi alcun riferimento al poeta, ma la rosa è qui figura della riduzione estrema della soggettività. Cfr. P. De Luca, *Il cuore dello spazio. Considerazioni su Rilke*, Napoli, La Città del Sole 2000, pp. 26-30.
- <sup>125</sup> S. Ueda, *Libertà e linguaggio in Meister Eckhart e nel buddismo zen*, in *Zen e filosofia*, a cura di C. Querci e C. Saviani, Palermo, L'Epos 2006, p. 182.
- <sup>126</sup> R. M. Rilke, *Les Roses*, 22, cit., p. 337 (pp. 445-47).
- <sup>127</sup> R. M. Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, I-14, cit., p. 495 (p. 125).
- <sup>128</sup> S. Ueda, cit., p. 182.
- <sup>129</sup> «Ah! Ah! /È tutto quello che si può dire /davanti ai fiori di Yoshino». In P.-L. Couchoud, cit., p. 115.



Das Leben der Anderen  
*Una riflessione estetica  
sulla maniera corretta di scrivere le vite degli altri*  
di Sara Matetich (Salerno)

The art of biography, we say - but at once go on to ask, Is biography an art? The question is foolish perhaps, and ungenerous certainly, considering the keen pleasure that biographers have given us. But the question asks itself so often that there must be something behind it. There it is, whenever a new biography is opened, casting its shadow on the page; and there would seem to be something deadly in that shadow, for after all, of the multitude of lives that are written, how few survive!

V. Woolf, *The Art Of Biography*

A parere di Wilhelm Dilthey la struttura di un valido sistema filosofico può, per conformità, esser paragonata a una “essenza vitale”, a un “organismo” che, come tale, «deve avere una vitalità, deve essere nutrita dal sangue di un uomo, e secondo tale vitalità le è assegnata una durata limitata, una capacità di manifestarsi determinata»<sup>1</sup>. Di contro pare ancora oscura la corretta sistemazione di quell’organismo, di quella vitalità, di quel sangue che nutre e fa un uomo, tanto da rendere a tutt’oggi complicata la puntuale sistemazione di quel genere che si fa carico del racconto della vita di quello stesso uomo: la biografia.

Dilthey inserisce a buon diritto la biografia nel contesto delle sue ricorrenti analisi sull’individualità, rilevando quanto la più semplice definizione del singolare possa essere la più autentica argomentazione della relazione tra «vitalità umana comune» e «storicità», tra il singolo esistere e la scena in cui l’esistenza muove i propri passi, indicando la peculiarità del genere biografico in quella che definiremo, nel seguente paragrafo, la sua specificazione di “individualità ecologica”.

Il continuo slittamento che la biografia attua tra i poli del determinato e dell’indeterminato – laddove per indeterminato deve intendersi l’ideale ri-costruzione dell’individuale vita interiore e per determinato la più certa raccolta dei fatti realmente accaduti – ha reso disagevole la giusta collocazione del genere, classificato sia come genere storiografico che come genere letterario. Intento di questo scritto sarà quello di analizzare la forma della biografia, sino ad argomentarne una più certa sistemazione che tenga conto della sua totalità – per dirla con Dilthey – espressiva ed interpretativa.



Una accorta disamina sul genere biografico farà, dunque, da contraltare all'impianto analitico-argomentativo del filosofo tedesco per scorgere il carattere problematico della questione. Ci si avvarrà di alcune tra le più accreditate interpretazioni che – in campo storiografico e letterario – hanno provato a far luce sulla definizione del genere biografico e, senza trascurare le ammissibili “contaminazioni” di pensiero, avizzeremo la credibile ipotesi sul carattere fondativamente poetico del “raccontar vite”.

Ci soffermeremo innanzitutto sull'interessante dibattito che, nell'Inghilterra dei primi decenni del XX secolo, ha coinvolto il rinnovamento dello statuto della biografia come genere letterario sino a stimarne la forma a mo' d'opera d'arte. In particolare sarà la più illustre tra gli esponenti del cosiddetto Gruppo di Bloomsbury a pronunciarsi in merito alla conciliazione che una efficace biografia deve attuare tra l'esattezza dei fatti e l'instabilità del processo creativo.

Attraverso il lavoro critico e letterario di Virginia Woolf – ed una efficace e continua messa in tensione tra l'assetto teorico di Wilhelm Dilthey e le non meno stringenti riflessioni woolfiane – esamineremo le vicende che la biografia ha trascorso per inquadrarne e definirne l'attuale statuto e, nondimeno, per accertarne la significativa centralità nel dibattito estetico contemporaneo in riferimento alla sistemazione del racconto delle vite degli altri tra i “prodotti” d'arte.

## 1. Granite and Rainbow

Adeline Virginia Stephen, classe 1882, è la *beauty Ginny* nei suoi primi anni di vita, vezzeggiata nella borghese abitazione in Kensington, figlia di Leslie (storico e critico letterario) e Julia (la bellissima madre).

Virginia Woolf<sup>2</sup> sarà scrittrice: dal giornalino redatto in famiglia ai capolavori della maturità, Virginia scrive. E si interroga sulla giusta forma da dare ai suoi scritti per poter raccontare la verità, per «raggiungere le cose centrali», come annota nel suo diario<sup>3</sup>.

A poco più di venticinque anni ella confida in una lettera indirizzata al cognato Clive Bell il suo desiderio di scrivere «*a very subtle work on the proper writing of lives*», un accorto lavoro sulla corretta maniera di scrivere vite. È continua chiedendosi “cosa” sia possibile scrivere e di che “tipo di scrittura” si tratti, angosciata dal suo “non saper nulla di arte”<sup>4</sup>.

Nei suoi primi lavori la questione sulla maniera corretta di scrivere le vite viene analizzata attraverso la pratica stessa della scrittura che, tacitamente, pone in essere sottili riflessioni sulle reali possibilità del genere biografico e sui suoi vincoli<sup>5</sup>. Virginia Woolf, di fatto, soddisferà le proprie ambizioni alcuni anni dopo, mettendo a punto due saggi sulla biografia: *The New Biography* nel 1927 e *The Art of Biography* nel 1940. Le due opere critiche, separate da un significativo lasso temporale, presentano evidenti differenze di pensiero tra loro.

Le prime battute della *Nuova Biografia* sono dedicate a Sidney Lee, critico e biografo inglese che, a cavallo tra '800 e '900, più di «qualsiasi altro uomo del suo tempo aveva letto e scritto vite»<sup>6</sup>. E proprio riportando le parole di Sir Lee, Woolf dichiara:

Lo scopo della biografia [...] è “la trasmissione veritiera della personalità”, alcuna asserzione potrebbe più chiaramente separare in due parti l'intera questione della biografia così come oggi si presenta a noi. Da un lato vi è la verità, dall'altro la personalità. E se pensiamo alla verità come qualcosa dalla solidità del granito ed alla personalità come qualcosa dall'intangibilità dell'arcobaleno e riflettiamo sullo scopo della biografia che è quello di fondere queste due in un tutto unico, ammetteremo che la faccenda è ardua e che non dobbiamo stupirci se i biografi hanno in gran parte fallito nel trovare una soluzione <sup>7</sup>.

Un amalgama di granito e arcobaleno.

Solo pochi anni prima della pubblicazione del saggio sulla *Nuova Biografia*, Wilhelm Dilthey presentava il suo scritto su *Federico il Grande e l'Illuminismo tedesco*, dalla lettura del quale si evince il peculiare interesse del filosofo per quel rapporto tra generale e particolare che, nell'ambito delle sue “scienze dello spirito” si traduce nella «costruzione della *connessione psichica* che è, innanzitutto, luogo di intersezione tra l'esperienza interna e le circostanze di vita»<sup>8</sup>.

Come Virginia Woolf, quindi, anche Wilhelm Dilthey ritiene fondamentale il reperimento di un metodo che sappia conciliare l'esperienza interna alla realtà. La personalità alla verità. L'arcobaleno al granito. Pare dunque indispensabile intendersi sui due elementi che fanno parte di questo necessario binomio.

Per Woolf, seppur ancora modesta nelle sue speculazioni, la verità a cui il biografo tende è quella «nella sua forma più ostinata», al pari della verità esposta al British Museum:

è la verità fuori dalla quale il peso della ricerca ha espulso tutti i vapori della menzogna. [...] nella verità risiede una virtù; essa possiede un potere quasi mistico. Come il radio, essa pare capace di emanare all'infinito granelli di energia, atomi di luce. Stimola la mente che è dotata di una particolare sensibilità in tale direzione che nessuna finzione letteraria, benché scaltra o particolarmente colorata, può stimolare <sup>9</sup>.

Una verità epurata da qualsivoglia menzogna, utile quanto la materia necessaria a erigere un monumento da esporre in un museo.

Benché suggestiva, soprattutto in riferimento al frammento che si sofferma sulla valutazione della «mistica» virtù della realtà, la citazione di Virginia Woolf appena riportata evidenzia l'arretratezza del metodo biografico nel produrre le proprie opere. Woolf, forse inconsapevolmente, azzarda: «noi possiamo limitarci a commentare che la vita di Shakespeare scritta da Sidney Lee sia tediosa e che la vita di Edoardo VII sia illeggibile supponendo che, sebbene siano entrambe farcite con

la verità, egli abbia fallito nella selezione delle verità che trasmettono personalità»<sup>10</sup>.

Ecco il primo assunto da enucleare ed indicare tra i fondamenti di questo lavoro: dalla verità è possibile fare una selezione delle verità. «Affinché la luce della personalità possa trasparire, gli eventi (*facts*) devono essere manipolati; alcuni vanno illuminati; altri messi in ombra senza mai perdere, nel procedimento, la loro integrità»<sup>11</sup>. Una integrità che non va confusa con la “granitica” verità dei fatti che la vecchia biografia utilizzava per rendicontare le vite dei propri protagonisti. E così la biografia avrebbe potuto «proseguire la sua strada deponendo decorosamente le vesti sulle distese figure dei morti»<sup>12</sup>, se non fosse giunta l’eco di quella voce “geniale” e “curiosa” che James Boswell<sup>13</sup> fece emanare dai suoi scritti sul finire del diciottesimo secolo.

Potremmo, a questo punto, far dialogare lo “spirito” diltheyano con la “personalità” di Virginia Woolf. Nell’*Einleitung* del 1883 lo psico-filosofo tedesco definisce la biografia come la «descrizione delle singole unità-di-vita psico-fisiche»<sup>14</sup>, specificando quanto il genere biografico rappresenti un particolare approccio a quella totalità spirituale che si articola individualmente. Il vero metodo biografico, aggiunge Dilthey, «si può qualificare un’applicazione della scienza antropologica e psicologica al problema di far rivivere e far comprendere un’unità di vita, il suo svolgimento e le sue vicende». Il compito di una corretta biografia è, quindi, quello di far “rivivere” e “comprendere” una vitale individualità, non tralasciando le implicazioni storico-ambientali nelle quali quel singolo ha nutrito il proprio sangue.

Una tra le recenti interpretazioni del pensiero del filosofo tedesco riduce le sue “ipotesi biografiche”: Dilthey non considera la storia individuale interpretabile «solo se si mantiene salda la coscienza della struttura individuale fondata sulla permanenza dell’io nella molteplicità degli eventi»<sup>16</sup>. In tal caso, difatti, Dilthey si sarebbe limitato a rammentarci di non dimenticare di tener conto della identità personale dell’individuo.

Lo stesso filosofo, di contro, ci fornisce alcune più necessarie indicazioni per la comprensione del suo pensiero: la biografia deve assolvere al proprio specifico compito storiografico collocando l’individuo al centro di “una connessione dinamica e significativa”. Ossia, pur constatando il valore della connessione storica che relaziona l’individuo all’ambiente, la biografia diltheyana ri-costruisce l’individualità del singolo eternizzandola nella totalità. Ecco il motivo per il quale nelle prime battute di questo scritto abbiamo proposto la definizione di “individualità ecologica”, riferita al peculiare metodo di rinvenimento del singolo adottato da Wilhelm Dilthey.

Se una *Mitgefühl*, una “compartecipazione sentimentale”, consente al biografo di intraprendere un cammino di comprensione del suo personaggio, nonché di individuare quel nesso vita-pensiero che giustifichi

l'essenzialità dell'operazione biografica per la filosofia della storia, non può oltremodo farsi carico dell'intero peso della fatica di ricostruzione di una vita, dovendo essa soddisfare le esigenze di una complessa e complessiva individuazione.

Riflettendo sulla modalità espositiva della sua vita di Schleiermacher<sup>17</sup>, Dilthey è ben ostinato nel perseguimento del suo più ambizioso obiettivo: «risolvere la questione del rapporto tra universalità e singolarità, tra mondo oggettivo e dimensione etico-soggettiva». Il tentativo fallisce: soprattutto in riferimento alla scommessa di poter «fondare una *scienza storica*, in cui anche l'esistenza individuale trovasse finalmente una dimensione creativa e un valore imprescindibile per la comprensione del mondo spirituale». Eppure possiamo servirci dell'intenzione che animò il filosofo nella stesura del suo incompiuto lavoro per reperire i termini di quel binomio al quale abbiamo fatto precedentemente riferimento: il reale e lo spirituale, il granito e l'arcobaleno.

La vita spirituale di un essere umano è una parte, isolabile solo per astrazione, dell'unità vivente psicofisica in cui si configura un'esistenza e una vita umana. Il sistema di queste unità di vita è la realtà effettuale che costituisce l'oggetto delle scienze storico-sociali<sup>20</sup>,

Riappare l'amalgama. Necessario per render conto di una vita: «caos di armonie e dissonanze»<sup>21</sup>. Chiaramente le argomentazioni diltheyane hanno poco della malia dei versi di Virginia Woolf, nondimeno chiariscono le necessarie modifiche da apportare al genere biografico. Lo sguardo che deve osservare e comprendere l'individualità di un uomo è «uno sguardo apparentemente estraneo: la personalità estranea è comprensibile infatti sulla base dell'analogia tra le espressioni spirituali dei diversi individui. È quindi sul fondamento del comprendere che la biografia può esplicarsi. Su questa base, la descrizione dell'individuale si estende alla considerazione del singolo». Il vissuto di un uomo non si conclude con il termine della vita di quello stesso uomo, ma si costruisce e costituisce tramite delle significative relazioni che in maniera «sintetica» restituiscono una totalità che prende forma nel tempo.

Riferendosi alla personalità del filosofo e teologo tedesco – del quale si era proposto di comprendere la vita –, Dilthey scrive:

Questa grande e completa personalità si comportò verso i concetti e le verità astratte in modo tutto diverso da quello di qualunque altro filosofo moderno. [...] Egli non lasciò cadere la totalità del suo essere dietro di sé, come qualcosa di indifferente, ma riconobbe l'intelligenza nella relazione vivente a quella totalità<sup>23</sup>.

Che la personalità di Schleiermacher incarnasse a tal punto l'ideale del «perfetto» protagonista di una biografia entusiasmò Dilthey sino al punto di rendere la sua opera l'interminabile messa a punto delle sue teorie. Quella totalità del suo essere, pur essendo stata individuata

quale fondamento teorico-argomentativo, non si è lasciata contenere dalle pagine di un testo.

Ecco: potremmo definire la totalità diltheyana inesauribile; così come il senso di realtà che, valicando le soglie della memoria, si ricompona in una presenza che si presenta all'infinito in forme differenti. L'idea di fondare una scienza storiografica, nella quale far rientrare il genere biografico, fallisce perché Wilhelm Dilthey – almeno nelle sue considerazioni schiettamente storiografiche – perde il controllo su quell'arcobaleno che, invece di fondersi con il granito, si alterna ad esso occultando ora la realtà, ora se stesso.

Il mezzo creativo di cui dispone Virginia Woolf, invece, le offre la libertà della divagazione – seppur ben dosata – accordando al suo primo scritto sulla biografia il merito d'esser un buon indicatore del percorso da intraprendere per una corretta comprensione e “trascrizione” del singolo che ha terminato la propria vita. Il riferimento che l'autrice fa a James Boswell per dettagliare il cambiamento subito dalla biografia alle soglie del Novecento è diligentemente analizzato: Boswell ha ricercato con dedizione la «maniera per esprimere la vita interiore dell'emozione e del pensiero»<sup>24</sup> dei protagonisti delle proprie opere.

Pur proponendosi di smantellare le obsolete convenzioni, l'esempio di Boswell non incoraggiò i maggiori esponenti della successiva biografia vittoriana a sbarazzarsi dal «pensiero dell'integrità» che li mantenne nell'errore dell'esposizione. I loro eroi ci sono stati presentati «oltre la dimensione reale» con ancora indosso il loro cappello a cilindro e la redingote<sup>25</sup>. Woolf ammonisce: il risultato di gran parte della biografia è una «massa informe» nella quale “sconsolati” andiamo alla ricerca di «una voce o di una risata» o di una qualsiasi altra traccia che testimoni a favore della passata vita di quel «fossile» che ci è stato restituito<sup>26</sup>.

Come per la narrativa e per la poesia, il XX secolo segna il cambiamento anche per il genere biografico. Il *nuovo biografo* “sceglie” tra i fatti che documentano la vita del singolo, decidendo quali siano degni d'esser riportati al fine di una giusta comprensione. Il nuovo biografo “sintetizza”, «smette d'esser cronista. Egli è diventato artista», chiosa Woolf.

“Selezione”, “riduzione”, “ricostruzione” e “attendibilità”: questi, in nuce, i requisiti che una corretta biografia deve possedere per soddisfare sia le aspettative del lettore – che non vuole rintracciare tra le pagine il granito di un monumento calcato sull'immagine del defunto – che le esigenze dell'autore – che si affranca dal rigore della ricerca storiografica e dalla inclusività della narrativa, specificando le regole di un genere autonomo.

## 2. A Freak's Life: *Una storia vera*

Lo stesso Wilhelm Dilthey si pronunciò a favore del metodo biografico anglosassone evidenziandone le apprezzabili capacità in merito

alla “ricostruzione” delle relazioni personali dei grandi personaggi della storia. Pur non essendo stati in grado di compendiare la loro abilità in una vera e propria dottrina, ai biografi inglesi spetta il merito d’averci consegnato dei lavori che

lasciano guardare dentro la vita in modo così immediato, esalano, per così dire, l’odore di terra di un’intera esistenza in modo tanto forte che ogni biografia equilibrata ad arte sembra, rispetto ad essi, sbiadita ed incolore. E poiché, di regola, provengono dalla famiglia o da amici prossimi, essi uniscono l’intima conoscenza della vita personale con un delicato riguardo, come noi purtroppo non sempre lo riserviamo, in Germania, alla memoria di uomini importanti. Tuttavia, pregi così grandi sono sempre connessi a carenze assolutamente tangibili. La conoscenza storico-evolutiva di un uomo e dei suoi contemporanei [...] non viene prodotta attraverso opere di tale tipo. E aumenta sempre di più il profluvio di carta che lascia sprofondare in acquosi dettagli personali e rende quasi introvabile, per le epoche successive, ciò che è umanamente e storicamente pregevole <sup>28</sup>.

Dilthey scrive queste considerazioni prendendo le mosse dal suo interesse per l’opera e la vita di Thomas Carlyle, storico, filosofo e saggista scozzese. Pur sembrando un dettaglio privo di alcuna importanza, il riferimento al «profluvio di carta» – nella voluminosità della quale il lettore stenterà a rintracciare verità e diletto – è un rilevante indizio sulle pecche del genere biografico alle soglie del diciannovesimo secolo.

Anche Virginia Woolf lo additerà in egual maniera, evidenziando quanto proprio l’assottigliarsi del “volume” delle nuove biografie rappresenti uno dei sintomi del cambiamento che il genere sta subendo.

Nei primi venti anni del nuovo secolo le biografie devono aver perso la metà del loro peso. Lytton Strachey condensò quattro robusti Vittoriani in un solo, sottile, volume; André Maurois ha ridotto i soliti due volumi sulla vita di Shelley in un piccolo libro dalle dimensioni di un romanzo. Eppure la diminuzione del formato fu solo il segno esteriore di un cambiamento interiore <sup>29</sup>.

Rilevato l’accordo argomentativo tra l’autrice inglese e il filosofo tedesco, è lecito domandarsi quale sarebbe stata la reazione di quest’ultimo al cospetto del “beffardo” esperimento che Virginia Woolf diede alla luce nel 1928. Sì, perché quasi contemporaneamente Woolf pubblicava il suo saggio sulla biografia – apparso per la prima volta il 30 ottobre 1927 nella rivista *Some People* – e metteva a punto il suo nuovo romanzo *Orlando. A Biography* – pubblicato nel 1928.

Una accorta analisi di *Orlando* – concepito come una “farsa”, a detta dell’autrice stessa <sup>30</sup> – evidenzia la maniera assolutamente originale, nonché teoricamente accattivante, con la quale ella ha affrontato la questione biografica. A cominciare dal titolo dell’opera: il più delle volte nella versione italiana viene omessa la traduzione della seconda parte dello stesso, nella quale Virginia Woolf specifica che l’opera che consegna al lettore è una biografia. In realtà, la specificazione che

Woolf appone al nome del/della protagonista, non dovrebbe esser considerato un trascurabile dettaglio, principalmente per l'importanza che l'autrice accorda al genere letterario della biografia. Certo, la vita che Virginia Woolf ci racconta è quella di un personaggio mai esistito e, soprattutto, concepito con delle doti che rendono assurda la sua stessa esistenza, ma questo non pare interferire con l'indicazione che l'autrice colloca nel titolo della sua opera. Ciò detto, la caratterizzazione che la stessa Woolf dà al proprio romanzo, intendendolo come una biografia, indica l'esatta prospettiva dalla quale porci per una più giusta interpretazione: ci apprestiamo a leggere i "fatti di una vita" reperiti attraverso l'attenzione e l'immaginazione dell'autore<sup>31</sup>.

*Orlando* è Vita Sackville-West, amica e amante di Virginia Woolf, a lei e alla sua vita si ispira il romanzo. Bisognerà, adesso, verificare quanto Woolf sia riuscita ad "amalgamare" fatti e finzione in questa sua biografia.

In alcun modo! Si potrebbe categoricamente rispondere. Virginia Woolf crea un personaggio dai più definito androgino, lo fa viaggiare attraverso i secoli, lo fa nascere uomo per farlo diventare donna a trent'anni; mai lo farà invecchiare e mai morire. È tutta finzione. Tuttavia possiamo proporre come plausibile una provocatoria intenzione dell'autrice nel sostenere, con il suo romanzo, la capacità che la narrazione ha di poter rendere conto di una vita reale attraverso la finzione. E, per inverso, nessuna *reale* biografia avrebbe saputo rendicontare – o "rifigurare", mutuando un termine ricceriano – meglio la vita di Vita quanto *Orlando*.

Nel terzo volume di *Tempo e racconto, Il Tempo raccontato*, Paul Ricœur aveva difatti segnalato l'esistenza di un incrocio tra storia e finzione – riferendosi alle reciproche implicazioni che sussistono tra storiografia e romanzo – confluenti nell'attività del lettore: «ne deriva che l'operazione di implicazione reciproca sopramenzionata, ha il suo posto entro la lettura». L'intento che il filosofo francese si era proposto era quello di "far vedere" in qual guisa «l'immaginario si integra nella prospettiva dell'esser-stato, senza attenuarne la prospettiva "realista"»<sup>33</sup>. Tale affermazione può senz'altro essere ascrivibile al genere letterario della biografia che, come il romanzo storico, ha il compito di riportare i fatti.

Successivamente in *Sé come un altro*, Ricœur prova a sistemare definitivamente le proprie teorie sulla narrazione e, volgendo lo sguardo ai suoi precedenti lavori, sintetizza i risultati da lui stesso ottenuti.

Al termine di un lungo viaggio attraverso il racconto storico e il racconto di finzione, mi chiedevo se esistesse una struttura dell'esperienza in grado di integrare le due classi di racconto. Formulavo allora l'ipotesi per la quale l'identità narrativa, sia di una persona che di una comunità, sia il luogo ricercato per questo chiasmo tra storia e finzione. Secondo la precomprensione intuitiva che noi abbiamo di tale stato di cose, non riteniamo forse le vite umane come più



leggibili quando vengono interpretate in funzione delle storie che le persone raccontano in loro proposito? E queste storie di vita, a loro volta, non sono forse rese più intelligibili quando ad esse vengono applicati modelli narrativi – intrecci – improntati alla storia propriamente detta o alla finzione (dramma o romanzo) <sup>34</sup>?

Questi interrogativi preparano il terreno sul quale il filosofo fonderà le basi della sua identità narrativa. Per noi è invece necessario rendere quegli interrogativi delle formule da applicare a quel personaggio/persona che è *Orlando*.

Scrivo Orlando in uno stile da burla, molto chiaro e semplice, così che la gente capisca ogni parola. Ma l'equilibrio tra fantasia e realtà dev'essere accuratissimo. È tutto su Vita, Violet Trefusis, lord Lascelles, Knole, ecc. <sup>35</sup>.

Woolf crede che la vita umana di Vita possa essere più “leggibile” se reinventata in un romanzo? *Orlando* è la interpretazione di Virginia Woolf della vita di Vita Sackville-West?

Sull'intento biografico del romanzo abbiamo numerose notizie: il 9 ottobre 1927 Virginia scrive a Vita di aver deciso di scrivere un libro su di lei. Vita, entusiasmata dall'idea, si rende disponibile ad accompagnare l'amata nel suo castello di famiglia, a Knole, per il reperimento di fonti storiche ed una attenta analisi sui quadri. Per un intero anno le due donne giocano tra loro all'amorevole e malizioso scherzo che la consegna di un pugno d'amore rappresenta.

Virginia a Vita:

Ieri mattina ero disperata [...] ho intinto la penna nell'inchiostro, e ho scritto queste parole, quasi automaticamente, sul foglio bianco: Orlando: Una biografia. [...] Ma sta' a sentire; supponi che Orlando si riveli essere Vita; e che sia tutto su di te e sulla sensualità della tua carne e sulle lusinghe della tua mente [...] Ti darebbe fastidio? Di sì o no...<sup>36</sup>.

Vita a Virginia:

Dio mio, Virginia, mai nessuna prospettiva mi ha elettrizzata ed atterrita come quella di essere proiettata nelle forme di Orlando [...] Sì, vai avanti [...] credo solo che dopo avermi sventrata e squartata, srotolata e riavvolta, o qualunque cosa tu intenda fare, dovresti dedicarlo alla tua vittima [...] <sup>37</sup>.

Virginia a Vita:

*Orlando* sarà un libriccino, con illustrazioni e una o due cartine. Lo invento a letto di notte, mentre cammino per le strade, ovunque. Voglio vederti alla luce artificiale, con i tuoi smeraldi. In effetti, non ho mai desiderato tanto come adesso di vederti – solo star seduta a guardarti, a farti parlare, e poi, veloce e furtiva, correggere qualche punto oscuro. E ora parliamo dei tuoi denti e del tuo carattere. È vero che di notte digrigni i denti? Quale e quando è stato il tuo momento di maggior disillusione <sup>38</sup>?

## Vita a Virginia:

Oh, e *Orlando*? Mi sono dimenticata di lui. Mi hai terrorizzata con le tue osservazioni. «Esisto o mi hai inventata tu?» L'ho sempre previsto, per quando avresti fatto fuori *Orlando*. Bene, ti dirò una cosa: se mi vuoi bene, – no, *ami*, – un filo meno ora che *Orlando* è morto, non mi vedrai più, se non per caso a un ricevimento di Sibyl. Non *voglio* essere una finzione. Non voglio essere amata unicamente in un corpo astrale, o nel mondo di Virginia <sup>39</sup>.

Vita si consegna a Virginia consapevole di poter rintracciare in *Orlando* avvenimenti e dettagli tanto personali della sua vita da divenire imbarazzanti e scomodi. Corre di buon grado il rischio in cambio dell'immortalità che la parola scritta le avrebbe concesso: quel libro sarebbe stato dedicato a lei, corredato da foto che la ritraevano ed informazioni che l'avrebbero resa riconoscibile ai più. “Sventrami”, “srotolami” e poi “riavvolgimi” – dice Vita a Virginia –, ispeziona la mia vita e rendimela senza fare di me un fantoccio.

“Raccontami la mia storia!”: potremmo far dire a Vita Sackville-West seguendo le indicazioni di Adriana Cavarero. Difatti, in *Tu che mi guardi, tu che mi racconti; Filosofia della narrazione*, Cavarero, affrontando il problema del rapporto tra “narratività” e identità, sostiene la teoria – dichiaratamente mutuata dal pensiero di Hannah Arendt – che privilegia la forma biografica del racconto di vita a discapito di quella autobiografica. Recuperando l'ipotesi suggerita in origine da Gregory Bateson e Jon Elster – e oggi largamente condivisa – dell'identità relazionale, Adriana Cavarero sostiene che la forma privilegiata per esplicitare l'identità personale è la storia che l'altro mi offre della mia stessa vita. Proprio in ragion di questo, ella sostituisce la ricceriana identità narrativa con l'“identità narrabile” che, pur facendo riferimento al concetto di testo, ammette la possibilità di essere narrata e, nel caso specifico, chiede di essere narrata da qualcuno che non sia se stesso <sup>40</sup>.

Queste ultime teorie fanno riferimento ad argomentazioni che, da un punto di vista schiettamente biografico, sfociano nel ben più ampio calderone delle questioni legate al problema dell'identità personale – tema oltremodo caro a Virginia Woolf – e quindi non ci soffermeremo oltre per non correre il rischio di sfuocare l'attenzione dall'analisi del soggetto in questione: la biografia. Ci basti evidenziare quanto l'*Orlando* woolfiano ben si inserisca – a mo' di paradossale beffa – all'interno di quel dibattito che coinvolge il rinnovamento della biografia come genere letterario. Quel *freak* <sup>41</sup> d'Orlando, pur contravvenendo alle indicazioni che l'autrice stessa dà nel suo saggio in merito al reperimento di un complesso equilibrio tra la precisione dei fatti e l'evanescenza della personalità, pare consegnarci indenne la personalità della sua giovane amante. E poco importa se *Orlando* nasconde Vita celandone i connotati, perché riporta egregiamente le mollezze e le inquietudini

di quella donna della quale, altrimenti, non ci sarebbe stato molto da raccontare <sup>42</sup>.

### 3. Selected Pieces of Life

Per il reperimento degli specifici attributi che una corretta biografia deve possedere, Virginia Woolf ci rimanda al suo saggio del 1939 *The Art of Biography*, che si apre proprio con l'interrogativo sul suo statuto artistico: «la biografia è un'arte?».

È un interrogativo forse sciocco, indubbiamente irricoscente, volendo tener conto del grande piacere che i biografi ci hanno procurato. Eppure la questione si pone così spesso che deve celarsi qualcosa dietro. Eccola, ogni volta che una nuova biografia viene aperta, proietta la sua ombra sulla pagina; e parrebbe esserci qualcosa di mortale in quell'ombra perché, dopo tutto, di quel gran numero di vite di cui si è scritto, così poche sopravviveranno <sup>44</sup>!

E continua:

Giungiamo, probabilmente, in prossimità di un quesito alquanto complicato, nonché nuovamente insolubile: cosa intendiamo quando definiamo un libro un'opera d'arte? In ogni caso, vi è una distinzione tra biografia e narrativa – dimostrazione che esse differiscono nella sostanza stessa di cui sono fatte. Una si serve dell'ausilio degli amici, dei fatti, l'altra si crea senza restrizioni alcuna fatta eccezione per quelle che l'artista, per ragioni che paiono a lui valide, sceglie di rispettare. Questa è una differenza; ed è una buona ragione per supporre che in passato i biografi non l'abbiano considerata solo una differenza, ma un differenza molto crudele <sup>45</sup>.

Arte e l'altro dall'arte – potremmo compendiare, mutuando l'acuto titolo di una raccolta di saggi del filosofo Emilio Garroni. Il *fact* diviene *creative*. Il biografo, per non far morire una seconda volta il protagonista del proprio testo, deve saper manipolare la verità trasformandola creativamente, suggerendo ed evocando emozioni ed atmosfere che raccontino la personalità del personaggio.

Il biografo – avverte Woolf – «deve andare avanti rispetto a noi, come il canarino del minatore, saggiando l'atmosfera, scorgendo la falsità, l'irrealtà e la presenza di consuetudini obsolete. Il suo senso della verità deve essere dinamico, ma procedere in punta di piedi» <sup>46</sup>. Bisogna che il biografo vada in avanscoperta per scorgere le insidie che l'accaduto riserva, per accertarsi della veridicità dei fatti, ma non solo: la verità va modellata con le impressioni e la persona con la personalità. Il biografo deve, dunque, scorgere le rughe e i solchi sul viso degli individui per renderli personaggi e protagonisti della storia della loro vita. L'arte della biografia, continua Virginia Woolf, deve consistere nella sapiente disposizione di “specchi osservatori” nei quali far riflettere gli aspetti più disparati dell'osservato. Da tutti gli elementi ricavati, il biografo deve saper mescolare la solidità della verità all'impalpabilità delle impressioni, saldare questi due elementi senza mostrare alcun pun-

to di sutura. Affinché la verità di una vita possa brillare in tutta la sua lucentezza, i fatti hanno bisogno di essere manipolati, alcuni sottolineati e altri sfumati senza che per questo venga avvertita la perdita della loro integrità. L'arte del biografo deve essere così raffinata e coraggiosa da proporre uno strano amalgama di sogno e realtà, una duratura unione tra l'effettivo e l'insondabile.

Creativa eppure autentica: la nuova biografia dev'esser libera, ma sincera. Riferendosi a Lytton Strachey, Woolf constata:

Nel 1918, al suo primo tentativo, la biografia, con le sue nuove libertà, era un genere che offriva ampie attrattive. Per uno scrittore come lui, che aveva scelto di scrivere poesie o drammi teatrali, ma che era in dubbio sul suo potere creativo, la biografia pareva offrire una promettente alternativa. Perché alla fine divenne possibile raccontare la verità sui morti; e l'età vittoriana abbondò di personaggi straordinari molti dei quali erano stati grossolanamente deformati dalle effigi che erano state stuccate su di loro. Ridargli vita, mostrare come loro erano stati realmente, era una sfida che richiede doti analoghe a quelle del poeta o del romanziere, ma non prevede quel potere creativo di cui egli stesso difettava <sup>47</sup>.

Un "mestiere" o un'"arte"? Bisogna esser dotati di una particolare "specie di creatività" per essere in grado di scrivere una corretta biografia? O è il risultato del lavoro del biografo ad essere creativo nella misura in cui ci restituisce la vita ri-creata del protagonista della sua opera? Anche Woolf si interroga:

La biografia non è in grado di creare alcunché dell'intensità della poesia, alcunché dell'entusiasmo del dramma, preservando la specifica qualità di attenersi alla realtà – la sua seducente realtà, è appropriato definirla creatività? [...] siamo costretti ad affermare che la difficoltà risiede nella biografia stessa. Essa impone le condizioni e le condizioni sono quelle che vogliono che essa si basi sul fatto. E per fatto, in una biografia, intendiamo i fatti che possono essere verificati da altre persone oltre che dall'artista. Se il biografo concepisse i fatti come li concepisce un artista – fatti che nessuno può verificare – tentasse di combinarli a fatti di altro genere, essi si annienterebbero a vicenda <sup>48</sup>.

È Wilhelm Dilthey che, paradossalmente, può giungere in nostro soccorso per sbrogliare questa "creativa matassa": la sua nozione di *Leben*, di vita come possibile visione del mondo, la sua indicazione su quella tipica circostanza che permette la formulazione di una efficace intuizione che si genera all'interno della vita stessa – *Darinnensein im Leben* – ci accorda le condizioni per sostenere l'ipotesi che la creatività del biografo risieda proprio nel suo senso della verità. Nella sua capacità di restituirci il vero da quella privilegiata posizione che l'osservatore della verità deve conquistare per comprendere l'irregolare svolgimento dell'umana vita – incapace di svolgersi secondo regole stabilite. Lo scarto che il filosofo sottolinea tra "realtà" ed "effettualità" – tra *Realität* e *Wirklichkeit* – assurge a esemplare indicazione sulla non corrispondenza tra l'esser-reale di qualcosa, in quanto riscontrabile

nell'esperienza vissuta, e la sua effettualità. Tale discrasia non verrà sanata dall'elemento distintivo della letteratura: la finzione. Perché:

l'immaginazione dell'artista al culmine della sua intensità respinge ciò che è effettivamente deperibile; l'artista crea con ciò che è durevole; mentre il biografo deve accogliere ciò che si deteriora, creare con esso, radicarlo nel tessuto stesso del suo lavoro. Molte cose scompariranno, poche sopravvivranno. Siamo così giunti alla conclusione: il biografo è un artigiano (*a craftsman*), non un artista; e la sua opera non è un'opera d'arte, ma qualcosa che si situa in una via di mezzo <sup>49</sup>.

Eppure, per percorrere quel cammino situato tra l'arte e l'artigianato pare inammissibile giudicare questo biografo-artigiano privo di qualsivoglia genere di creatività.

Diciamoci le cose come stanno, analizzando il piccolo dal grande, modellando il tutto al fine di percepirne il contorno, il biografo fa di più per stimolare l'immaginazione di quanto un qualsiasi poeta o romanziere riesca a preservare ciò che è realmente più rilevante. Perché solo pochi poeti e romanziere sono in grado di consegnarci la realtà da un così alto grado di tensione. Mentre quasi ogni biografo, se rispetta i fatti, può consegnarci molto più di un altro fatto da aggiungere alla nostra raccolta. Egli può trasmetterci il fatto creativo; il fatto fecondo; il fatto che stimola e dà da pensare (*the fact that suggest and engenders*) <sup>50</sup>.

Woolf sostiene che vi sia prova certa di quanto appena riportato: essa risiede in «quanto spesso, letta una biografia e messa da parte, alcune scene rimangono vivide, alcuni personaggi vivono nella profondità della nostra mente e ci consentono, leggendo una poesia o un romanzo, di provare un principio di riconoscimento (*a start of recognition*), come se ricordassimo qualcosa che avevamo già conosciuto». Un già-conosciuto che potremmo intendere a mo' di quel "sentire" estetico che annuncia, sostiene ed anticipa la possibilità di una conoscenza?

Accertiamoci, innanzitutto, del significato che Virginia Woolf assegna al termine "artigianato". Nel 1937 – solo due anni prima della pubblicazione del saggio sull'arte della biografia – Woolf tiene una dissertazione per un programma radiofonico della BBC intitolato *Words Fail Me*. Quell'esposizione diventerà un saggio, pubblicato nello stesso anno: *Craftmanship*.

“Mi mancano le parole!” L'eloquenza del titolo della trasmissione radiofonica associata all'enigmaticità del titolo dell'intervento di Virginia Woolf ci persuadono nell'azzardo di una fusione: l'artigianato della letteratura è senza parole. Muto, l'artigiano, lo scrittore si interroga sulla possibilità di produrre abilmente delle parole. Sì, perché la traduzione dall'inglese del termine *craftmanship* può essere duplice: può indicare l'artigianato, l'esecuzione artigianale, ma anche la maestria, l'arte.

Dobbiamo supporre – apre Woolf – che colui che parla abbia intenzione di discutere sul mestiere delle parole – sulla maestria dello scrittore (*the craftsmanship*)

*of the writer*). Ma vi è qualcosa di incongruente, di inappropriato nel termine *craftsmanship* quando esso viene applicato alle parole. Il dizionario inglese, al quale ci rivolgiamo presi dal dilemma, ci conferma i nostri dubbi. Esso ci dice che il vocabolo “craft” ha due significati: in primo luogo, significa ricavare oggetti utili da materiale solido – una pentola, una sedia, un tavolo. In secondo luogo, il vocabolo “craft” significa persuasione, astuzia, inganno. Noi sappiamo di certo ben poco sulle parole, ma questo lo sappiamo – le parole non fanno mai nulla di utile; e le parole sono le uniche che dicono la verità e nient’altro che la verità <sup>52</sup>.

Mancano d’utilità e dicono la verità: l’inutile centra il bersaglio del vero? L’artigiano mette insieme “blocchi” di parole insensate che nella costruzione acquistano un senso? È l’insieme a essere significativo: il compito dell’artigiano è quello di saper sistemare il singolo pezzo con il tutto per rendere l’oggetto creato efficace, non inutile. E così, lo scrittore si serve delle singole parole – che da sole non servono a nulla – per creare una frase di significativa verità – o presunta tale. E il duplice significato del termine *craft* – così come la duplice traduzione del termine in italiano – torna utile: è necessaria l’astuzia, l’abilità del creatore, per non restituire nella creazione un oggetto inutile. L’artigiano assume il ruolo dell’architetto che progetta, tiene e mantiene l’insieme della singola parte in relazione all’idea da realizzare.

È questa la «prova» di quanto «naturalmente» le parole siano dotate di utilità; solo se ci ostiniamo a «forzarle, contro la loro natura», esse si prendono gioco di noi, ci spiazzano <sup>53</sup>. La naturale utilità delle parole, unita alla maestria artigiana dello scrittore, rende uno scritto veritiero.

Trasliamo l’assunto alla presunta abilità del biografo: la sua maestria potrebbe risiedere nella selezione di un fatto utile alla rifigurazione di una vita. E così il biografo si serve dei singoli fatti – che da soli non servono a nulla – per ri-creare una vita di significativa verità – o presunta tale.

Il singolo fatto viene ri-pensato e ri-creato per essere inserito nella composizione “artistica” di una vita: che è la biografia, nella sua peculiare accezione di opera creativa. Ed anche Wilhelm Dilthey sarebbe d’accordo tenendo conto, in particolar modo, della sua dichiarazione sulla non immediatezza del nesso tra “comprendere” e “vivere”: termini mediati da «quel luogo di esteriorizzazione dello spirito e di oggettivazione della vita che è l’*espressione (Ausdruck)*».

Dichiarata la peculiare accezione di creatività utilizzata in riferimento al genere biografico pare d’uopo accertarne la legittimità. A tale scopo è indispensabile un rimando al genere ad esso più attiguo: l’autobiografia. La «forma più alta e più istruttiva in cui ci viene incontro la comprensione della vita», l’«espressione più diretta della riflessione (*Besinnung*) sulla vita» <sup>55</sup>.

Il genere autobiografico deve tener fede a quel “patto autobiografico” che per Philippe Lejeune – tra i più noti studiosi europei del

genere autobiografico –, opponendosi al “patto di finzione”, si compie in un «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l’accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della propria personalità»<sup>56</sup>. È, in maniera eminente, la prassi selettiva dei fatti che l’autore di una autobiografia mette in atto ad attenersi alla nostra analisi. La formula di Lejeune mostra quanto «l’autobiografia sia una costruzione consapevole, fatta di molte e continue decisioni che riguardano la rappresentazione dell’io e della temporalità; scriviamo il già accaduto scegliendo, tra i fatti, quelli che ci sembrano degni di essere raccontati, presentiamo la vita, la nostra, secondo tagli, cesure, censure (e menzogne inconsapevoli – come ogni ricordo, che è già sempre ricostruito – o consapevoli), sottolineature in vista di un risultato preciso e intenzionato, l’immagine di noi che vogliamo vedere e mostrare»<sup>57</sup>.

Ancora Paul Ricœur, nelle prime pagine della sua autobiografia intellettuale, specifica le “insidie” e le “trappole” che attengono al genere. «Una autobiografia è, innanzitutto, il racconto di una vita; come una qualsiasi opera narrativa, essa è selettiva e, pertanto, inevitabilmente angolata. Inoltre, una autobiografia è, in senso vero e proprio, un’opera letteraria; a questo titolo essa riposa sullo scarto talora benefico, talaltra nocivo, fra il punto di vista retrospettivo dell’atto di scrivere, di inscrivere il vissuto, e lo svolgimento quotidiano della vita; proprio questo scarto distingue l’autobiografia dal giornale»<sup>58</sup>.

Lo scarto risiede, dunque, nel lavoro affidato alla memoria, consciamente ed inconsciamente selettiva. Si potrebbe ben obiettare che la memoria ha un ruolo assolutamente secondario nella stesura di una biografia rispetto al primato che assume nel genere autobiografico. E che sia dunque poco efficace il riferimento all’autobiografia per l’semplificazione sulle modalità selettivo-creative del genere biografico. Eppure, a ben vedere – pur considerando inamovibile il primato della memoria personale nell’autobiografia – il criterio di selezione dell’ac caduto rimane invariato anche quando esso è riferito alla biografia. In tal senso faremo nuovamente riferimento all’esemplarità delle opere di Virginia Woolf.

#### 4. Life Writing Like a Cure?

*Moments of Being* è il titolo dato ad una raccolta di scritti autobiografici di Virginia Woolf<sup>59</sup>, pubblicata postuma nel 1976, all’interno della quale ritroviamo quell’abbozzo di folgorante splendore che è *A Sketch of the Past*. Il manoscritto risale agli anni 1939-1940 e l’ultima data apposta, il 17 novembre, precede di solo quattro mesi il suicidio della scrittrice.

È l’adorata Vanessa a persuadere la sorella Virginia che, solo scrivendo del passato, raccontandolo o forse solo ricordandolo, avrebbe potuto debellare quella sofferenza che da tempo la opprimeva.



Due giorni fa – e precisamente domenica 16 aprile 1939 – Nessa disse che se non cominciavo a scrivere le mie memorie presto sarei stata troppo vecchia. [...] Perciò, senza perdere tempo a scegliere il mio modo, con la serena consapevolezza che il modo giusto si troverà da solo – e se no, non importa – comincio subito [...] <sup>60</sup>.

Virginia Woolf – come per tutta la vita – accetta di buon grado la sfida di sconfiggere il dolore con le parole, e scrive.

I ricordi di Virginia si susseguono per immagini incatenate l'una all'altra da un insolito montaggio emotivo che ce le restituisce inalterate dallo scorrere del tempo, tutte contemporaneamente compresenti. Il primo ricordo «è di fiori rossi e viola su sfondo nero» <sup>61</sup> e di lei adagiata sulle ginocchia della madre in viaggio verso St. Ives <sup>62</sup>; è il ricordo di quell'amata dimora delle vacanze, dove «mezza addormentata, mezza sveglia, sono nel mio letto nella stanza dei bambini» <sup>63</sup>. «Sento le onde rompersi [...], sento la tenda che strascina la sua piccola nappa [...], sto sdraiata e sento gli spruzzi e vedo la luce, e penso, sembra impossibile che io sia qui; e provo l'estasi più pura che riesca a concepire» <sup>64</sup>. Le memorie di Virginia Woolf sono tutte rese al presente: Virginia è, Virginia sente, Virginia c'è. Se, prima di gettarsi a capofitto nella scrittura dei suoi ricordi, era perplessa sul modo in cui dover procedere nel racconto delle sue memorie, pare che immediatamente abbia dissolto ogni dubbio: il ricordo è presente, la memoria lavora il tempo rendendolo fluidamente attuale, tutto succede adesso, l'immagine passata riacquista presenza nel momento. La sensazione del ricordo si fa odore, colore, suono: «se fossi un pittore queste prime impressioni le dipingerei di giallo» <sup>65</sup>, si fa realtà.

La forza di queste immagini – ma la vista allora era sempre così mescolata ai suoni che immagine non è la parola giusta – la forza comunque di queste impressioni di nuovo mi fa divagare. Quei momenti – nella stanza dei bambini, sul sentiero che scendeva sulla spiaggia – ancora oggi possono essere più reali del momento presente. L'ho verificato proprio adesso <sup>66</sup>.

Virginia Woolf “ritrova” il suo tempo perduto? È immediato il richiamo alla memoria proustiana. Proprio Marcel Proust distingue la memoria volontaria da quella involontaria. La memoria volontaria «che è soprattutto una memoria dell'intelligenza e degli occhi, ci offre del passato soltanto facce prive di verità» <sup>67</sup>, i “ricordi involontari”, invece, «sono i soli ad avere il marchio dell'autenticità. [...] facendoci provare la stessa sensazione in una circostanza diversa, la liberano da qualunque contingenza, ce ne danno l'essenza extratemporale [...]» <sup>68</sup>.

Cosa ha di involontario la memoria di Virginia Woolf che decide di voler rammentare il suo passato per scrivere una autobiografia (intento disatteso perché mai terminerà il lavoro)? E quanta volontarietà rimane in una memoria che sopraffà l'intenzione nell'atto stesso della reminiscenza?

Woolf non intinge nessuna *madeleine* nel tè per afferrare un « frammento di tempo allo stato puro »<sup>69</sup>, eppure sembra cogliere l'eterna essenza del momento. Pertanto, cosa seleziona il ricordo rendendolo privilegiato, rispetto al resto del già accaduto? Virginia Woolf propone:

A volte riesco a tornare indietro a St. Ives in modo più totale di stamattina. Posso arrivare a uno stato in cui sembra che io osservi le cose che accadono come se fossi lì. E questo credo perché la mia memoria fornisce da sola dei particolari che avevo dimenticato, così sembra che le cose succedano da sé, benché sia io, in realtà, a farle accadere. In certi stati d'animo propizi, i ricordi – ciò che s'era dimenticato – riaffiorano. Se è così, a volte mi chiedo – non potrebbe essere che certe cose, che abbiamo provato con grande intensità, abbiano una vita indipendente rispetto alla nostra mente? Esistano ancora<sup>70</sup>?

Le « cose » del passato riaccadono nel presente, regolate da « stati d'animo propizi » che riattualizzano il momento. L'extratemporalità del momento non è accertata da un momento di estasi, perché di ebbrezza si parla più che di estasi<sup>71</sup>. È la condizione del sentire ad assumere una dimensione extratemporale, ma il « sentito », quello no, accade nel momento presente. Ciò che riaccade – nel momento –, nel suo ri-presentarsi, accorda al momento stesso la facoltà di diversificare se stesso rispetto al già stato.

È nell'atto dello scrittura che i « momenti di essere », alternati ai « momenti di non essere », caratterizzano la propria essenza di ricettori emotivi di significatività.

Sfortunatamente ci si ricorda solo di ciò che è eccezionale. E non sembra esserci un motivo perché una cosa diventi eccezionale e un'altra no. Perché ho dimenticato tante cose, che a pensarci devono essere state più memorabili di quelle che ricordo? Perché ricordare il ronzio delle api nell'orto, mentre andavo in spiaggia, e dimenticare completamente di essere stata buttata in mare, nuda, dal babbo? [...] Questo mi porta a una digressione, che forse può spiegare un po' la mia psicologia; e quella degli altri. Spesso nello scrivere i miei cosiddetti romanzi mi sono fermata perplessa di fronte allo stesso problema; e cioè, come descrivere quello che nel mio linguaggio privato chiamo il « non essere »<sup>72</sup>.

La persuasiva idea di Woolf insiste sull'inconsapevole assegnazione di valore ad un evento che, vissuto, formalizza se stesso sotto forma di indipendente realtà. Nell'intenzione di scrivere un romanzo – biografico o meno, pare un irrilevante dettaglio in questa circostanza – il desiderio di dire la verità deve far spesso i conti con l'inafferrabilità del non-essere, da non considerarsi quale senso che sfugge alla rappresentabilità, quanto piuttosto un essenziale elemento dell'essere.

Il « momento » di Virginia Woolf è intenzionalmente riportato al presente perché è nel presente che esso si manifesta. La memoria inclusa in esso non ricalca fedelmente l'accaduto; il ricordo è altresì il risultato del cambiamento avvenuto nel tempo sommato a ciò che resta nel presente del ricordo stesso. Il *Moment of Being* di Woolf è il segno

scritto di una realtà pregnata di irreali apparenze. È quel gesto con il quale si scorge oltre l'ovatta che occulta, quel gesto collocato in nessun tempo – *in no time*, come gli inglesi dicono per indicare un istante di tempo incalcolabile per la sua infinita piccolezza – che sorvola il tempo attuandosi in quell'istante di sospensione che a nessun tempo appartiene, eppure tiene il tempo intero. È l'attimo nel quale si fonda quel meccanismo di significazione che si attua nella scrittura.

Confrontiamo adesso il lavoro di selezione dell'accaduto che avviene in *To The Lighthouse*, che potremmo definire un'opera al limite tra il romanzo autobiografico e quello biografico – fermo restando che in questo caso l'opera woolfiana è utilizzata a mo' d'esemplificazione, senza per questo accettare la ricerciana ipotesi che inserisce a pieno titolo il genere autobiografico in quello letterario. Il meccanismo di significazione – cui abbiamo fatto riferimento per indicare quel procedimento che, attuandosi nella scrittura, sperimenta nell'atto della scrittura stessa una forma di addomesticazione delle esperienze vissute, intrise di emozioni, percezioni e occultamenti – è la “cura” che Virginia Woolf prescrive alla sua vita: terapia interminabile e mai rimedio.

È lei stessa a interrogarsi sull'effetto che l'atto della scrittura le provoca; è lei stessa a chiedersi cosa possa significare una parola, una sequenza di parole, un'immagine trattenuta in una frase, e quanto quel processo di significazione tradotto in forma attraverso la scrittura possa mancare il bersaglio del “poter dire”. Nelle lettere scritte nel periodo che di poco precede e di poco segue la pubblicazione di *Al Faro*, Virginia Woolf rivela la sua teoria sull'origine e gli effetti del suo bisogno di scrivere e, nel romanzo stesso, colloca innumerevoli postille alla teoria stessa.

Ragionando tra sé e sé, in quei giorni a Virginia venne spontaneo di considerare come per lei l'avventura cominciasse sempre da un embrione, un germe autobiografico, il quale si sviluppava seguendo strade inconse. Per associazioni libere, grazie a ricordi involontari, che sgorgavano dal fondo dell'oblio, lei procedeva come in trance verso la felicità dell'espressione. Era una specie di “writing cure”, disse: si liberava così, grazie alla parola, nel suo caso scritta, delle proprie ossessioni <sup>73</sup>.

L'avventura della scrittura comincia da un embrione, da quello shock, da quel segno che attraverso la parola diviene traccia di un accaduto rielaborato e quindi ammantato di irreali dettagli.

Virginia apertamente confessa alla sorella Vanessa che la signora Ramsay – protagonista di *Al Faro* – poco può somigliare all'amata madre prematuramente scomparsa. Cosa mai avrebbe potuto ricordare una bimba di tredici anni <sup>74</sup>? Eppure la signora Ramsay è Julia Stephen: è la madre che Virginia non ricorda, ma che fa nascere da quell'embrione di verità che la memoria conserva per poi mischiarla all'emozione di tutti i suoi momenti di vita.

È questa la Cura della scrittura? La scrittura sana le falle dell'oblio ricostruendole attraverso l'immaginazione? Oppure sana un'emotività scalfita dagli eventi attraverso l'addomesticazione delle emozioni? O è "cura" nel suo più immediato carattere di connessione tra le parti ed il tutto?

*Cure o Care?* Nella lingua italiana il termine "cura" indica non solo l'assistenza medica prestata al malato, ma anche un atteggiamento accurato, un impegno nell'esecuzione di un lavoro e, ancora, la premura, la sollecitudine; l'accezione inglese, invece, è inequivocabile: il termine *cure* fa riferimento alla soluzione, alla terapia; per le altre accezioni gli inglesi si servono del termine *care*.

Se Virginia Woolf, dunque, in riferimento al proprio rapporto con la scrittura, definisce il gesto stesso dello scrivere come la propria cura, dovremmo intenderlo senza alcun dubbio nell'accezione terapeutica del termine, eppure l'attenzione e la cura (nel suo significato tutto italiano di "amorevole attenzione", di "accuratezza") che ella stessa profonde nella selezione delle parole da utilizzare e nella prudenza con la quale si interroga sull'effettiva significatività delle parole stesse, sembrano allertarci nel non protendere senza alcun indugio verso una soluzione di questo tipo.

È la stessa Woolf ad indicarci il giusto criterio con il quale rispondere a quella iniziale domanda che ci eravamo posti: come le parole possono dare nuova vita alla persona sottoforma di personaggio, come la signora Ramsay può essere Julia Stephen, come la scrittura può curare la perdita?

Nell'intero romanzo sulla signora Ramsay – sì, perché tutto a lei è dedicato – sono disseminati suggerimenti, chiavi di lettura, opzioni di quasi-teorica rilevanza che, grazie alle indicazioni fornite da *The Craftsmanship*, cogliamo in maniera più agevole.

Virginia Woolf sa che è nella natura delle parole essere utili, ma non bisogna forzarle a esserlo. Il momento sovraccarico di emozioni può rendere il compito del dire troppo arduo per portarlo a compimento. L'oggetto che non sempre può esser detto è quel "qualcosa" che Woolf chiama realtà, quella "cosa" che sente, vive, immagina e che è la sua realtà <sup>75</sup>.

È nel momento della mancanza che riaffiora il quesito sull'efficacia del *writing cure*. La scrittura non sempre ha il potere di creare delle frasi di compiuta significatività e la compiutezza delle parole non si esaurisce nell'utilità delle parole stesse. Nessuna signora Ramsay sarà Julia Stephen, nessuna frase potrà farla rivivere ed in nessuna frase l'ossessione di Virginia per quella figura verrà placata. Quando Vanessa scrive alla sorella di aver "rivisto" la madre in quelle pagine del *Faro* in cui Virginia descrive la signora Ramsay, è Vanessa stessa, in quanto lettrice, a scorgere la madre <sup>76</sup>. Virginia ricorda poco di lei, è inconscio il potere di quelle parole che compongono il personaggio della donna

che tanto ha il sapore della madre. Sono le parole della sorella a farla riflettere sull'apparizione della defunta. Certo, i personaggi narrati nel romanzo molto somigliano ai componenti della famiglia Stephen, quella casa al mare ricalca la quiete del rifugio estivo a St. Ives; è indubbio il tentativo di rievocare lontani ricordi<sup>77</sup>. Manca, però, l'intenzione della cura. Manca la consapevolezza di trovare il rimedio nella composizione del romanzo. E torna quel termine che avevamo timidamente proposto: *Care*. L'accortezza, l'attenzione, la responsabilità.

Ecco: Virginia Woolf sente la responsabilità delle parole, quando scrive avverte la solennità che le parole uscite dalla sua penna assumeranno. Sospetta che quelle parole potranno essere per Vanessa la madre scomparsa e per uno sconosciuto lettore qualcun altro.

Il processo che bisogna considerare non è quello della cura ma, con tutta probabilità, quello dell' "attenzione per la cura". *The Care for the Cure*. Attenzione che determina senza alcuna finalità il destino del romanzo, attenzione che seleziona le infinite possibilità di una frase, addomesticando gli accadimenti in frasi di compiuta significatività.

È qui che risiede il nesso creativo tra l'opera woolfiana e il genere biografico. La selezione degli eventi di una vita – anche della vita di un altro – può esser intesa nei termini dell'attenzione per la cura. E che non si obietti che la scrittura per Virginia Woolf sia da intendersi quale rimedio alla sua nevrosi – il suo suicidio smentirebbe tale ipotesi. La selezione in quanto *Care for the Cure* è l'attenzione e il rispetto del singolo elemento della vita in quanto significativamente inserito nella totalità del divenire dell'individuo, della considerazione dell'altro in quanto compiutamente individuale.

All'annoso dilemma sulla giusta sistemazione del genere biografico tra le opere di ordine storiografico o tra le opere di ordine letterario, bisognerà replicare che la biografia si colloca tra le opere d'arte: esentata dal dover rispettare le "regole artistiche" di un romanzo. La peculiarità che a buon diritto immette il genere biografico tra i *works of art* è la sua matrice creativa. Creatività che risiede nella circostanza della selezione di un avvenimento a discapito di un altro, nell'intento della più fedele restituzione delle vicende di un personaggio che deve farsi persona in quanto corredato della propria personalità. Le modalità d'utilizzo di questa creatività sono regolate da un'attenzione che radica la propria essenza nell'intento che il biografo ha di voler curare la memoria del proprio eroe. La cura risiede nell'assemblaggio dei fatti di una vita per la ricreazione della stessa tra le pagine di un libro.

È questa la maniera corretta di scrivere le vite; è questa la biografia "guardata-attraverso" la sua analisi estetica.

<sup>1</sup> W. Dilthey, *Weltanschauungslehre. Abhandlungen zur Philosophie*, in *Gesammelte Schrift-*

en, Bd. VIII, Stuttgart / Gottingen, Teubner / Vandenhoeck & Ruprecht, 3. Auflage 1962; trad. it. di G. Magnano San Lio, *La dottrina delle visioni del mondo*, Napoli, Guida 1998, p. 104.

<sup>2</sup> Nel 1912 sposa Leonard Woolf, scrittore ed editore inglese.

<sup>3</sup> «Nondimeno io credo che sia importantissimo [...] puntare sulle cose centrali, se non si piegano (come tuttavia dovrebbero) agli abbellimenti del linguaggio». Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, London, The Hogarth Press 1953; trad. it. di G. De Carlo, *Diario di una scrittrice*, Milano, Minimum Fax 2005, p. 96.

<sup>4</sup> Cfr. J. Briggs, *Reading Virginia Woolf*, Edinburgh, Edinburgh University Press 2006, p. 25. Virginia Woolf scrive nella lettera inviata a Clive Bell nel 1908: «I should like to write a very subtle work on the proper writing of lives. What it is that you can write – and what writing is. It comes over me that I know nothing of the art».

<sup>5</sup> Che la questione biografica le stesse così a cuore pare di origine “ereditaria”: difatti Sir Leslie Stephen, padre di Virginia Woolf, diresse dal 1882 la pubblicazione del monumentale *Dictionary of National Biography*, nel quale furono raccolte le biografie delle più eminenti personalità vissute nel Regno Unito.

<sup>6</sup> V. Woolf, *The New Biography*, in *Virginia Woolf. Select Essay*, New York, Oxford University Press 2008, pp. 95-100; trad. it. mia.

<sup>7</sup> Ivi, p. 95.

<sup>8</sup> W. Dilthey, *Studien zur Geschichte des deutschen Geistes. Leibniz und sein Zeitalter, Friedrich der Grosse und die deutsche Aufklärung, das achtzehnte Jahrhundert und die geschichtliche Welt*, Stuttgart, Göttingen, ed. Paul Ritter 1921 *Gesammelte Schriften*, vol. III; trad. it. di G. Magnano San Lio, *Federico il grande e l'Illuminismo tedesco*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore 2003, pp. III-IV. Wilhelm Dilthey afferma che «l'ideale delle scienze dello spirito è [...] la comprensione dell'intera individuazione storico-umana in base alla connessione e all'esser comune a ogni vita psichica». Cfr. ivi.

<sup>9</sup> V. Woolf, *The New Biography*, cit. p. 95.

<sup>10</sup> Cfr. ivi.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Ivi, p. 96.

<sup>13</sup> James Boswell (Edimburgo, 29 ottobre 1740 – 19 maggio 1795) diarista, scrittore e legislatore scozzese. Tra le sue opere spicca la biografia di Samuel Johnson, pubblicata nel 1788. L'insolita forma del dialogo, utilizzata per far esprimere i protagonisti della sua opera, unita all'attenzione per l'emotività degli stessi, fece sì che Virginia Woolf gli accordasse il merito d'esser stato l'innovatore del genere biografico in Inghilterra.

<sup>14</sup> W. Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, 1883, in *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Leipzig 1922; trad. it. a cura di G. A. De Toni, *Introduzione alle scienze dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia 1974, p. 52.

<sup>15</sup> Ivi, p. 53.

<sup>16</sup> Cfr. M. A. Pranteda, *Individualità e autobiografia in Dilthey*, Milano, Guerini & Associati 1991, p. 78.

<sup>17</sup> Wilhelm Dilthey, *Leben Schleiermachers*, Bd. VIX, Stuttgart / Gottingen, Teubner / Vandenhoeck & Ruprecht, 3. Auflage, 1962 Berlin, G. Reimer 1870; trad. it. a cura di F. d'Alberto, *La vita di Schleiermacher*, Napoli, Liguori 2008.

<sup>18</sup> Wilhelm Dilthey, *La vita di Schleiermacher*, cit., p. 11.

<sup>19</sup> Ivi, p. 10.

<sup>20</sup> W. Dilthey, *Introduzione alle scienze dello spirito*, cit. p. 29.

<sup>21</sup> W. Dilthey, *Das Wesen der Philosophie*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. V; trad. it. a cura di P. Rossi, *Critica della ragione storica*, Torino, Einaudi 1954, p. 343.

<sup>22</sup> M. A. Pranteda, *Individualità e autobiografia in Dilthey*, cit., p. 88.

<sup>23</sup> Cfr. W. Dilthey, in *Leben Schleiermachers*, cit., p. 32.

<sup>24</sup> V. Woolf, *The New Biography*, cit., p. 96.

<sup>25</sup> Cfr. ivi, p. 97.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> W. Dilthey, *Thomas Carlyle*, in *Gesammelte Schriften*, vol IV: *Die Jugendgeschichte Hegels und andere Studien zur Geschichte des deutschen Idealismus*, a cura di H. Nohl, Leipzig, 1921, p. 507.

<sup>29</sup> V. Woolf, *The New Biography*, op. cit., p. 97. In questo passo Virginia Woolf fa riferimento a Lytton Strachey, scrittore e saggista inglese, intimo amico di Adrian e Toby Stephen

– fratelli di Virginia – nonché appartenente al gruppo di Bloomsbury; e ad André Maurois, pseudonimo di Émile Salomon Wilhelm Herzog, al quale si deve l'invenzione di quel genere letterario conosciuto come biografia romanzata.

<sup>30</sup> Virginia Woolf annota nel suo diario: «[...] avevo appena l'idea di che cosa parlasse quel racconto. Ma il sollievo di volgere la mente in quella direzione fu tale che mi sentii più felice di quanto non fossi stata per mesi; come se mi avessero messa al sole o posata su un guanciaie; [...] mi abbandonai alla pura delizia di questa farsa; che mi sto godendo quanto non mi sono mai goduta altro [...]». Da *Diario di una scrittrice*, cit., p. 168.

<sup>31</sup> Oltre ad *Orlando*, nel 1933 Virginia Woolf pubblicherà un'altra bizzarra biografia *Flush: A Biography*. La scrittrice e poetessa vittoriana Elisabeth Barrett Browning sarà raccontata attraverso il “racconto” della sua adorata “zampettante cagnetta”. Come giustamente commenta Rossana Bonadei «*Orlando e Flush*, le due opere di Virginia sottotitolate ‘biografie’, sono assolutamente “disomogenee a qualsiasi tradizionale patto autobiografico” e “spingono definitivamente la scrittura su strade di radicale destabilizzazione e disarticolazione della soggettività, con storie che contengono al contempo la propria teoria». Cfr. R. Bonadei, *Disarticolando “Io”. Virginia Woolf e le stanze della scrittura*, in O. Palusci, a cura di, *La tipografia nel salotto. Saggi su Virginia Woolf*, Torino, Tirrenia Stampatori 1999.

<sup>32</sup> P. Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil 1985; trad. it. di G. Grampa, *Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book 1988, p. 280.

<sup>33</sup> Ivi, p. 281.

<sup>34</sup> P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil 1990; trad. it. di D. Iannotta, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book 1993, p. 202.

<sup>35</sup> Virginia Woolf, *Diario di una scrittrice*, op. cit., p. 168. Sempre nel suo diario, solo un mese prima di aver scritto ciò che abbiamo riportato, Virginia annota: « Uno di questi giorni, però, vorrei abbozzare qui, come un grande quadro storico, i ritratti dei miei amici. [...] Può essere un'idea interessante. Potrebbe essere un modo di scrivere le memorie del proprio tempo nell'arco di tempo della vita degli altri. Potrebbe essere un libro divertentissimo. La questione è in che modo farlo. Vita sarebbe Orlando, un giovane nobiluomo. Ci sarebbe Lytton; e dovrebbe essere veritiero ma fantastico. Roger. Duncan. Clive. Adrian. Le loro vite sarebbero connesse». Ivi, p. 164.

<sup>36</sup> V. Sackville-West, V. Woolf, *The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*, London, Macmillan 1985; trad. it. di F. Cagnoni e S. Coyaud, *Adorata Creatura*, Milano, Tartaruga edizioni 1985, p. 236.

<sup>37</sup> Ivi, p. 237.

<sup>38</sup> Ivi, p. 239.

<sup>39</sup> Ivi, p. 266.

<sup>40</sup> Cfr. A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli Editore 1997.

<sup>41</sup> Nadia Fusini riporta nelle note al testo di *Orlando*: «*Orlando* quanto a genere è, non meno del suo eroe/eroina, un vero e proprio *freak*. Lo sa bene quella povera signorina Ritchie della Hogarth Press che va in giro dai librai per venderlo. “Nessun libraio ne compra più di una dozzina di copie. Dicono che sia inevitabile. Nessuno vuole le biografie”. Ma è un romanzo dice la Ritchie. Ma sul frontespizio c'è scritto biografia, dicono loro. Dovrà perciò andare nello scaffale delle biografie. Credo che di questo passo non riusciremo neppure a coprire le spese – un prezzo piuttosto alto per togliersi lo sfizio di chiamarlo biografia». In *Woolf. Romanzi*, Milano, i Meridiani, Mondadori 1998, p. 1354.

<sup>42</sup> Vita Sackville-West scrisse commossa a Virginia Woolf dopo aver letto *Orlando*: «Tesoro mio, tesoro, sono sopraffatta. Come hai potuto appendere a un attaccapanni così misero un abito tanto meraviglioso?». Cfr. N. Fusini, *Possiedo la mia anima. Il segreto di Virginia Woolf*, Milano, i Meridiani, Mondadori 2006, p. 174.

<sup>43</sup> V. Woolf, *The Art of Biography*, in *The crowded dance of modern life*, London, Penguin Books 1993, p. 144; trad. it. mia.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Ivi, p. 145.

<sup>46</sup> Cfr. ivi, p. 149: «Inoltre, poiché viviamo un'epoca in cui migliaia di telecamere sono puntate su ogni personaggio ad ogni angolazione – dai giornali, dalle lettere, dai diari –, il biografo deve essere pronto ad ammettere la versione contraddittoria dello stesso fatto. La biografia deve allargare il suo obiettivo fissando degli specchi negli angoli più disparati. Eppure da tutta questa varietà verrà portato alla luce qualcosa che non sarà un profluvio di confusione, ma una più vantaggiosa unità. Ed ancora, giacché tanto di ciò che era solito



esser conosciuto diviene sconosciuto, ora la domanda si pone inevitabilmente da sé, se solo le vite dei più grandi uomini debbano essere ricordate. Non è qualcuno che ha vissuto una vita ed ha lasciato una traccia di quella vita, meritevole di una biografia – le sconfitte così come le vittorie, la modestia come la celebrità? Cos'è la grandezza? E cosa la pochezza? Dobbiamo rivedere i nostri parametri di merito ed elaborare nuovi eroi degni della nostra ammirazione». *Ibidem*.

<sup>47</sup> Ivi, p. 146.

<sup>48</sup> Cfr. ivi, pp. 147-48.

<sup>49</sup> Cfr. ivi, p. 150.

<sup>50</sup> Ivi, p. 151.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> V. Woolf, *The Craftsmanship*, Virginia Woolf, *Craftsmanship*, in *The crowded dance of modern life*, cit. p. 137; trad. it. mia.

<sup>53</sup> Cfr. ivi, pp. 137-38.

<sup>54</sup> Cfr. S. Borutti, *Filosofia delle scienze umane. Le categorie dell'Antropologia e della Sociologia*. Milano, Edizioni Bruno Mondadori 1999, p. 39. Silvana Borutti aggiunge: «Tra vivere, comprendere ed esprimere c'è un rimando circolare. Come il mondo umano è l'estrinsecarsi in opere dell'attività finalizzata degli uomini e dei loro rapporti, così la comprensione è un ri-vivere le espressioni della vita altrui, oggettivate in organismi spirituali storicamente determinati: l'intendere «impiega ogni manifestazione della vita per la penetrazione della vita da cui scaturisce. [...] l'accesso all'altro può avvenire solo nella mediazione ermeneutica, come accesso ai suoi significati storicamente oggettivati in tracce – opere, testi letterari e artistici, azioni orientate a scopi, valori». *Ibidem*.

<sup>55</sup> W. Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. VII, Stuttgart / Gottingen, Teubner / Vandenhoeck & Ruprecht, 3. Auflage 1962, p. 229; trad. it. a cura di P. Rossi, in W. Dilthey, *Scritti Filosofici (1905-1911)*, Torino, Utet 2004, p. 331. Come acutamente nota Remo Bodei: «il linguaggio autobiografico è, per Dilthey, non soltanto un genere letterario-storiografico o una forma di creatività storica, ma è ciò a partire da cui diventa possibile ricostruire – dopo la crisi e la frammentazione dei linguaggi forti dell'etica – l'unità di evento e di senso, di vita individuale e di storicità. [...] noi ci troviamo in un contesto di obbligazioni etico-morali, in un certo ordinamento giuridico, in una connessione teleologica del vivere intesa nell'appagamento di bisogni: ma solo nell'autoriflessione (*Selbst-besinnung*) – scrive Dilthey nella *Einleitung* –, nel nostro meditare su noi stessi troviamo in noi quell'unità-di-vita che con la sua unità regge e contiene queste relazioni". È nell'autobiografia, dunque, che l'individuo può trascrivere i contenuti stessi del processo di comprensione del sé, che può trarre dal fondo del *Leben* elementi di intelligibilità del proprio Sé e delle relazioni che esso costruisce con il mondo. «La riflessione di un uomo su se stesso – scrive Dilthey nel *Plan der Fortsetzung* – rimane il punto di orientamento e la base». Da R. Bodei, a cura di, *Ricostruzione della soggettività*, Napoli, Liguori Editore 2004, pp. 60-61.

<sup>56</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil 1975; trad. it. a cura di F. Santini, *Il Patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino 1986, p. 12.

<sup>57</sup> L. Rampello, *Il canto del mondo reale. Virginia Woolf. La vita nella scrittura*. Milano, Il Saggiatore 2005, p. 28.

<sup>58</sup> P. Ricœur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Éditions Esprit 1995; trad. it. di D. Iannotta, *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, Milano, Jaca Book 1998, p. 21.

<sup>59</sup> Oltre ad essere il titolo dato da Jeanne Schulkind alla raccolta di scritti autobiografici pubblicati per Chatto & Windus for Sussex University Press nel 1976, *Moments of Being* è anche il titolo di un racconto che Virginia Woolf scrisse nel 1927, *Moments of Being: 'Slater's Pins Have No Points'*; trad. it. di F. Duranti, *Momenti di essere: le spille di Slater non hanno punta*, in Virginia Woolf, *Tutti i racconti*, Milano, La Tartaruga edizioni 2003, p. 247-54.

<sup>60</sup> V. Woolf, *Uno schizzo dal passato*, in *Momenti di essere*, in Woolf, *Saggi, prose, racconti*, Milano, Mondadori 2002, p. 1095.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> A St. Ives, in Cornovaglia, si trovava la casa estiva della famiglia Stephen.

<sup>63</sup> V. Woolf, *Uno schizzo dal passato*, in *Momenti di essere*, cit. p. 1096.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Ivi, p. 1097.

<sup>66</sup> Ivi, pp. 1098-99.

<sup>67</sup> M. Proust, *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiche et mélange et suivi de Essai et article*, Paris, Gallimard 1971; trad. it. di M. Bongiovanni Bertini, *Scritti mondani e letterari*, Torino, Einaudi 1984, p. 508.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Cfr. G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura*, Roma-Bari, Editori Laterza 2003, p. 107.

<sup>70</sup> V. Woolf, *Uno schizzo dal passato*, cit. p. 1099.

<sup>71</sup> Cfr. *ivi*, p. 1098: «Ma di nuovo, non so descrivere quell'ebbrezza. Era ebbrezza, più che estasi».

<sup>72</sup> V. Woolf, *Uno schizzo dal passato*, cit. pp. 1102-03.

<sup>73</sup> N. Fusini, *Possiedo la mia anima*, cit. p. 177.

<sup>74</sup> Virginia Woolf scrive domenica 22 maggio 1927 alla sorella Vanessa Bell: «Ma cosa pensi che mi ricordassi della mamma? Non può esser stato molto; che cosa si sarebbe ricordato di te Quentin se tu fossi morta quando lui aveva 13 anni? Credo che si elabori partendo da un embrione; ma mi sono guardata soprattutto dal leggere le sue lettere, o la vita di papà». In Woolf, *Saggi, prose, racconti*, cit. p. 1274.

<sup>75</sup> Nadia Fusini nell'introduzione di *Al Faro* riporta e commenta alcuni interessanti passi del diario di Virginia Woolf: «il dono di sentire... io ho un senso così acuto di qualcosa», che coincide con la «coscienza di ciò che io chiamo 'realtà': qualcosa che vedo di fronte a me: qualcosa di astratto, che sta tra le colline, o nel cielo, oltre il quale non c'è nulla che conti; in cui io riposo e continuerò a esistere. Questa cosa qui io chiamo 'realtà'. È a volte mi immagino che sia la cosa che mi è più necessaria: la cosa che cerco...». Da V. Woolf, *Al Faro*, Milano, Feltrinelli 2003, p. 10. In quella stessa pagina del Diario, Virginia Woolf aggiunge: «Ma chissà, quando si prende la penna e si scrive? Com'è difficile non fare 'realtà' di questo o quello, mentre la realtà è una sola [...]». Da V. Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., pp. 185-86.

<sup>76</sup> Vanessa scrive a Virginia: «A me sembra che tu abbia tracciato un ritratto della mamma che le somiglia più di quanto avrei creduto mai possibile. È quasi doloroso vedersela risuscitare davanti. Sei riuscita a far sentire la straordinaria bellezza del suo carattere... È stato come incontrarla di nuovo... Essere riuscita a vederla in questo modo a me sembra un'impresa creativa che ha del miracoloso... L'immagine che dai di lei sta in piedi da sola e non solo perché evoca ricordi. Mi sento eccitata e turbata e trascinata in un altro mondo come lo si è solo da una grande opera d'arte». Da V. Woolf, *Al Faro*, cit., p. 8.

<sup>77</sup> Virginia Woolf annota nel suo diario che in *Al Faro* «vi sarà un ritratto completo di papà; e della mamma; e poi St. Ives; e l'infanzia; e tutte le solite cose che cerco di metterci dentro: vita, morte, ecc. Ma il centro è il personaggio di papà [...]». Da V. Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 119.

*Fare, rifare, disfare:*  
*l'originalità ai tempi di Magix music maker*©  
di Alfonso Ottobre (Roma)

Una nuova generazione ha raggiunto la maggiore età con aspettative ridotte riguardo a quello che una persona può essere, e riguardo a chi ogni persona possa diventare.  
Jaron Lamier

Sentirsi unici non vuol dire esserlo, ma è la sensazione di essere unici che ci convince che abbiamo un'anima.  
Douglas Coupland

*Magix music maker*© è un software niente male: consente di “creare” brani musicali senza non solo conoscere un briciolo di grammatica o sintassi musicale (condizione che in passato non ha impedito ad alcuni individui di inventare melodie di grande successo) ma addirittura senza avere alcuna idea musicale. È sufficiente avere un po' di dimestichezza con il computer, avere un minimo di consapevolezza di quali siano gli ingredienti di base di un brano musicale (derivante dall'essere anche soltanto un semplice ascoltatore di musica), il tempo per scegliere quali frammenti musicali tra i tanti (oltre 1500 suoni e loop) che il programma mette a disposizione siano giusti per il brano che vogliamo comporre, e il gioco è fatto. Un ritmo martellante in quattro, una linea di basso che si sovrappone adeguatamente, un riff di chitarra, un po' di effetti “speciali” e, colpo finale da maestro, un tema ben cantato (chissà da chi) ottenuto cucendo tre o quattro diversi frammenti. Bisogna ammetterlo, lo slogan della *magix* «creare canzoni proprie non è mai stato così facile», è tutto fuorché una pubblicità ingannevole.

Che c'è di male? Niente, ovviamente, almeno fin quando rimaniamo nell'ambito del gioco. Il fatto è che molti tra gli utilizzatori di *Magix music maker*© non si ritengono dei semplici giocatori, ma dei veri e propri compositori di musiche “loro”, vale a dire di musiche pubblicabili e tutelabili in quanto “originali” e “creative”<sup>1</sup>. Non importa se la totalità dei loop e dei suoni disponibili siano stati pensati, scritti e messi a disposizione da altri musicisti (possiamo immaginare con quale sforzo creativo); né importa, fatto a mio avviso ancora più rilevante, che più di un utilizzatore sia potenzialmente nella posizione di scegliere

esattamente gli stessi elementi di un altro, vista la finitezza dei dati a disposizione (uguali per tutti). Il software stesso incoraggia a pensarsi compositori: un tool integrato denominato *SoundCloud*, consente di esportare il frutto del proprio lavoro in formato MP3 direttamente sui maggiori social network in rete (*Facebook*, *Twitter* etc.).

Ma non è questo ovviamente il tipo di incoraggiamento che qui ci interessa. A noi dovrebbe interessare il contesto estetico ed artistico in cui oggi accadono questi fatti, l'incoraggiamento indiretto che ne deriva, e le domande che da qui possono scaturire: con che tipo di originalità ci confrontiamo? Come ci siamo arrivati? Siamo ancora disposti, se mai lo abbiamo fatto, a considerarla un valore estetico? Siamo in grado di pensare a qualcosa di diverso?

### *Originalità e valore estetico*

Il dibattito sul rapporto tra originalità e valore estetico ha sempre suscitato un certo interesse tra i critici e gli studiosi ma, com'è lecito attendersi, ha conosciuto i suoi momenti migliori quando le sollecitazioni del contesto culturale lo hanno reso improcrastinabile. Così ad esempio gli anni '80 del secolo scorso, caratterizzati dalla definitiva affermazione delle pratiche cosiddette "appropriazioniste", ci hanno offerto la possibilità di leggere alcuni importanti contributi dedicati sia alla chiarificazione del problema quanto ad una sua sostanziale ridefinizione <sup>2</sup>. Tra questi, vorrei spendere qualche parola sul saggio di Frank Sibley, *Originality and Value*, poiché, come spesso accade con i suoi scritti, è un lavoro che fornisce un punto di partenza chiaro e comprensibile <sup>3</sup>.

Il punto specifico del problema sul quale Sibley si propone di lavorare è la relazione tra il concetto di valore estetico e quello di originalità, relazione che al momento di valutare un'opera dell'arte è solitamente in gioco, e di renderla più chiara <sup>4</sup>. Per far ciò, Sibley esamina alcuni dei significati principali del termine 'originale' mostrandoci come essi possano differire tra loro in maniera decisiva.

La prima distinzione da operare è quella tra usi valutativi e non valutativi del termine. Noi possiamo definire originale qualcosa che differisca per alcuni aspetti, e in modo rilevante, da ciò che esisteva prima (qualcosa, precisa Sibley, prodotta da un essere animato con intenzione); oppure possiamo definire originale anche qualcosa che sia simile a un'altra ma che sia stata prodotta nella più completa ignoranza dell'esistenza dell'altra <sup>5</sup>. Tuttavia, con ciò non abbiamo ancora detto alcunché sul suo valore: dire che, ad esempio, un prodotto artistico è originale (nel senso appena discusso) ma privo di qualsiasi valore estetico è fare un'affermazione perfettamente sensata.

Proprio però a partire da questa situazione, possiamo già saggiare il peso dell'uso valutativo del termine: non facciamo infatti fatica ad immaginare la necessità di aggiungere ulteriori affermazioni che spieghino

il fatto di trovarci di fronte a qualcosa di originale ma esteticamente irrilevante. Ciò perché, assai più comunemente di quanto si voglia ammettere, considerare un'opera originale significa già attribuirgli un qualche merito: «se un critico che stimo», scrive Sibley, «parla dell'originalità delle ultime poesie di qualcuno, io potrei giustificatamente aspettarmi di trovarle degne di essere lette. Se le poesie risultassero indegne, pur essendo di mano del poeta e differenti da tutte le altre poesie, mi sentirei deluso, talmente è diffuso l'uso di 'originale' anche per attribuire valore». Dunque nel suo uso valutativo, originale significa «nuovo, differente, non copiato, di propria mano, etc. e che ha del valore; usandolo in questo modo, non si può definire un'opera originale, quantunque differente sia, se non ha alcun pregio»<sup>6</sup>.

Questa macro-distinzione ha una sua utilità, ma certo non esaurisce la vasta gamma degli usi del termine, spesso utilizzato in innumerevoli gradazioni (introdotte quasi sempre da avverbi). Sibley ne è ben consapevole e anzi sottolinea che distinguendo soltanto tra usi valutativi e non valutativi, «gli usi di 'originale' più comuni e importanti [...] restano da esaminare»<sup>7</sup>, soprattutto per quanto riguarda i casi più sfumati: un'opera può essere, ad esempio, notevolmente differente rispetto a una precedente mantenendo comunque degli aspetti comuni (Sibley propone di pensare ad ognuna delle ultime tre sinfonie di Mozart, confrontando il caso con quello di una manciata di concerti di Vivaldi o Telemann). Oppure possiamo usare il termine in maniera ancora più forte per indicare opere «estremamente differenti, innovative o rivoluzionarie»: pensiamo, per mantenerci nell'ambito musicale, agli ultimi quartetti di Beethoven, alla Suite per pf. op. 25 di Schoenberg, ai primi brani *bebop* di Charlie Parker e Dizzy Gillespie o a "I can't get no Satisfaction" dei Rolling Stones (gli esempi sono miei). Tale uso può essere esteso, e quindi reso più neutrale in senso valutativo, a stili, tecniche e media artistici: il minimalismo, la dodecafonia, il sintetizzatore elettronico. Eppure, sottolinea Sibley, nessuno di questi usi risponde direttamente alla questione centrale riguardante l'originalità, vale a dire se l'originalità «sia rilevante, e se sì in che modo, per il valore di qualsiasi opera d'arte, grande o piccola, familiare o non familiare»<sup>8</sup>. Posto infatti che qualsiasi nuovo lavoro che abbia un suo differente e *specifico carattere estetico*<sup>9</sup> sia da considerare in qualche modo originale e posto che il suo valore estetico, se ne possiede uno, sarà un «nuovo, differente, originale *valore estetico specifico*», la natura di tale connessione rimane ancora tutta da chiarire: si tratta di una relazione contingente o di una relazione necessaria? O forse addirittura necessaria e sufficiente? E se invece dipendesse interamente dal contesto?

Sibley a questo punto sembra fare un'importante concessione ad una interpretazione contestualista del problema: la richiesta di "essere originali" discende direttamente dalle caratteristiche specifiche della nostra cultura occidentale moderna. È noto infatti che in molte cultu-

re lontane nello spazio (o nel tempo) dalla nostra, si può trovare un sostanziale disinteresse per la ricerca di nuovi specifici caratteri estetici: noi, scrive Sibley, cerchiamo «la varietà, l'ampiezza dell'esperienza estetica, nuovi e diversi valori estetici, opere che riflettano i nostri tempi mutevoli, percezioni diverse e intuizioni attuali»<sup>10</sup>, ma in altre culture questi valori contano ben poco. Se vi è quindi una condizione necessaria, questa vale soltanto all'interno della nostra tradizione artistica. Ma oltre ad essere necessaria è anche sufficiente? Possiamo cioè affermare che per noi un'opera d'arte considerata originale ha già solo per questo motivo un valore estetico?

Sebbene in modo non proprio netto, Sibley sembra escludere questa possibilità. L'originalità è una caratteristica necessaria (almeno in alcune culture) di un'opera d'arte, ma è una caratteristica che viene rilevata attraverso quello che egli chiama un *in-context judgement*, un giudizio (sempre di carattere estetico, ammette Sibley), che si basa sulla capacità di comparare opere diverse, sulla conoscenza della storia dell'arte e della cultura in genere. Ma un tale giudizio, e quindi le proprietà dell'opera su cui si basa, è subordinato al *valore intrinseco* dell'opera, vale a dire al suo proprio valore estetico separato da qualsiasi altra considerazione circa la sua posizione nella storia dell'arte, la sua capacità di influenzare artisti e tendenze successive, o di fornire impulso per ulteriori sviluppi. Negare ciò, afferma Sibley, significherebbe negare il fatto che una persona a digiuno di nozioni storiche di pittura sia assolutamente in grado di riconoscere e apprezzare la bellezza di una Madonna di Raffaello, convinzione che egli non è disposto a negoziare: ovviamente, spiega Sibley, «senza confronti non ci può essere né una graduatoria di valori né una adeguata comprensione di quanto alto possa essere il valore estetico intrinseco [...] ma noi possiamo senz'altro rigettare qualsiasi dottrina estremista che ci dica che per giudicare se un'opera abbia valore estetico si deve guardare ad altre opere. In verità la necessità del confronto per valutare le opere rinforza, più che mettere in discussione, il loro possedere un valore intrinseco»<sup>11</sup>. Insomma: che un'opera abbia un suo valore estetico intrinseco è un fatto indipendente dal suo valore estetico *in-context*, come ad esempio l'essere originale. E sulla base di quanto visto sinora, possiamo anche dire che definire un'opera originale in senso valutativo, sebbene possa essere «sintomo» di grandezza, sebbene indichi il possesso di un nuovo specifico valore, non ci garantisce che la stessa posseda un valore intrinseco rilevante piuttosto che modesto o insignificante: «that must be judged independently»<sup>12</sup>.

Ciò non significa affermare che il valore estetico *in-context* (in questo caso l'originalità) non influenzi minimamente il valore estetico intrinseco dell'opera; Sibley è ben consapevole delle dinamiche complesse del giudizio estetico e commenta degli esempi di giudizi che vengono, almeno parzialmente, determinati o revocati in base a conoscenze riguardanti il

contesto storico-artistico di un'opera. Tuttavia, anche se consideriamo l'originalità come necessaria, nessun argomento può essere portato a sostegno della tesi che essa «aggiunga, accresca o aumenti positivamente il suo merito. Essa non diventa improvvisamente comovente, energica o profonda per il semplice fatto di essere stata riconosciuta come significativamente differente da quelle che l'hanno preceduta. Essa si vede soltanto confermati i suoi evidenti meriti»<sup>13</sup>. Sempre che ne abbia, aggiungo io.

*Cannibali della giungla urbana: il neopragmatismo all'attacco.*

Dove ci portano le argomentazioni di Sibley sul concetto di originalità? A me sembra che se ne possano trarre idee anche diametralmente opposte. Non è infatti contraddittorio sostenere che un'opera originale possa non avere alcun merito estetico, e se anche utilizziamo il termine "originale" in senso valutativo, non abbiamo ancora detto niente circa il valore estetico *intrinseco* dell'opera. Ma non è nemmeno contraddittorio sostenere che un'opera priva di originalità, come scrive lo stesso Sibley, veda «ridotti o cancellati meriti che l'opera avrebbe avuto se fosse stata originale»<sup>14</sup>, e che quindi, almeno in senso negativo, l'originalità influenzi pesantemente il giudizio estetico sull'opera.

Insomma, sia i sostenitori dell'originalità a tutti i costi che quelli che vedono l'originalità come un mero requisito ideologico, potrebbero sentirsi incoraggiati (o delusi) dalle argomentazioni di Sibley. E anche quelli che sono su posizioni più sfumate avrebbero la possibilità di trovare conferme o smentite nelle numerose considerazioni che il filosofo americano non manca di fare nel suo saggio e che io per ovvie ragioni non posso riportare nella loro completezza.

Ora, che Sibley possa essere considerato un filosofo talmente influente da aver indirizzato le discussioni successive sull'argomento potrebbe anche darsi. Ma è sufficiente giudicarlo, più semplicemente, un filosofo acuto, capace di cogliere rapidamente le contraddizioni (non solo logiche) della riflessione estetica, per riconoscere che molti dei problemi da lui affrontati nel saggio, e la sua stessa titubanza nel trarre conclusioni definitive, siano da considerare sintomatici del modo in cui certe situazioni artistiche stavano maturando in quegli anni.

Nessuna opera d'arte infatti nasce nel vuoto, anzi è opinione comune che ognuna di esse abbia più di un debito con le opere passate e con la cultura di cui fa parte; così come è ampiamente condivisa la convinzione che vi siano stati altri periodi nella storia dell'arte in cui rifarsi più o meno pedissequamente a dei modelli precedenti non era considerato un disvalore (vedi l'arte greco-romana, quella medievale, il *pastiche* sei-settecentesco, etc.). Tuttavia gli eventi artistici e culturali di questi ultimi tre decenni sembrano testimoniare (in ogni campo) un interesse piuttosto vistoso sia degli artisti che dei fruitori per questo tipo di lavori, al punto che il riferimento alle opere degli altri, a un



passato culturale condiviso, e l'esplicita rinuncia a uno dei cosiddetti miti del modernismo, l'originalità, sembrerebbe essere diventate la cifra distintiva del postmodernismo <sup>15</sup>.

Seguendo una linea immaginaria che parte dall'omaggio ossequioso e arriva all'appropriazione dichiarata, è possibile confrontarsi con tutta una serie di espressioni artistiche che in qualche modo rientrano in questo discorso. Possiamo prendere ad esempio artisti che hanno operato soprattutto con il mezzo fotografico: il nome di Sherrie Levine è il primo che viene in mente. Già nei primissimi anni '80, commentando le sue ri-fotografie degli scatti di Edward Weston, studiosi e critici come Rosalind Krauss e Douglas Crimp celebravano la sua capacità di «interrogare nel modo più radicale il concetto di origine e dunque la nozione di originalità» <sup>16</sup>. Ma si può pensare anche a Richard Prince, vero e proprio precursore dell'appropriazionismo con la sua serie di *Cowboy* “rubati” alla Marlboro; oppure a Cindy Sherman, che con la sua serie di *Untitled Film Stills* è divenuta una vera celebrità nel mondo dell'arte <sup>17</sup>. Oppure possiamo pensare a artisti come Mike Bildlo, noto soprattutto per essere “autore” di molte repliche di opere di maestri del Novecento come Picasso e Matisse da lui beffardamente citati nel titolo delle opere assieme alla negazione “not”, Jeff Koons, che spesso è stato al centro di controversie legali per violazione del copyright, o il giovanissimo Cory Arcangel divenuto celebre con i suoi *art games*, lavori che utilizzano vecchi giochi per computer come SuperMarioBros.

Per alcuni studiosi poi, il cinema e l'architettura rappresentano addirittura dei casi paradigmatici. Nel cinema la pratica del *Remake* rappresenta il lato più conosciuto e commerciale del fenomeno, ma il mezzo cinematografico, come già Guy Debord aveva capito, si presta in generale assai bene a questo tipo di manipolazioni <sup>18</sup>. L'architettura invece è considerata da molti il “luogo” dove la pratica di mescolare forme trapiantate dall'archivio dell'architettura classica con la tecnologia iper-moderna ha scandito la progressiva affermazione del post-modernismo <sup>19</sup>.

Ma dato che ho iniziato questo scritto parlando di musica, è in questo campo che vorrei continuare la mia analisi. Anche qui infatti tali pratiche sono piuttosto diffuse sia nella musica colta che in quella Pop. Il caso di Luciano Berio è forse uno dei più noti, con le sue numerose elaborazioni, tra cui le celebri *Folk Songs* o il *Rendering* del 1989 in cui ha lavorato su alcuni frammenti di Schubert per una sinfonia (la decima) aggiungendo anche musica tratta da altri lavori di Schubert. Ma possiamo citare anche *Europera 5* di John Cage, un collage di esecuzioni dal vivo o riproduzioni di brani d'opera del '700 e '800, o quello di Michael Nyman e delle sue composizioni “intorno” a Mozart (riunite nel progetto *Mozart 252*) come “In Re Don Giovanni” in cui le prime 16 battute dell'Aria del Catalogo sono smontate e riassemblate in vari stili). Nella musica pop un fenomeno sempre più diffuso è quello delle

cosiddette *Cover*, vale a dire la pratica di riproporre vecchi brani con dei nuovi arrangiamenti; ma a farla da padrone è l'uso dei famigerati *Samples*, "campioni" di registrazioni fonografiche prelevati e trapiantati su altre registrazioni, sulla base anche di una esplicita scelta estetica ed ideologica. Ed è proprio dai presupposti concettuali di tale scelta estetica e ideologica che vorrei ripartire per portare il discorso sull'originalità verso le conclusioni che mi interessano.

Tra i filosofi che si sono occupati in maniera seria della cosiddetta "arte di massa", spicca senza dubbio la figura di Richard Shusterman. Ispirandosi dichiaratamente al pensiero estetico di John Dewey, e ignorandone volutamente alcuni aspetti meno malleabili, Shusterman porta avanti ormai da circa venti anni il suo progetto di estetica neopragmatista, spesso in aperta polemica con l'estetica di matrice analitica che, come molti sanno, costituisce la corrente di pensiero principale della filosofia anglosassone. Nello specifico, una delle "battaglie" filosofiche preferite di Shusterman è quella combattuta contro i fautori della divisione tra arte colta e arte di massa, separazione che quasi sempre comporta anche una differenziazione qualitativa a favore dell'arte colta. E uno dei suoi excursus più intriganti, il saggio intitolato *The Fine Art of Rap*<sup>20</sup>, illustra bene, a mio avviso, la tipologia di argomentazioni che solitamente vengono adottate a supporto delle tesi che svalutano il ruolo e l'importanza dell'originalità all'interno del fenomeno della creatività artistica.

Il *Rap*, com'è noto, è uno stile musicale maturato a partire dalla fine degli anni '60 del secolo scorso all'interno della comunità nera americana, ma che ha raggiunto la sua piena consacrazione a partire dagli anni '80, periodo nel quale ha conosciuto una diffusione planetaria che ha pochi precedenti nella storia della cultura popolare. Parte integrante e rilevante del cosiddetto *Hip-hop*, uno dei movimenti culturali più diffusi nel mondo non solo occidentale, il *Rap* si distingue dagli altri stili musicali soprattutto per due caratteristiche fondamentali: primo, non presenta mai, o quasi mai, parti "cantate" nel senso più comune del termine; i testi infatti (componenti di primaria importanza in questo genere musicale, spesso presentati con rime bacciate, allitterazioni e assonanze) sono parlati o declamati seguendo una schema ritmico definito, il più delle volte in modo assai concitato. Secondo, i brani *Rap* raramente si basano su musiche originali suonate dal vivo da qualche musicista: in genere la parte musicale è costituita da *Samples*, pezzi tagliati o "campionati" da registrazioni preesistenti, a volte anche molto famosi. Questo secondo aspetto, com'è facile immaginare, è quello che qui ci interessa.

Il primo carattere saliente di questa forma di appropriazione artistica è ben descritto da Shusterman: il *Rap* «non prende semplici melodie o frasi musicali – vale a dire, modelli musicali astratti esemplificabili in varie e differenti esecuzioni... Al contrario, estrae eventi sonori con-

creti, occorrenze di esecuzioni già registrate di tali modelli musicali. Di conseguenza...il suo prendere in prestito e trasfigurare non richiede le abilità creative del compositore o quelle esecutive dello strumentista, ma solo quelle di chi sa manipolare apparecchi di registrazione»<sup>21</sup>.

Secondo, il *Rap* è in grado di presentare, grazie ai suoi artifici per la modificazione dell'esistente (*cutting, mixing e scratching*<sup>22</sup>) una certa varietà nelle forme di appropriazione che, a giudizio di Shusterman, sono versatili e immaginifiche, al pari dei baffi duchampiani alla *Gioconda*, l'abrasione delle tele di De Kooning da parte di Rauschemberg o le ri-rappresentazioni multiple delle immagini commerciali di Andy Warhol.

Terzo, il *Rap* esibisce una grande varietà di contenuti di cui si appropria: non si accontenta di prelevare campioni dall'ampia gamma di musica pop, ma estrae "ecletticamente" pezzi di musica classica, temi tratti da serie televisive, jingles pubblicitari, e motivetti per giochi elettronici. E non si accontenta solo di musica: servizi giornalistici, news radiotelevisive, frammenti di discorsi di Malcom X e Martin Luther King; nulla sfugge ai «cannibali musicali della giungla urbana» come li definisce Shusterman.

Quarto, il Dj è orgoglioso di essere un manipolatore invece che un compositore, e quindi non fa niente per nascondere il "furto", anzi lo presenta come il suo vero, unico, atto creativo.

Preso atto di ciò, Shusterman si chiede, e noi insieme a lui: qual è la significatività estetica di questa orgogliosa arte dell'appropriazione?

Innanzitutto essa, secondo il filosofo neo-pragmatista, mette in discussione l'idea tradizionale di originalità e unicità a cui a lungo «si è assoggettata la nostra concezione dell'arte»<sup>23</sup>. Il Romanticismo prima, con il suo culto dell'artista-genio simile a un dio creatore, e il Modernismo poi, devoto unicamente al progresso artistico e all'avanguardia, ci hanno portati a sposare inconsapevolmente un dogma: che l'essenza dell'arte sia da ricercare nella sua capacità di offrire oggetti ed esperienze sempre nuove. Non solo; tale operazione è stata condotta anche con una certa dose di malafede, visto che si è voluta ignorare una verità universalmente nota, e cioè che gli artisti hanno sempre preso in prestito elementi da altre opere e che quindi la separazione tra opere originali e opere, per così dire, "derivate" non corrisponde alla realtà dei fatti. Ebbene, il *Rap*, arte postmoderna per eccellenza, «indebolisce questa dicotomia, dispiegando e tematizzando creativamente il suo atto appropriativo, al fine di mostrare che l'appropriazione e la creazione non sono affatto incompatibili. Esso inoltre sottintende che le opere d'arte apparentemente originali sono esse stesse il prodotto di appropriazioni non riconosciute»<sup>24</sup>.

È così che, secondo Shusterman, l'originalità perde il suo status di valore assoluto e viene riconcepita come qualcosa che includa l'appropriazione e il riciclaggio del vecchio. Il *Rap* celebra simultaneamente la sua creatività e la sua non originalità, mentre Shusterman, prendendo

ordinatamente posto nel coro, può recitare il noto mantra del post-modernismo: «...non ci sono originali definitivi, intoccabili, ma solo appropriazioni di appropriazioni e simulacri di simulacri». Amen.

### *Estetica del pappagallo*

Non è mia intenzione screditare il *Rap*, né tantomeno i movimenti artistici hip-hop in genere, i quali tra l'altro (stranamente, si potrebbe ritenere dopo aver letto Shusterman) mostrano in altri campi, come la danza, una tendenza all'evoluzione e una stupefacente "originalità", cioè la capacità e la volontà di rinnovarsi pur rimanendo all'interno di una sorta di tradizione. Mi interessa invece molto di più analizzare i presupposti filosofici del discorso di Shusterman perché sono sintomatici di un modo di pensare che ha ormai tagliato fuori, magari inconsapevolmente, una serie di valori estetici rilevanti. Una situazione che a mio giudizio ha un impatto sulla politica e la filosofia dell'arte.

Ritengo che se dovessimo giudicare Shusterman dal suo saggio sul *Rap* potremmo considerarlo tanto figlio delle titubanze di Dewey quanto di quelle di Sibley. Penso infatti che soltanto procedendo, come fa Sibley, ad una distinzione tra giudizi e valori estetici *in-context* e giudizi e valori propri dell'opera, ed esagerandola, sia possibile giungere al punto di non tenere minimamente in conto le modalità, il processo mediante il quale un lavoro artistico viene alla luce, e con quali prospettive. Ed è soltanto esasperando, se non addirittura equivocando, le (poche) tracce di edonismo presenti in *Art as Experience*, così come le sue (poche) concessioni all'arte di massa, che rimane per Dewey comunque «cheap and vulgar»<sup>25</sup>, che si può sposare la causa dei propugnatori del "anything goes", concentrando l'attenzione sull'eventuale gratificazione psico-fisica del momento, senza tener conto del contesto generale in cui le esperienze estetiche del fruitore hanno luogo.

Shusterman infatti avrà i suoi buoni motivi per entusiasinarsi, ma il fatto che il *Rap* sia stato quasi subito "adottato" e "globalizzato" dall'industria dell'entertainment, che abbia fatto da supporto alle scelte modaiole della gioventù mondiale (con "capolavori" come il brano *My Adidas* di Run-DMC), e che soprattutto, sia uno stile musicale asfittico che da circa trent'anni fa il verso a se stesso, rende difficile condividere tale acritico entusiasmo<sup>26</sup>.

Ma c'è nell'argomentazione di Shusterman qualcosa di più profondo che non quadra, qualcosa che egli stesso ammette senza forse accorgersene. È infatti verissimo, come egli stesso scrive, che *gli artisti hanno sempre preso in prestito elementi da altre opere*, in qualsiasi epoca, Romanticismo e Modernismo compresi: ma è proprio per questo che il *Rap* non introduce alcunché di concettualmente rilevante. Sempre per rimanere all'interno dei confini musicali, è universalmente noto che i musicisti di ogni epoca hanno "saccheggiato" il repertorio degli altri in ogni forma e maniera, citando, trasformando, rendendo

omaggio, costruendo parodie. Così come è noto a chiunque conosca il mondo della composizione musicale, che i compositori saccheggiano spesso e volentieri anche il loro proprio repertorio, tagliando, ricucendo, riciclando motivi, progressioni armoniche, combinazioni timbriche e adattandole a esigenze contingenti.

Le uniche due vere, rilevanti differenze allora sono le seguenti: primo, nei casi migliori quelle pratiche da sempre in voga nel mondo musicale non hanno affatto impedito di dar vita ripetutamente a opere d'arte originali, contrariamente al caso del *Rap* che, già dopo la prima canzone si è condannato a ripetere lo stesso identico gesto all'infinito (un po' come se Duchamp avesse deciso di disegnare baffi a tutte le donne ritratte nella storia dell'arte). Ma è la seconda differenza a essere ancora più importante, quella che Shusterman celebra, tra lo stupore, immagino, di molti di noi, quando afferma che per tale artistica forma di appropriazione non è richiesta alcuna abilità musicale. Una grande novità, senza dubbio: ma perché dovrebbe entusiasmarci? Perché dovremmo essere contenti che degli analfabeti musicali possano godere non solo di un'agiatezza economica che il più ricco dei compositori di musica colta nemmeno può sognare, ma che il frutto del loro "duro lavoro" debba anche avere a tutti i costi una legittimazione estetica e filosofica? Qual è il tipo di messaggio che vogliamo far passare, magari dedicandolo sia ai giovani studenti dei conservatori musicali di tutto il mondo che trascorrono ore sui loro strumenti musicali, sia a quelli che fanno lo sforzo titanico di installare sul loro computer *Magix Music Maker*©? Che tutto va bene, basta che raggiungi l'obiettivo?

La domanda su quale sia tale obiettivo, mi sembra la più cogente. Già perché dietro il pensiero di Shusterman si nasconde il pericolo da cui si vorrebbe fuggire, vale a dire quello delle dicotomie irrisolvibili, delle divisioni tra "alto" e "basso", delle distinzioni tra chi ha "gusto" e chi non ce l'ha, tra chi si gode le sue esperienze estetiche senza tanti problemi e chi invece vede problemi dappertutto. È sicuro Shusterman, e più in generale i detrattori dell'originalità, che tale valore sia soltanto un mito, un condizionamento culturale, il sintomo di un elitismo culturale, e che non sia invece proprio il valore dell'originalità uno di quelli che ci ha consentito sinora di mantenere il legame che esiste fra le diverse espressioni artistiche, e che ancora oggi consente a un chitarrista di heavy-metal, a un sassofonista di free-jazz e a un compositore di musica atonale di sentirsi parte di un unico (non molto) grande mondo, una comunità spirituale in cui vigono valori estetici e morali che sfuggono alle logiche puramente edonistiche e commerciali?

Qui non si tratta di rimanere aggrappati alla questione del genio semi-divino di sapore Romantico, colui che crea dal nulla qualcosa che nessun occhio o orecchio umano abbia mai visto/udito prima. Il Novecento non è trascorso invano: come suggerisce Sherrie Irvine, il tipo di riconoscimento che gli artisti appropriazionisti hanno ricevu-

to «indica che il mondo dell'arte li ha considerati seriamente come autori dei propri lavori»<sup>27</sup>, anche quando il loro contributo rispetto all'opera preesistente è sembrato davvero di poco conto. Oggi siamo perfettamente consapevoli che si può essere autori anche senza essere originali e l'arte appropriazionista ci ha aiutato a prenderne atto; anzi, forse involontariamente, ha rinforzato l'idea di *autorship*, invece che indebolirla. «Gli artisti appropriazionisti, spesso considerati come quelli che sfidano o indeboliscono la nozione di autorialità artistica, hanno in effetti realizzato qualcosa di piuttosto differente, più o meno consapevolmente. Rifiutando le pretese di originalità e innovazione [...] questi artisti hanno dimostrato che persino l'originalità e l'innovazione non sono indispensabili: non c'è alcunché nella natura dell'arte che obblighi gli artisti a produrre opere innovative [...] Il risultato è che sta all'artista decidere se adeguarsi a quelle pretese. Rivelando ciò, questi artisti, lungi dall'aver dismesso il manto dell'autorialità, hanno a tutti gli effetti riaffermato lo status definitivo dell'artista come autore»<sup>28</sup>. L'intero movimento dell'arte concettuale, in tutte le sue varie declinazioni, ci ha fatto capire che l'arte non è fatta soltanto di prodotti da contemplare, ma di azioni significative, gesti artistici che, se compiuti al momento giusto, sono capaci di rivoluzionare il nostro modo di vedere e capire il mondo che ci circonda. Ma lo stesso gesto ripetuto, scimmiettato, mercificato può raggiungere solo obiettivi più modesti: divertire, intrattenere, far circolare denaro. Se questo è ciò che chiediamo all'arte e agli artisti, allora i conti tornano. Ma evitiamo perlomeno di fare paragoni imbarazzanti, come quelli in cui si avventura Shusterman citando Duchamp o la musica Jazz: bisogna davvero essere ciechi per non riconoscere la differenza tra chi riesce ad aggiungere qualcosa alla nostra esperienza del mondo, ad essere originale anche senza “creare dal nulla” e un parassita bello e buono.

Tornano in mente le parole di Fredric Jameson, critico inesorabile del postmodernismo: «nell'universo interamente costruito ed edificato del tardo capitalismo, dal quale la natura è stata definitivamente abolita e nel quale la prassi umana – nelle forme degradate dell'informazione, della manipolazione e della reificazione – è penetrata nelle sfere anticamente autonome della cultura e dell'inconscio, l'Utopia del rinnovamento della percezione non ha più spazio alcuno»<sup>29</sup>. Sorvolando sul tono apocalittico, tipico della prosa jamesoniana, ci rimane un contenuto che ci induce a riflettere sulla perdita di qualcosa di importante: la capacità dell'arte di presentare le cose in forme artistiche non familiari, secondo un progetto che Jameson, parlando del Modernismo, definisce “protopolitico”; un'arte che aveva come sua principale vocazione quella di «stimolare di nuovo la percezione, di riconquistare una freschezza dell'esperienza estraendola dal sonno abitudinario e reificato della vita quotidiana in un mondo in decadenza»<sup>30</sup>. Ciò non è più possibile perché l'arte e la cultura in genere, strette tra la doppia azione coercitiva

di un passato che torna continuamente e del mercato che considera la cultura come uno dei tanti prodotti di consumo, non sono più in grado di immaginare il nuovo e il cambiamento. E per quanto possa suonare sgradito alle orecchie di un neo-pragmatista, John Dewey non la pensava tanto diversamente quando scriveva: «La familiarità provoca indifferenza, il pregiudizio ci acceca... l'arte solleva il velo che nasconde l'espressività delle cose esperite; ci scuote dall'indolenza della routine e ci fa capaci di dimenticare noi stessi facendoci ritrovare nel piacere dell'esperienza del mondo che ci circonda nelle sue diverse qualità e forme»<sup>31</sup>.

### *Originalità e Achievement*

La prima cosa che vorrei fare nella parte conclusiva di questo mio scritto è restituire a Frank Sibley e John Dewey quanto potrei aver loro tolto nella foga delle mie argomentazioni, anche perché in entrambi i casi è frugando senza preconcetti nel loro arsenale concettuale che è possibile trovare delle indicazioni interessanti.

Verso la fine del saggio che ho commentato nelle pagine precedenti, Sibley scrive: «Certo, quando l'originalità di un'opera, della cui originalità non eravamo sicuri in precedenza, viene confermata, noi possiamo giustamente considerare rimarchevole il suo risultato. La nostra meraviglia, l'ammirazione per l'artista, per il suo slancio immaginativo, persino per i poteri dello spirito umano sono suscitati dal suo aver conseguito, con così poco aiuto da parte dei suoi predecessori, proprio quelle qualità e quei meriti che noi, magari provvisoriamente, gli avevamo dapprima assegnato. Il riconoscimento autorevole del merito di un'opera può forse essere considerato impossibile senza prendere in considerazione la sua originalità o meno»<sup>32</sup>.

Teniamo a mente il riferimento all'artista e al raggiungimento di un risultato significativo (*achievement*) e prendiamo in considerazione un celebre passo di *Art as Experience*, nel quale Dewey ci propone un esperimento mentale in perfetto stile analitico: «Supponiamo... che un oggetto finemente lavorato, la cui tessitura e le cui proporzioni siano estremamente piacevoli nella percezione, sia stato ritenuto un prodotto di qualche popolo primitivo. In seguito si scopre la prova che dimostra che esso è un prodotto accidentale della natura. In quanto cosa esteriore è ora esattamente ciò che era prima. Tuttavia cessa immediatamente di essere un'opera d'arte e diventa una 'stranezza' della natura [...] E la cosa straordinaria è che la differenza fatta in tal modo non riguarda solo la classificazione intellettuale. Si fa differenza, e direttamente, nella percezione valutativa. L'esperienza estetica – in senso stretto – è quindi considerata intrinsecamente connessa all'esperienza del fare»<sup>33</sup>.

Mi sembra di poter dire che in entrambi i casi vi è uno spostamento significativo dell'attenzione del filosofo dal prodotto finale (l'o-



pera d'arte) al processo che fa l'opera d'arte: l'esperienza estetica è intrinsecamente connessa all'esperienza del fare, ci ricorda Dewey; e Sibley sottolinea che non è un fare qualunque, ma un fare che è una realizzazione, un raggiungimento, un risultato degno di nota: un *achievement*. Ora, è probabile che sia proprio questo il suggerimento che ci serve per riuscire a connettere in modo saldo l'originalità con il valore estetico, o in altre parole per riuscire a spiegare perché l'originalità sia da considerare un importante valore estetico. Denis Dutton, ad esempio, già ne era convinto nel 1979, anno nel quale il suo breve saggio *Artistic Crimes* fu pubblicato per la prima volta <sup>34</sup>.

Dutton, affrontando in realtà il problema della copia, o falso d'autore, si domandava come fosse possibile tenere insieme due posizioni contrapposte come quella del formalista e quella del contestualista, entrambe apparentemente fondate: quella del formalista che dice che le proprietà estetiche di un'opera non possono essere influenzate da un'informazione esterna all'opera (sapere ad esempio che quell'opera è una copia) e quella del contestualista che si domanda chi mai sarebbe disposto a conferire lo stesso valore estetico a un originale e alla sua copia. La disputa a suo avviso sembrava irresolubile perché i contendenti non tenevano conto di un fatto importante: l'arte presenta un fondamentale carattere performativo, ed è questo suo carattere a renderla un'attività per la quale il riferimento alla sua origine, al modo in cui è stata o è fatta, è un elemento costitutivo del suo stesso concetto: «In quanto oggetti di contemplazione, le opere d'arte si trovano in relazioni differenti rispetto alle esecuzioni (*performances*) <sup>35</sup> degli artisti, dipendendo dalla forma d'arte in questione. Da una parte noi abbiamo un'arte come la danza, dove l'attività umana volta a creare l'oggetto della contemplazione e l'oggetto stesso sono la medesima cosa [...] D'altra parte abbiamo la pittura, nel qual caso noi percepiamo l'opera d'arte senza percepire quelle azioni che l'hanno portata in vita. Nondimeno...ciò che noi vediamo è il prodotto finale di un'attività umana, l'oggetto della nostra percezione può essere interpretato come rappresentativo di una esecuzione umana [...] Il concetto di esecuzione è interno alla nostra nozione generale di arte» <sup>36</sup>.

Tutte le opere d'arte sono degli artefatti, prodotti dell'abilità umana; e le esecuzioni degli artisti implicano un senso di "raggiungimento di un risultato", di *achievement*; e in quanto esecuzioni, «le opere d'arte rappresentano i modi in cui gli artisti risolvono dei problemi, superano degli ostacoli, si arrangiano con i materiali a disposizione» <sup>37</sup>. Il fatto che spesso contempliamo gli oggetti d'arte nel loro perfetto isolamento non ci deve far dimenticare che l'opera d'arte ha un'origine umana; essa è «a profound human achievement»; qualcosa fatta da qualcuno.

In questa prospettiva, che penso si possa ritenere una forma riveduta e meglio bilanciata di contestualismo, l'originalità mostra il suo legame indissolubile con l'idea stessa di arte. Se è vero infatti, come

ha recentemente ribadito Jerrold Levinson, che il contestualismo vede l'opera d'arte come un particolare tipo di artefatto, vale a dire come «un oggetto, un evento o una struttura, che viene prodotto dall'invenzione umana riconducibile a uno o più particolari individui i quali operano in un dato momento e in un determinato ambiente [...] oggetti radicati nella storia...che non possiedono né lo status artistico, né un'identità determinata, né delle proprietà estetiche definite, né dei chiari significati, al di fuori dei, o a prescindere dai, contesti di produzione o di creazioni dai quali essi provengono»<sup>38</sup>, allora è proprio una teoria del genere quella che ci consente di capire quale fondamentale valore estetico possa avere un *achievement* come quello di presentare al mondo un'opera originale. Perché mai, come studiosi, appassionati o semplici fruitori, dovremmo accontentarci di qualcosa di meno?

Forse perché la parte più debole, e numerosa, di questa moltitudine di individui si è ormai abituata a un certo tipo di esperienza estetica, una relazione a-problematica, amichevole e immediatamente gratificante con le opere dell'arte, qualcosa che consente a studiosi della mente come Steven Pinker di paragonare ad esempio la musica a «un cocktail di droghe ricreative che ingeriamo attraverso l'orecchio per stimolare tutti insieme una massa di circuiti del piacere»<sup>39</sup>, o a una «torta alla panna uditiva... preparata ad arte per stuzzicare i punti sensibili di almeno sei delle nostre facoltà mentali»<sup>40</sup>. Non è quindi solo una questione di ignoranza. E anche i riferimenti dello stesso Pinker alla continua ricerca di status culturale da parte dei fruitori "colti", perciò capaci di autoflagellarsi con la musica atonale o il *Finnegans Wake* di Joyce, sono comprensibili se letti sullo sfondo di un sistema dell'arte camaleontico, capace ormai di assorbire qualsiasi provocazione e trasformarla in bene di consumo, non necessariamente materiale.

Riusciamo ad immaginare qualcosa di diverso? Nel paragrafo conclusivo vorrei provare a proporre una delle possibili soluzioni alternative.

#### *Nati per iniziare: una soluzione alternativa*

Restituire centralità al tema dell'originalità significa, come spero si sia capito, non solo tentare di sfuggire all'omologazione culturale, con la sua produzione massiccia di significati sempre uguali, cercare di superare la trappola dell'edonismo neo-pragmatista e le sue gratificazioni narcotizzanti, estendere la nostra visione dell'arte e delle sue opere sottolineando la natura performativa di queste ultime, la centralità del processo e del contesto rispetto al prodotto. Il tema dell'originalità implica anche una presa di coscienza del rapporto che sussiste tra l'artista, l'opera e il mondo (che comprende ovviamente oltre agli studiosi, ai critici, ai fruitori anche l'arte e gli artisti stessi).

Ora, io ritengo che esista un genere musicale, per usare un termine riduttivo ma utile, che a mio giudizio mostra meglio di altri come sia possibile pensare ad un diverso modo di concepire tale rapporto, un

modo diverso perché non solo pone al centro dell'attenzione l'aspetto performativo dell'attività artistica (a scapito dell'opera come prodotto cristallizzato e quindi "cannibalizzabile" o ancora peggio "pappagalizzabile"), ma perché ripropone in termini meno caricaturali la figura dell'artista come di colui che cerca (anche nel passato), che si spinge in territori meno conosciuti (o conosciuti superficialmente), che magari il più delle volte fallisce, ma che comunque alcune rare volte "trova" o offre ciò che ha trovato a coloro che condividono questa esperienza con lui (in molti casi nel momento stesso in cui egli stesso la "scopre") e che lo hanno incoraggiato a cercare, senza mai accontentarsi: questo stile di pensiero e di vita, questa grande, trasversale e transculturale comunità è universalmente conosciuta con il nome di *Jazz*.

Per quanto infatti i caratteri che ho appena descritto si adattino bene anche ad altre forme di espressione musicale, prima tra tutti, almeno in certi periodi storici, a molta della musica cosiddetta "colta" o "seria", ritengo che nel Jazz tali aspetti siano amplificati da un elemento che oggi è scomparso quasi del tutto dal panorama artistico: quello dell'improvvisazione.

La pratica dell'improvvisazione, che nel jazz è talmente costituiva da riuscire a tenere insieme fenomeni musicali anche molto diversi tra loro, evidenzia infatti quelle peculiarità della relazione estetica tra arte, artista e fruitore che per molti versi sembrano da qualche tempo non far più parte delle nostre preoccupazioni estetiche e filosofiche.

Per cominciare, l'improvvisazione, come ha recentemente sottolineato Davide Spati, «esige *originalità*. Un'originalità situazionale, non dettata da uno spartito e nemmeno articolatasi 'fuori' dal tempo (come nel caso di chi compone)»<sup>41</sup>. Quanto emerge nel corso di un'improvvisazione non è infatti determinabile in anticipo, né da chi la esegue né da chi la ascolta. Quest'ultimo è nelle condizioni ideali per essere 'sorpreso' dall'esecutore, dato che l'improvvisatore è a tutti gli effetti un attore "miope", non potendo godere di una visione completamente anticipatrice<sup>42</sup>. Non potrebbe essere diversamente, perché l'originalità non solo è perseguita da chi improvvisa, ma è attesa, e quindi incoraggiata da tutta la *jazz community*: pubblico, critici e colleghi musicisti. Il *playing safe*, che è un suonare "sul velluto" rimanendo all'interno delle cose che si sanno già fare perché si sono già fatte, è considerato un atteggiamento altamente squalificante, mentre il ri-fare qualcosa che è stato fatto da qualcun altro è considerato esteticamente nullo, ancor prima che eticamente deprecabile. Mi chiedo: in quali altri campi, non solo artistici, vige questo tipo di incoraggiamento e di condivisione? Dove altro è possibile trovare una rete di "pretese" così forti, pretese dell'artista, pronto ad accettare il suo fallimento, pretese di chi partecipa all'evento creativo e non si accontenta di essere intrattenuto e ruffianamente gratificato?

Ma la forza dell'improvvisazione jazzistica sta anche, e forse soprat-

tutto, nella sua capacità di agire in modo generativo. «Il jazz» scrive Sparti, «è definito proprio dalla potenza del cominciare, dalla capacità di uscire allo scoperto e compiere l'inatteso. Lo scopo decisivo dell'improvvisazione non consiste nel produrre opere (finite, compiute). Al contrario, il suo fine consiste nel generare *inizi*»<sup>43</sup>. Qui siamo nel cuore dell'intera questione, perché qui è possibile intravedere l'intima connessione, altrimenti nascosta, che sussiste tra il valore dell'originalità nell'arte e "valori" che hanno uno spettro più ampio di azione e che dovrebbero essere al centro di ogni attenta riflessione sulla nostra condizione esistenziale: creatività, pluralismo, responsabilità, libertà.

Già, perché è proprio dalla pratica dell'improvvisazione che può venire un importante insegnamento su quale sia la differenza tra dialogare con il proprio passato culturale con l'intenzione di rinnovare continuamente la sua promessa di attualità e saccheggiarne invece opportunisticamente i contenuti per compiacere dei clienti; niente di ciò che è stato detto sinora infatti mette in contrapposizione originalità e memoria. Non solo si può essere originali anche guardandosi indietro, prendendo coscienza di far parte di una tradizione culturale, ma forse, a ben vedere, questa è una condizione necessaria per il tipo di originalità che ha valore. Come spiega efficacemente Sparti, «c'è nella cultura afroamericana una particolare maniera di farsi carico della memoria e della tradizione che non le costituisce come tappe sorpassate, o momenti conclusi, ma piuttosto come la dinamica di un presente indefinitamente rinnovato. Ne segue che l'unico modo onesto di essere come Coltrane o Davis non è quello di imitarli o ricrearli ma di continuare la loro esplorazione creativa, a costo di andare (musicalmente) contro quanto fatto da loro stessi [...]»<sup>44</sup>. Guardare al passato con questo spirito, tanto ai suoi prodotti quanto ai suoi processi, o meglio ai prodotti visti come processi che hanno sì una fine ma soprattutto un inizio, significa comprendere che l'arte può (e quindi dovrebbe) essere una testimonianza di libertà, che gli uomini, come scriveva Hanna Arendt, «anche se devono morire, non sono nati per morire, ma per incominciare»<sup>45</sup>.

<sup>1</sup> I requisiti di originalità e creatività, ai fini della tutela delle cosiddette opere dell'ingegno, è, per quanto ne so, un elemento imprescindibile. Per fare due esempi: in Italia, l'art. 1 della *Legge sul Diritto d'Autore* (n. 633 del 22 aprile 1941) recita: «Sono protette ai sensi di questa legge le opere dell'ingegno di carattere creativo...» e l'art. 4 aggiunge: «Senza pregiudizio dei diritti esistenti sull'opera originaria, sono altresì protette le elaborazioni di carattere creativo dell'opera stessa», mentre l'art.6 sentenza: «Il titolo originario dell'acquisto del diritto d'autore è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale». Negli Stati Uniti il *Copyright Act* del 1976 limita espressamente la tutela a «original works of authorship». Successivamente la Corte Suprema in una sentenza del 1991 ha specificato che l'opera deve essere creata dall'autore indipendentemente, cioè non copiata da altre opere, e che «deve possedere almeno un minimo grado di creatività». Un interessante punto di vista che lega il problema dell'originalità alla giurisprudenza si può trovare in Van

Camp J., *Originality in Postmodern Appropriation Art*, "Journal of Arts Management, Law and Society", 36.4, 2007, pp. 247-58.

<sup>2</sup> Tra questi vedi almeno: Hoaglund J., *Originality an Aesthetic Value*, "British Journal of Aesthetics", 16, 1976, pp. 46-55; Osborne H., *The Concept of Creativity*, "British Journal of Aesthetics", 19, 1979, pp. 224-31; Krauss R., *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*, "October", 18, 1981, pp. 47-66; Sibley F., *Originality and Value*, "British Journal of Aesthetics", 25, 1985, pp. 169-84; Vermazen B., *The Aesthetic Value of Originality*, "Midwest Studies in Philosophy", 16, 1991, pp. 266-79.

<sup>3</sup> Qui farò riferimento al saggio così come pubblicato nella raccolta postuma, *Approach to Aesthetics: Collected Paper on Philosophical Aesthetics*, Oxford, 2001, pp. 119-34. Frank Sibley è scomparso nel 1996.

<sup>4</sup> Vale la pena sottolineare che, più o meno esplicitamente, è questo il tema filosofico con il quale si sono confrontati, e continuano a confrontarsi, gli studiosi. Lo dice apertamente anche George Bailey, curatore della voce "Originality" nel *Companion to Aesthetics* della Blackwell (a cura di Cooper D., Cambridge, MA, 1993) che infatti si occupa esclusivamente di questo aspetto.

<sup>5</sup> Questi sono, in buona sostanza, quei requisiti "neutri" richiesti ad esempio dal *Copyright Act*.

<sup>6</sup> Sibley F., cit., p.122.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Ivi, p.127.

<sup>9</sup> Sibley definisce *carattere estetico* di un'opera la qualità, o l'assemblaggio di qualità in virtù delle quali essa può essere apprezzata o disprezzata: le sue qualità, o proprietà estetiche, considerate genericamente. Lo *specifico carattere estetico* è invece il modo individuale dell'opera di manifestare quella o quelle qualità. Così ad esempio, «le parole di Shylock sono un'espressione di odio distintamente differente da quella che scaturisce dalle parole di Iago, così come il perfetto equilibrio di una specifica tela di Veronese non è quello di un edificio Palladiano o persino quello di un'altra tela di Veronese [...]» (ivi, p. 123).

<sup>10</sup> Ivi, p. 128.

<sup>11</sup> Ivi, p. 129.

<sup>12</sup> Ivi, p. 131.

<sup>13</sup> Ivi, p. 134.

<sup>14</sup> Ivi, p. 133.

<sup>15</sup> Almeno su questo sembrano tutti d'accordo. Per un approfondimento si veda, oltre al già citato saggio di Rosalind Krauss: Jameson F., *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, "New Left Review", 1984, pp. 53-92 (trad. it. di Stefano Velotti, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, 1989); Hutcheon L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York, 1988; Hoesterrey I., *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington and Indianapolis, 2001; Elkins J., *From Original to Copy and back again*, "British Journal of Aesthetics", 33, 1993, pp. 113-20; Lovejoy M., *Art Technology and Postmodernism: Paradigms, Parallels and Paradoxes*, "Art Journal", 49, 1990, pp. 257-65; Wang E. H., *(Re)Productive Rights: Copyright and the Postmodern Artist*, "Journal of Law and the Arts", 24, 1990, pp. 261-81.

<sup>16</sup> Krauss Rosalind, cit; la citazione è tratta dalla traduzione italiana di E. Grazioli, ora in Di Giacomo G.- Zambianchi C., *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Bari, 2008, pp. 152-69.

<sup>17</sup> L'artista americana ha conquistato una certa notorietà nel panorama artistico contemporaneo a partire dalla fine degli anni '70, grazie ad una serie di fotografie, le *Untitled Film Stills*, nelle quali l'artista stessa viene ritratta (molto spesso da se stessa, cioè grazie all'auto-scatto) travestita nei panni di donne diverse sullo sfondo di set che evocano ambientazioni cinematografiche o televisive, con un riferimento preciso a generi tipo il noir o la soap opera (B movies) dove i caratteri femminili appaiono più rigidamente codificati e dunque facilmente identificabili. La serie intera di 69 fotografie è stata acquistata nel 1995 dal Moma di NY per più di un milione di dollari, e da quel momento la Sherman è diventata una star, ricevendo molte attenzioni da parte della critica. Hanno scritto su di lei, tra gli altri Arthur Danto (*Untitled Film Stills Cindy Sherman*, Munchen-New-York, 1990; *History Portraits, Munchen 1991*) e Rosalind Krauss (*Cindy Sherman: 1975-1993*, Rizzoli, New York, 1993). In italiano si può vedere Stocchi F., *Cindy Sherman*, Milano, Electa, 2007.

<sup>18</sup> Cfr. un breve scritto del 1956 intitolato "Mode d'emploi du détournement". Descrivendo appunto gli elementi sostanziali di tale procedura, Debord difende l'idea della assoluta non

necessità, per non dire della pericolosità, di continuare a proporre “nuovi” oggetti artistici contraddistinti dal marchio dell’originalità.

<sup>19</sup> Cfr. Jenks C., *The Language of Postmodern Architecture*, 1977; ma vedi anche, Raban C., *Soft City*, Londra 1974 e, per un discorso più generale, Harvey D., *The condition of Postmodernity*, New York, 1990 (trad. it., *La crisi della modernità*, Milano, 1993); nonché le pagine dedicate da Jameson all’Hotel Bonaventura di Los Angeles in *Postmodernism*, cit.

<sup>20</sup> Pubblicato per la prima volta in “New Literary History”, 22, 1991. Poi nel volume, *Pragmatist Aesthetics: living beauty, rethinking art*, Boston, 1992, pp. 201-35.

<sup>21</sup> Ivi, p. 203.

<sup>22</sup> Il *cutting* è il prelievo vero e proprio; il *mixing* è una tecnica ormai nota (tanto è vero che ‘mixare’ è ormai parte del nostro vocabolario) che consiste nel mescolare insieme due o più tracce; lo *scratching* invece è un intervento diretto “manuale” del dj sul disco che può provocare ripetizioni dei suoni o anche semplici rumori.

<sup>23</sup> R. Shusterman, cit. p. 205.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> «Quando, a causa della loro lontananza, gli oggetti che le persone colte riconoscono come opere dell’arte bella appaiono privi di vigore alla maggioranza delle persone, è facile che la fame estetica ricerchi qualcosa di volgare e a buon mercato». In Dewey J., *Art as Experience*, New York, 1934, p. 6. Da un paio di anni è disponibile una nuova edizione italiana, approfondita e affidabile, curata e tradotta da G. Matteucci, (*Arte come esperienza*, Palermo, 2007).

<sup>26</sup> Il fatto che il saggio di Shusterman sia del 1991 e che quindi sia basato su una panoramica meno ampia, non sposta di molto la questione. Il Rap infatti, continuando a ripetere all’infinito il suo “gesto” artistico, è rimasto fedele alle sue premesse, ben individuate da Shusterman: non aver originalità o averne una che nega se stessa.

<sup>27</sup> Irvine Sherrie, *Appropriation and Authorship in Contemporary Art*, “British Journal of Aesthetics”, 45, 2005, p. 126.

<sup>28</sup> Ivi, p. 137.

<sup>29</sup> Jameson F., *Spatial Equivalents: Postmodernist Architecture and the World System*, in *The States of Theory*, ed. David Carroll, New York, 1990, p. 139.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> J. Dewey, cit. p. 104.

<sup>32</sup> F. Sibley, cit. p. 134.

<sup>33</sup> J. Dewey, cit. p. 72.

<sup>34</sup> D. Dutton, *Artistic Crimes*, “British Journal of Aesthetics”, 19, 1979, pp. 302-41.

<sup>35</sup> Tra tutte le possibili traduzioni del termine “performance”, “esecuzione” non è certo la più elegante; però a mio avviso è quella che meglio racchiude l’idea di “azione” alla quale Dutton fa riferimento.

<sup>36</sup> Ivi, p. 306.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> J. Levinson, *Arte e contesto*, “Lectio Magistralis” tenuta a Siracusa nel maggio del 2010, nell’ambito del Convegno Annuale della SIE (Società Italiana di Estetica). Il testo integrale è consultabile sul sito web della Società alla sezione “Testi”.

<sup>39</sup> S. Pinker, *Come funziona la mente*, Milano, 2000, p. 566.

<sup>40</sup> Ivi, p. 572.

<sup>41</sup> D. Sparti, *L’identità incompiuta. Paradossi dell’improvvisazione musicale*, Bologna, 2010, p. 44.

<sup>42</sup> A tal proposito Sparti cita una significativa risposta di Cecil Taylor, uno dei pianisti più creativi della storia del Jazz, a Len Lyons, il quale gli aveva chiesto se sentisse nella testa i suoni, prima di suonarli al pianoforte: «Se li sentissi già nella testa che bisogno ci sarebbe di suonarli?».

<sup>43</sup> Sparti, cit. p.47.

<sup>44</sup> Ivi p. 53.

<sup>45</sup> H. Arendt, *Vita Activa. La condizione umana*, Milano, 1997, p. 128-29. Citato in Sparti, cit. p. 47.

*Il pensiero dell'arte*  
*La figura estetica in Gilles Deleuze*  
di Claudio Rozzoni (Milano)

1. *Che cosa fa la filosofia*

Attraverso il titolo che si è scelto di dare al presente saggio, si suggerisce, in modo esplicito, una considerazione rilevante, vale a dire che l'arte *pensa*. E invero il privilegio del pensiero sembra non spettare, nella filosofia di Gilles Deleuze, esclusivamente alla filosofia. *Che cosa significa pensare?* Questa è una domanda notoriamente decisiva all'interno dell'orizzonte teoretico deleuziano <sup>1</sup> e che significativamente diventa l'*enjeu* cruciale dell'ultimo libro che il filosofo francese scrive con lo psicanalista e amico Félix Guattari, un testo di cui, in queste pagine, si cercherà di misurare l'eredità. Stiamo parlando di *Qu'est-ce que la philosophie?* <sup>2</sup>.

*Che cos'è la filosofia?* Questa sembra essere la domanda, per chi, come si dice, *fa* della filosofia. Ebbene, *che cosa fa la filosofia?* La risposta di Deleuze e Guattari è molto precisa: essa crea concetti, la filosofia pensa creando concetti. Una risposta che, com'è chiaro, porta in grembo un'ulteriore domanda: *che cos'è un concetto?* È su quest'ultimo interrogativo – in quanto tappa necessaria al percorso che ci condurrà a interrogarci sul pensiero *dell'arte* – che si vuole inizialmente porre la nostra attenzione.

Possiamo innanzitutto dire che *Che cos'è la filosofia?* è il libro attraverso cui Deleuze, con Guattari, vuole sancire la propria creazione del *concetto di concetto*. Se il compito della filosofia è quello di «formare, di inventare, di fabbricare» <sup>3</sup> – più propriamente, di «creare» <sup>4</sup> – concetti, in quest'opera una delle poste in gioco decisive riguarda la possibilità della creazione del concetto di concetto, un tentativo che sfida il pericolo “classico” di una regressione all'infinito (per es. come dovrei, nel caso fossi tenuto a farlo, definire il concetto di concetto di concetto?). Non solo. L'*enjeu* di questo testo si rivela nel contempo essere – e ciò risulta significativo per la nostra indagine sul pensiero *dell'arte* – quello di «creare» il concetto di filosofia, arte e scienza in quanto «forme del pensiero» <sup>5</sup>: la lettura del volume mostra infatti come in esso risuonino, oltre a quello che compare nel titolo, altri due punti interrogativi: *Che cos'è la scienza?* *Che cos'è l'arte?* Ma procediamo per gradi, e soffermiamoci, pertanto, sulla creazione del concetto di concetto da parte di Deleuze e Guattari. Quale concetto di concetto viene creato attraverso questo libro?



Questa creazione affonda le sue radici in un testo di Deleuze del 1969, vale a dire *Logica del senso*. La creazione del concetto di concetto può essere adeguatamente compresa nelle sue più decisive implicazioni a patto di ripensare, ancora una volta, la nozione di *incorporeo* che Deleuze sviluppa tramite questo suo precedente lavoro. Il concetto di concetto di Deleuze e Guattari non è creato *ex nihilo*, e ciò non sorprende, se si pensa che per i due filosofi «i concetti non sono mai creati dal nulla»<sup>6</sup>. Essi «fabbricano» il loro concetto di concetto a partire da almeno tre concetti di «evento [*événement*]»: quello di Péguy, quello di Blanchot<sup>7</sup>, e quello stoico che, dal volume che lo storico della filosofia Émile Bréhier dedica alla Stoa<sup>8</sup>, passa in *Logica del senso* divenendo il «senso incorporeo che insiste alla superficie degli stati di cose»<sup>9</sup>.

E appunto la nozione di «incorporeo» ritorna a popolare i territori di *Che cos'è la filosofia?*. Si tratta, in effetti, di una nozione fondamentale. In questo testo, infatti, il concetto – ed è significativamente la terminologia di *Logica del senso* appena richiamata che in tal modo ritorna – è caratterizzato come un «incorporeo»<sup>10</sup> che non si «confond[e] con lo stato di cose in cui si realizza»<sup>11</sup>. Proprio in virtù di tale caratterizzazione, il concetto ha la possibilità di essere «immediatamente co-presente senza alcuna distanza a tutte le sue componenti o variazioni»<sup>12</sup>, è in «stato di *sorvolo* rispetto» a esse e «le attraversa in continuazione», senza mai arrestarsi: «è un ritornello»<sup>13</sup>. Sembra dunque che, per la creazione di concetto di concetto, Deleuze abbia, a propria volta, raggiunto uno «stato di *sorvolo*»<sup>14</sup> volto a ripercorrere i suoi concetti precedenti. Del resto, come si legge in *Che cos'è la filosofia?*, «un filosofo non smette di rimaneggiare i concetti, di cambiarli»<sup>15</sup>. E non v'è necessità, affinché cambino, che essi vengano ampiamente scombinati: perché il mutamento si realizzi basta «talvolta un dettaglio che si ingrandisca e produca una nuova condensazione, aggiunta o sottraggia delle componenti»<sup>16</sup>. Il concetto di «incorporeo» di *Logica del senso* riemerge dunque diventando qualcosa d'altro, mediante «nuova condensazione», andando a costituire una componente del concetto di concetto di *Che cos'è la filosofia?*. Il «concetto», per Deleuze e Guattari, diviene pertanto «l'evento come *puro senso* che percorre immediatamente le componenti»<sup>17</sup>, «evento [...] immateriale, incorporeo, invivibile: la pura *riserva*»<sup>18</sup>: «solo un *concetto* è in grado di afferrare l'evento [*c'est un concept qui appréhende l'événement*]»<sup>19</sup>. Il concetto «*controeffettua*»<sup>20</sup> – è ancora il vocabolario di *Logica del senso*<sup>21</sup> che risuona – lo stato di cose: è un movimento che «risale» verso ciò che «in tutto ciò che avviene sfugge alla propria attualizzazione»<sup>22</sup>. Sostenere quindi che il compito della filosofia è quello di creare concetti, equivale a dire che la filosofia «non ha altro scopo che diventare degna dell'evento»<sup>23</sup>. Una volta definito il compito della filosofia, tuttavia, resta ancora da chiarire un aspetto, a dire il vero tutt'altro che indifferente. Deleuze e Guattari affermano infatti che colui che

crea i concetti non è il filosofo, bensì il «personaggio concettuale»<sup>24</sup>. È quest'ultimo che crea il concetto «controeffettua[ndo] l'evento»<sup>25</sup>. È quest'ultimo che, propriamente, crea il concetto. È il «personaggio concettuale» il «soggetto» – se di soggetto si può ancora parlare – che fa filosofia. Proveremo, ora, a capire *chi* sia.

## 2. Chi crea il concetto?

Deleuze e Guattari offrono un esempio significativo di concetto e delle sue trasformazioni ripensando il *cogito* in Cartesio (*cogito chez Descartes*)<sup>26</sup>. Si tratta del primo degli esempi che arricchiscono strutturalmente *Che cos'è la filosofia?*, attraverso il quale i due autori presentano la «triade cartesiana», concetto a tre componenti<sup>27</sup> (io dubito → io penso → io sono), che si compone di tre «isole»<sup>28</sup> molto vicine – «dubitare, essere, pensare»<sup>29</sup> –, un «arcipelago» bagnato dal «piano d'immanenza»<sup>30</sup>, dall'«orizzonte degli eventi»<sup>31</sup>, dall'«immagine del pensiero»<sup>32</sup>. Abbiamo detto *cogito in (chez)* Cartesio, ed è necessario sottolineare la preposizione *in* per evidenziare come non si tratti del *cogito di (de)* Cartesio (nel senso dell'appartenenza). Il *cogito* cartesiano non è, propriamente parlando, il *cogito* creato da Cartesio, bensì un concetto creato da un personaggio concettuale, un personaggio che – sia consentita l'espressione – non si dà in «carne e ossa».

Se portiamo allora l'attenzione sull'*esempio II* tratto da *Che cos'è la filosofia?*, e restando nell'orizzonte teorico sotteso dalla «geostoria della filosofia»<sup>33</sup> (di una storia della filosofia più attenta al divenire dell'evento che al divenire storico) «tracciata» da Deleuze e Guattari<sup>34</sup>, vediamo però che un altro personaggio concettuale si avvicina a questo concetto, e, nell'incontrarlo, lo «cambia». Si passava vicino a quel concetto, eppure, pur concependo il significato logico della formula cartesiana (*Cogito ergo sum*), si mancava, letteralmente, il problema. A un certo momento, il «personaggio Kant», dice Deleuze, si accorge di una cosa. È una piccola cosa, e tuttavia si tratta di quel «piccolo dettaglio» in grado di produrre quella «nuova condensazione» di cui si è sopra parlato, una piccola differenza che non subentra senza che si crei un altro concetto, senza che si produca un salto qualitativo, senza che si dia vita a un nuovo problema<sup>35</sup>.

Ebbene, Kant si accorge che «“io penso” [...] è una *determinazione* che implica [...] un'esistenza *indeterminata*», che porta con sé un'ombra indeterminata: «“io sono”»<sup>36</sup>. Che cosa *io sono* [*je suis*]? Come e con quale diritto lo posso determinare? Potrebbe sembrare si tratti ancora dello stesso piano eretto dal concetto di Descartes, e tuttavia così non è, si è prodotto un taglio differente. Il piano tracciato dal lavoro di Kant «ritaglia» il problema di Cartesio in maniera diversa, dando vita a un problema inedito. In Kant la domanda «cosa sono?» risuona percorrendo quattro componenti, arcipelago di quattro isole, accordo di quattro note (concorre senza dubbio un *côté* musicale alla

caratterizzazione del concetto deleuziano. Certe componenti funzionano in una tonalità, non in un'altra. Oppure alcune componenti hanno una funzione diversa a seconda della tonalità in cui compaiono, così come una stessa nota, in musica, può essere dominante in una tonalità e tonica in un'altra). Innanzitutto Kant risponde alla domanda "cosa sono?" introducendo il tempo, introducendo la nota T. Eppure ciò non è ancora sufficiente. Ricreando questo problema, Kant deve nel medesimo tempo elaborare «un nuovo concetto di tempo»<sup>37</sup>, un tempo che ci affetta «come io passivo e fenomenico»<sup>38</sup>. Il *cogito* kantiano, a quattro note, si nutre di nuove componenti: io penso, io esisto, certo, ma esisto in quanto esistenza determinabile da un tempo peculiare, e, in ultimo, «io sono [...] determinato come un io passivo che si rappresenta necessariamente la propria attività pensante come un Altro da cui è affetto. Non è un altro soggetto, è piuttosto il soggetto che diventa un altro...»<sup>39</sup>. Forse una «preparazione» della formula di Rimbaud «Io è un altro? [*Je est un autre*]»<sup>40</sup>?

Stiamo tuttavia ancora parlando di nomi di filosofi storicamente esistiti: Cartesio, Kant. Eppure avevamo testé detto che il *pendant* del concetto deleuziano, colui che lo crea, non è, propriamente parlando, un filosofo.

La creazione di concetti comporta sempre l'«invenzione»<sup>41</sup> di un personaggio concettuale. Un personaggio che dovrà essere «ricostruito dal lettore»<sup>42</sup>. Questi nondimeno non potrà, a tale scopo, servirsi unicamente di notizie biografiche riguardanti l'autore (anche nel caso di un personaggio concettuale, e forse soprattutto a tal proposito, la critica di Proust al metodo Sainte-Beuve colpisce nel segno<sup>43</sup>). La biografia di Cartesio, se presa in se stessa, nulla ci dice del personaggio concettuale Cartesio. I personaggi concettuali sono piuttosto gli «eteronimi» del filosofo, il cui nome, a sua volta, «è il semplice pseudonimo dei suoi personaggi»<sup>44</sup>. Il personaggio concettuale è una terza persona impersonale<sup>45</sup>, una «quarta persona singolare», come già si diceva in *Logica del senso*<sup>46</sup>. Il personaggio concettuale, lo abbiamo appena ricordato, non lo si può vedere, non lo si può toccare: «insiste»<sup>47</sup> nelle vesti di Socrate, nella sua voce, nelle sue «immagini verbali»<sup>48</sup> donateci da Platone. Se «il destino del filosofo è quello di diventare il proprio o i propri personaggi concettuali»<sup>49</sup>, si deve nondimeno specificare che si tratta di un destino che va inventato. E se il filosofo saprà inventare il proprio destino, verrà allora il momento in cui il suo "io" sarà ormai un tegumento inutilizzabile. Egli "muterà di pelle", e inizierà a comprendere per chi parlava, in nome di cosa, e cosa, in lui, *si* diceva. I personaggi concettuali non sono personaggi storici, benché i primi si palesino nei visi dei secondi<sup>50</sup>. Essi sono la voce del divenire, e il divenire, e questo è un altro aspetto determinante, «non è storico»<sup>51</sup>, bensì geografico (nella precisa accezione deleuziana sopra richiamata)<sup>52</sup>. Il divenire non ha a che fare con la storia, con il mutamento di stati di cose, con il diventare

di personaggi storici. Si diviene nel «nembo non-storico»<sup>53</sup> dell'evento. È sulla base di quest'ultima posizione che Deleuze e Guattari possono affermare che «non si può ridurre la filosofia alla propria storia, perché la filosofia non smette di divincolarsene per creare nuovi concetti che pur ricadendovi non ne derivano»<sup>54</sup>. Quando si crea un concetto, quando un concetto (soggetto) *si* crea, si «afferra [apprehende]» un evento [événement], vale a dire «lo strato vaporoso», di nietzscheana memoria (Deleuze fa riferimento alla *seconda Inattuale*), «“di ciò che non è storico”»<sup>55</sup>. “Colui” che crea il concetto non è semplicemente un Io, “colui” che crea il concetto è il personaggio concettuale. *Io è un altro*<sup>56</sup>. E se Io è un filosofo, l'altro che parla in suo nome, senza confondersi con esso, è il suo personaggio concettuale.

### 3. La figura estetica

Sviluppare secondo precise direzioni il discorso sulla creazione del *concetto di concetto* in *Che cos'è la filosofia?* doveva servire, come previsto, a preparare il terreno necessario ad affrontare il discorso sul pensiero *dell'arte*, con il quale ora possiamo, dunque, passare a misurarci. Abbiamo all'inizio detto che non solo la filosofia pensa, che non solo la filosofia crea. Anche l'arte e la scienza pensano, e pensano creando. Ma se la filosofia pensa creando concetti, quali creazioni fa nascere il pensiero *dell'arte*? E quali il pensiero *della* scienza? Se si può dire che si pensa creando «Idee», «ci si domanderà», allora, sotto quali aspetti le «Idee creatrici che non sono concetti» si differenzino dal «concetto in quanto Idea filosofica»<sup>57</sup>. Solo alcune «Idee» sono concetti, e trattasi di creazioni filosofiche; altre sono percetti e affetti, vale a dire creazioni dell'arte, altre, e giungiamo così a lambire i territori della scienza, prospettati. È chiaro pertanto come in questa prospettiva «l'esclusiva della creazione di concetti assicura alla filosofia una funzione», «ma non le conferisce alcuna preminenza né alcun privilegio, visto che ci sono altri modi di pensare e di creare, altri modi di *ideazione*»<sup>58</sup>.

Ma se si sostiene che filosofia, scienza e arte creano, è doveroso precisare fin da subito che lo fanno a una condizione, ossia quella di riconquistare un contatto con il «caos»<sup>59</sup>; un caos che va «conquistato» affinché queste tre «forme del pensiero» possano ritrovare il contatto con l'«infinito»<sup>60</sup>, con le «forze cosmiche»<sup>61</sup>. A tal fine è necessario disfare ciò che il corpo organico “tesse” in vista dell'azione, la tela tessuta dall'abitudine. Deleuze e Guattari, per caratterizzare questo tessuto protettivo, ricorrono a un'immagine tratta da Lawrence<sup>62</sup>, vale a dire all'immagine di un «ombrello»<sup>63</sup> che gli uomini utilizzerebbero per mettersi al riparo del caos, un ombrello colmo di «opinioni» e di «convenzioni»<sup>64</sup>. Riconquistare l'«infinito» significa allora praticare un taglio nel tessuto che rassicura, per respirare «un po' di caos libero e ventoso»<sup>65</sup>. È proprio sulla scorta di tali considerazioni che l'ordine che l'artista andrà a creare nella propria lotta con il “caos ritrovato”

potrà dirsi *caosmos* (in *Logica del senso*, fin dalle prime pagine, già si parlava di «caos-cosmos»<sup>66</sup>). Il termine *caosmos* designa pertanto un “ordine tracciato sul caos”, esso nomina un piano riconquistato al caos in quanto “invisibile vivo”, dopo che si è operato un taglio nel “cielo posticcio” dell’opinione: è «affronta[ndo] il caos» che «le tre grandi forme del pensiero» – arte, scienza, filosofia, le «Caoidi»<sup>67</sup> – pensano e creano. Anche l’arte, dunque, l’abbiamo appena visto, pensa; essa pensa per *affetti* e *percetti*, e proprio in questo aspetto, come già evidenziato, differisce dalla filosofia<sup>68</sup> comportando un «altro modo di *ideazione*»<sup>69</sup>.

Ora, se la creazione di un concetto comporta l’«invenzione» di un personaggio concettuale, i *percetti* e gli *affetti* hanno a loro volta per *pendant* delle *figure estetiche*. Se i personaggi concettuali erano potenze di concetti, le figure estetiche sono «potenze di affetti e di percetti»<sup>70</sup>:

Le grandi figure estetiche del pensiero e del romanzo, ma anche della pittura, della scultura e della musica, producono degli effetti che eccedono le *affezioni* e *percezioni ordinarie*, così come i concetti oltrepassano le opinioni correnti<sup>71</sup>.

In filosofia – lo si è visto nei primi due paragrafi – è il personaggio concettuale che crea il concetto: *Je ne pense pas*. Non sono *Io* a creare i concetti. “Colui” che “concettualizza” è il personaggio concettuale, che fa parte di un divenire che si è definito «non storico», «concettuale»<sup>72</sup>. Ora, se passiamo a prendere in considerazione il processo creativo dell’arte, vediamo che “colui” che crea non concettualizza più, ma sente, percepisce. Nell’arte qualcosa, che non è una cosa, e che tuttavia possiede una singolarità, sente, percepisce. Non sono *Io* che percepisco, non sono *Io* che sento: «l’emozione non dice “io”»<sup>73</sup>. Si è poco sopra fatto riferimento all’ombrello delle *percezioni ordinarie*. Ebbene: il percolato «eccede» la «percezione ordinaria», l’affetto «eccede» l’«affezione ordinaria». Cerchiamo di comprendere più a fondo cosa Deleuze voglia dire.

Il «percolato», propriamente, non si percepisce. Oppure si potrebbe dire, come chiariremo meglio a breve, che il percolato è “ciò che può essere *solo* percepito”<sup>74</sup>. Il percolato non è un *aistheton*, un sensibile, ma un *aistheteon*, un «*sentiendum*», ciò che nella percezione ordinaria «insiste» senza trovare realtà in qualità estese: è l’«essere *del* sensibile»<sup>75</sup>. È un’entità intensiva. L’affetto è qualcosa di troppo forte per essere sentito. L’arte non ci dà la cosa percepita in maniera ordinaria, ma ci restituisce dei «*divenire non umani dell’uomo*»<sup>76</sup>, vale a dire degli affetti, dei «*paesaggi non umani della natura*»<sup>77</sup>, ossia dei percetti. *Io* non vedo il paesaggio, l’*Io* non vede il paesaggio, piuttosto «il paesaggio *vede*». *Io* divengo impercettibile, l’*Io* «diviene con il mondo, [...] diviene contemplandolo»<sup>78</sup>:

Il romanzo si è spesso elevato al percetto: non la percezione della landa, ma la landa come percetto in Hardy; i percetti oceanici di Melville; i percetti urbani o quelli dello specchio in Virginia Woolf. Il paesaggio *vede*. In generale, quale grande scrittore non ha saputo creare questi esseri di sensazione che conservano in sé l'ora di una giornata, il grado di calore di un momento [...]? Il percetto è il paesaggio di prima dell'uomo, in assenza d'uomo <sup>79</sup>.

Nel percetto il paesaggio diviene *presente alla mia assenza*, ma anche i visi divengono *visi presenti alla mia assenza*. Quale occhio può vedere queste percezioni non ordinarie? Quale occhio può vedere, per così dire, in assenza? Non è un occhio umano, non è un occhio organico, un occhio che vede in vista dell'azione <sup>80</sup>. È invece un occhio che vede degli «il y a...» impersonali. Un «cineocchio, l'occhio non-umano» <sup>81</sup>. Un occhio che vede i percetti, vale a dire ciò che “può essere *solo visto*”, è l'occhio di una *figura estetica*.

Il percetto è «un enigma» <sup>82</sup>, è il paradosso della presenza alla mia assenza. Il mondo prima che nascessi o il mondo dopo che non sarò più, oppure il mondo là dove io non sono, ma, soprattutto, e in questo consiste appunto l'*enigma paradossale*, il mondo senza il mio *Io* proprio là dove io lo percepisco. La presenza alla mia assenza. In questo senso il cinema sembra averci donato, forse più di altre arti, nuove possibilità. In modo decisivo, anche in questa direzione, il cinema cambia il nostro rapporto con il reale, la nostra percezione ottica, sonora, affettiva. L'obiettivo della cinepresa rende possibili affetti e percetti altrimenti “non incontrabili”. L'“ingrandimento” o il “ralenti” resi possibili dall'occhio cinematografico, per esempio, non sono meri modi di modificare un dato reale che sarebbe già disponibile, ma opportunità di creare nuove vie di accesso alla realtà, veri e propri modi di esplorare il tempo, per renderlo visibile (il termine tedesco per “ralenti” – *Zeitlupe*, “lente d'ingrandimento del tempo” – dice bene, come ricorda Didi-Huberman in un libro che egli dichiara esplicitamente essere di ispirazione deleziana <sup>83</sup>, le potenzialità temporali insite in questa tecnica <sup>84</sup>).

Il cinema – grazie al suo cineocchio non organico – può così essere pensato come una macchina <sup>85</sup> produttrice di percetti, di affetti. Quando l'arte crea, non lo fa in nome dell'io, ma dell'«evento» *Europa 51*, per citare un'opera cui fa riferimento anche Deleuze, è un film che si compone di percetti e affetti. Un film lungo il quale la protagonista Irene vive un mutamento di visione che investe tutti i suoi sensi e il loro senso. Deleuze, ne *L'immagine-tempo*, si riferisce specificamente alla visione che s'impadronisce di Irene in una fabbrica <sup>86</sup>. Allorché ella decide di sostituire per un giorno un'operaia nel suo lavoro, Irene non vede degli operai intorno a sé, ma dei condannati. Le immagini in questo caso non funzionano alla stregua di una metafora in senso classicamente inteso: gli operai non sono immagini che rinviano ad altro, che ricordano dei condannati. Irene vede il divenire-condannato dell'operaio. L'occhio di Irene non è più un occhio umano; si può dire che il film

mostri il duro *apprentissage* d'Irene <sup>87</sup>, presa in un divenire veggente [*voyante*] che, al termine del percorso, non potrà essere riconosciuto in quanto tale da coloro che cercano di sussumere la sua "inspiegabile" filantropia all'interno di classificazioni predisponibili. Irene non si dichiarerà cattolica, non si dichiarerà comunista: dei percetti (soggetto) vedono in lei, là dove gli altri non vedono che «percezioni ordinarie». E, ancora, un affetto prova in lei – lei, foglia che vibra al soffio dell'evento – là dove gli altri non si ostinano a riconoscere che «affezioni ordinarie». Tali percetti, tali affetti che il cinema produce non sono ridicibili alla soggettività dello spettatore: «i veggenti», precisa Deleuze, «sono Rossellini, Godard» <sup>88</sup>, o, meglio, le figure estetiche che parlano a loro nome. Si tratta di nuove immagini visuali, nuove immagini sonore.

#### 4. *Un occhio non umano*

Il potenziale del cinema sembra poter incontrare quello del romanzo <sup>89</sup>. Ne *L'Immagine-tempo*, Deleuze aveva potuto scrivere che «Proust parla [...] in termini di cinema», e che il cinema a sua volta è in grado di dare accesso a una «dimensione proustiana secondo la quale le persone e le cose occupano nel tempo un posto incommensurabile rispetto a quello che occupano nello spazio» <sup>90</sup>. Si offre dunque la possibilità di pensare a Proust in quanto cineasta? Si potrebbe in effetti affermare, alla luce delle «immagini verbali» prodotte dalla *Recherche*, che l'occhio di Proust sia preso in un "divenire inumano", e che la *Recherche* sia, come già suggeriva Deleuze nella seconda edizione di *Marcel Proust e i segni* <sup>91</sup>, una macchina in grado di produrre percetti e affetti, macchina i cui poteri si intrecciano, come abbiamo appena sopra suggerito, con quelli del cinema. Resta da specificare, qui, come e in che senso l'occhio proustiano divenga non umano.

A tal fine è opportuno riferirsi, almeno brevemente, alla "dottrina deleuziana" delle facoltà esposta in *Differenza e ripetizione*, per leggerla in continuità con le posizioni di *Che cos'è la filosofia?*, poiché ad essere in gioco, in questo pensare per immagini, siano esse verbali o visive, in questo pensare per percetti e affetti, è proprio l'esercizio delle nostre facoltà. Deleuze, in *Differenza e ripetizione* – così come nel secondo libro dedicato al cinema negli anni Ottanta – distingue fra un esercizio empirico delle facoltà, regolato dall'abitudine, un esercizio volontariamente "attivabile" e alla base dei meccanismi del riconoscimento, e un uso «trascendente» <sup>92</sup> delle stesse; fra un'esperienza caratterizzata da «percezioni ordinarie», per tornare alla terminologia del testo del 1991 sopra esposta, e un'esperienza più problematica, che egli nomina *incontro*, nella quale siamo forzati a pensare. Per esprimerci nell'orizzonte di *Che cos'è la filosofia?* di cui è qui questione: percezioni e affezioni ordinarie non ci dicono nulla di nuovo riguardo all'esperienza, e, dunque, non sono "materia per l'arte". Si può a tal proposito ricordare l'immagine efficace di Lawrence, l'immagine dell'«ombrello»



fatto di «percezioni ordinarie», «opinioni e convenzioni», «ombrello» che ci protegge dal caos.

Ora, al riconoscimento pacifico, Deleuze oppone l'incontro violento, un incontro che spinge le nostre facoltà a lavorare in una maniera inedita, non tanto quantitativamente, ma *qualitativamente* differente. Questo funzionamento diverso delle nostre facoltà si verificherebbe proprio in un punto limite del loro lavoro<sup>93</sup>. Il cinema interessa a Deleuze appunto in quanto in grado di «sollecitare»<sup>94</sup> – un verbo fra l'altro molto caro a Proust – le nostre facoltà a lavorare lungo tale confine, nell'esercizio «trascendente», nell'esercizio che ci permette di fendere con un taglio l'«ombrello» delle percezioni ordinarie. Pertanto, se il cinema, per mezzo delle sue immagini, è capace di produrre questi tagli nella nostra percezione abituale e di farci respirare «la dimensione proustiana», si può affermare che Proust, da parte sua, sembra, a sua volta fendendo l'«ombrello» evocato da Deleuze e Guattari, restituirci un occhio cinematografico. A questa lettura invita altresì il prezioso libro che nel 1931 il venticinquenne Beckett consacra a Proust<sup>95</sup>, nel quale lo scrittore irlandese commenta in modo illuminante un passo della *Recherche* che riguarda la nonna del Narratore. Beckett mira a mostrare, in questo passaggio, ciò che avviene nei momenti – quelli sopra definiti incontri – capaci di sottrarsi all'impero dell'abitudine, nei quali si riesce ad aprire un taglio nella tela delle percezioni ordinarie e si può infine riconquistare la lotta con il «caos». L'abitudine, nel suo lavoro quotidiano, confeziona un tessuto che *après coup* si crede da sempre disponibile, e attraverso il quale noi costruiamo in seguito i «fondali» dei nostri ricordi e dei nostri futuri orizzonti. Ci si dimentica che la genesi che ha reso questo tessuto servibile è in realtà costituita da piccole convenzioni quotidiane. È di estrema importanza richiamare qui il brano della *Recherche* cui si riferisce anche Beckett, perché in esso al Narratore è dato di sperimentare un accesso privilegiato al viso della propria nonna, come gli fosse dato di vivere l'*enigma paradossale* di cui si è parlato nel paragrafo precedente, come gli fosse concesso di essere, come scrive Beckett, «presente alla propria assenza»<sup>96</sup>. Abbiamo poc'anzi evocato la visione di un paesaggio o di un viso in assenza di colui che vede. Cosa avviene nel paradosso ricordato da Beckett? Si tratta di un momento particolare, in cui il Narratore sorprende la propria nonna intenta a leggere l'amata M.me Sévigné, senza che ella possa accorgersi del nipote, in un arco di tempo in cui l'abitudine che regolava la percezione ordinaria di entrambi si trova a essere sospesa. Il viso della nonna resta spogliato da ogni sguardo umano, non si modella sullo sguardo altrui, in quanto crede di non essere percepito. D'altro canto, se anche sembra che il nipote stia percependo la nonna, si deve notare come non sia uno sguardo umano, uno sguardo organico, quello che in questo caso si esercita nella visione. Quello di Marcel non è un occhio umano in quanto la nozione di ciò che avrebbe dovuto vedere

non ha goduto del tempo utile per frapporre il proprio «prisma»<sup>97</sup> – come lo definisce Beckett – o il proprio «ombrello», come dicono Deleuze e Guattari – fra l’occhio e l’oggetto. È necessario neutralizzare ogni *cliché* per poter percepire “ciò che può essere solo percepito”, per inventare un affetto in luogo di un’affezione. In questo caso lo sguardo del Narratore è divenuto una cinepresa, grazie a un occhio che «funziona con la precisione crudele di una macchina fotografica»<sup>98</sup>. E tuttavia si tratta di una cinepresa particolare, che fotografa la realtà della nonna; non la sua attualità, ma la sua invisibile realtà. L’occhio di Marcel vede la realtà in una maniera che condivide il suo potere con quello degli obiettivi di Rossellini, di Resnais, di Welles, capaci di creare immagini in grado di rendere sensibili forze invisibili: qualità che non si confondono con le percezioni “corrispondenti”, affetti che non sono più suoi, irriducibili alle sue affezioni. L’occhio di Marcel è un occhio che, divenendo impercettibile, può rendere possibili affetti e percetti: percezioni di paesaggio senza l’uomo, percezioni di un viso che non siano quelle di un uomo. Sono degli «il y a» che insistono nelle immagini verbali che Proust fabbrica, immagini che devono, una volta create, e per il tempo che la durata della materia di cui si compongono accorderà loro, «*stare in piedi da sol[e]*»<sup>99</sup>, perché è questa, per l’artista, «la sola legge della creazione»<sup>100</sup>. Possiamo ora leggere, forti di quanto detto sinora, il prezioso «blocco» proustiano:

Ogni sguardo che nasce dall’abitudine è una negromanzia, [dunque] come avrei potuto non omettere ciò che in lei [*scil.*: la nonna] s’era appesantito e mutato, se [...] il nostro occhio [...] trascura [...] tutte le immagini che non concorrono all’azione, trattenendo solo quelle che servono a illustrarcene il fine?<sup>101</sup>

Si noti come, in questo passaggio, sia chiaramente udibile l’eco bergsoniana. Si riconosce Bergson, e la sua caratterizzazione di quella percezione ordinaria che, come ricordato, si produce in vista dell’azione di un corpo organizzato. Ma, appunto,

se, invece del nostro occhio, a guardare sarà una *lastra fotografica*, allora ciò che vedremo, per esempio, nel cortile dell’Institut, non sarà un accaduto che, uscendo, tenta di fermare un *fiacre*, ma il suo vacillare, le sue precauzioni per non cadere all’indietro, la parabola della sua caduta, come se lui fosse ubriaco o il terreno coperto d’una crosta di ghiaccio. Succede lo stesso quando qualche crudele astuzia del caso impedisce alla nostra intelligente e pia tenerezza d’accorrere in tempo per nascondere ai nostri sguardi ciò che essi non dovrebbero mai contemplare, quando quella è preceduta da questi: i quali, arrivati per primi sul posto e lasciati a se stessi, funzionano [...] come *pellicole*, e ci fanno vedere, al posto dell’essere amato che non esiste più da tempo ma di cui la tenerezza non ci aveva mai consentito di *scoprire la morte*, l’essere nuovo che cento volte al giorno esso soleva rivestire d’una dolce e menzognera sembianza. E [...] io per cui la nonna non era altri che me stesso, io che l’avevo vista sempre e soltanto nella mia anima, sempre allo stesso posto del passato, attraverso la trasparenza dei ricordi continui e sovrapposti, ora, d’improvviso, nel nostro salotto che apparteneva a un mondo nuovo, *quello del tempo*, quello dove vivono gli estranei

di cui si dice «invecchia bene», per la prima volta e solo per un istante, giacché ben presto scompare, vidi sul canapé, sotto il lume, rossa, pesante e volgare, malata, perduta in chissà quali fantasticherie, gli occhi un po' follivaganti oltre le pagine d'un libro, una vecchia donna prostrata che non conoscevo <sup>102</sup>.

Questa è la realtà rubata e restituita silenziosamente dal «cineocchio» del nipote. Proust ridona l'esperienza paradossale della «presenza alla propria assenza». Ma se “Beckett lettore di Proust” ancora poteva scrivere che queste immagini rubate all'abitudine ci restituiscono «il migliore dei nostri numerosi io», «il migliore perché [...] accumulato furtivamente» <sup>103</sup>, sembra invece che per Deleuze sia la stessa nozione dell'io che in simili casi debba essere messa in discussione <sup>104</sup>. La figura estetica, come il personaggio concettuale, non dice più nemmeno Io. Se il destino del filosofo è quello di divenire impercettibile per vibrare al vento del proprio personaggio concettuale, il destino dell'artista, del romanziere, del cineasta, non è forse quello di divenire qualcosa di troppo piccolo o di troppo grande <sup>105</sup> per essere ridotto al proprio io? La figura estetica vede e sente sempre alla quarta persona singolare, quando l'io diviene impercettibile e un po' di vita, come dice Deleuze, può finalmente liberarsi <sup>106</sup>.

##### 5. «Memoria, ti odio»: Combray come «monumento»

Cosa resta dell'Io dello scrittore, se egli non scrive «con le proprie percezioni e affezioni, con i propri ricordi o archivi, [...] e soprattutto [con] il proprio personaggio interessante che è sicuramente ciascuno di noi (chi non lo è?)»? <sup>107</sup> Una volta specificato che gli scrittori lavorano con un «materiale particolare», ovvero «le parole e la sintassi» <sup>108</sup>, producendo «blocchi» in grado di passare nella sensazione, il problema rimane quello di comprendere come si superano le proprie percezioni e affezioni in favore di percetti e affetti. Di una cosa Deleuze e Guattari sono certi: non lo si fa attraverso la memoria. Essi auspicano un superamento delle percezioni e delle affezioni in direzione dei percetti e degli affetti senza l'ausilio della memoria. E per mostrarlo scelgono, da questo punto di vista, l'autore, almeno a un primo sguardo, meno agevole, vale a dire Marcel Proust. Non si tratta, per i due filosofi, di sacrificare un certo tipo di memoria in favore di un altro, non si trattava di diffidare unicamente della memoria in grado di «convoc[are] semplicemente percezioni passate» <sup>109</sup>, ossia della memoria abituale, volontaria (quella che *d'après* Proust saprebbe restituirci del passato solo vuote istantanee, e che per Deleuze troverebbe il proprio analogo nel procedimento cinematografico del *flashback* <sup>110</sup>), ma, anche – e questo è appunto l'aspetto che a prima vista più potrebbe sorprendere – della memoria involontaria. «La memoria», infatti, scrivono Deleuze e Guattari, «interviene poco nell'arte (anche e soprattutto in Proust)» <sup>111</sup>. «Anche e soprattutto in Proust», e, aggiungiamo, «anche

e soprattutto» nel celebre episodio di Combray, visto che è a esso che i due francesi fanno direttamente riferimento.

Occorre allora, per meglio penetrare le pagine che stiamo affrontando, richiamare alla mente del lettore quelle che negli anni Sessanta Deleuze dedica al piccolo paese teatro del primo volume della *Recherche* e dei ricordi d'infanzia del suo Narratore. In *Marcel Proust e i segni*, infatti, si poteva trovare una distinzione molto importante in riferimento alla "resurrezione di Combray", allorché fra i *segni sensibili* e i *segni dell'arte* della *Recherche* – ultimi due fra i quattro tipi di segni <sup>112</sup> che il testo individuava nel capolavoro di Proust – Deleuze riscontrava «una differenza [...] dal punto di vista del tempo»:

L'essenza artistica ci rivela un tempo originale, che oltrepassa le proprie serie e le proprie dimensioni. È un tempo «complicato» nell'essenza stessa, identico all'*eternità*. E quindi, quando parliamo di un «tempo ritrovato» nell'opera d'arte, si tratta di questo *tempo primordiale* [...]. Invece, l'essenza che s'incarna nel ricordo involontario non ci svela più questo tempo originale <sup>113</sup>.

Se il tempo «complicato nell'essenza» dell'arte dona un frammento di «eternità», l'«essenza» del ricordo involontario non offrirebbe, in ultima istanza, accesso a questo «tempo originale». Eppure per Deleuze l'essenza della memoria involontaria ci fa respirare un «passato puro» <sup>114</sup>. Se si parla, nel passo appena citato, di un'eternità, si deve dunque concludere che «l'essere in sé del passato» <sup>115</sup>, il «passato puro», sia differente dal tempo «originale», quello dell'«eternità» <sup>116</sup>? In effetti, secondo Deleuze, la memoria involontaria ci restituisce solo «l'immagine del tempo originale» <sup>117</sup>, «l'immagine istantanea della eternità» <sup>118</sup>, e non «l'eternità» <sup>119</sup> stessa, e, di conseguenza, ogni «Io della memoria involontaria rimane inferiore all'Io dell'arte» <sup>120</sup>. Questo a patto, naturalmente, che per l'«Io» dell'arte si possa mantenere l'uso del pronome soggetto. Come abbiamo visto, infatti, in *Che cos'è la filosofia?*, l'«Io dell'arte» non si potrà nemmeno più chiamare Io. È un Io che diviene impercettibile: nell'arte l'essenza troverebbe l'eternità – e non la sua immagine – senza l'aiuto della memoria.

Proprio le parole del 1991 sembrano pertanto proporsi di dare seguito a un'esigenza già tematicamente presente, lo si è appena visto, nel 1964: quella di capire in quale «più alta istanza» «trov[ino]» allora «spiegazione» «i paradossi della memoria involontaria», «istanza» «che va oltre i limiti della memoria» e «ispira le reminiscenze comunicando ad esse solo una parte del suo segreto» <sup>121</sup>.

Ma prima di tornare, per concludere, a *Che cos'è la filosofia?*, si rende necessario rivolgere un ultimo sguardo alla riflessione deleuziana che precede questo testo.

Se in *Marcel Proust e i segni*, come appena visto, l'episodio della *madeleine* viene letto come quello in cui emerge l'«essere in sé del passato», a quattro anni dall'uscita di questo libro, in *Differenza e*

*ripetizione*, Deleuze può leggere il medesimo passo come quello in cui si dà «Combray così come è in sé», «frammento di passato puro», «essere in sé del passato»<sup>122</sup>. E anche in quest'ultima occasione «Combray così come è in sé», «l'essere in sé del passato», non è ancora la «Combray eterna». Qui viene però nel contempo evidenziata, ed è un aspetto decisivo, una tensione insita nella celebre formula proustiana «un po' di tempo allo stato puro»<sup>123</sup> – normalmente associata alla resurrezione della memoria involontaria –, e auspicata una nuova lettura della stessa. Se in *Marcel Proust e i segni* tale formula designava ancora un'«essenza del tempo localizzata»<sup>124</sup>, solo un'«immagine dell'eternità», in *Differenza e ripetizione*, sebbene si ribadisca che essa «designa innanzitutto il passato puro, l'essere in sé del passato, la sintesi erotica del tempo»<sup>125</sup> (ossia proprio la sintesi della memoria involontaria), si afferma parimenti che la formula proustiana «designa più profondamente la forma pura e vuota del tempo, la sintesi ultima, quella [...] che approda all'eternità del ritorno nel tempo»<sup>126</sup>. Per dirla in termini direttamente riconducibili al contesto proustiano: la memoria involontaria assume, certo, un ruolo primario nel pomeriggio in cui l'apprendista – così chiamiamo il Narratore nel momento in cui non ha ancora scritto la *Recherche* e sta per portare alle labbra il celebre biscotto – assaggia la *madeleine*. Ma l'esperienza della reminiscenza si deve superare, quando diviene arte, in un'eternità in cui la memoria non sia più il segreto della sintesi, in cui la memoria e l'io del Narratore non interpongano il loro ingombrante peso lungo gli «indispensabili anelli»<sup>127</sup> dello stile<sup>128</sup>.

Il «blocco artistico» – così si può chiamare l'opera d'arte, facendo nostra la caratterizzazione di Deleuze e Guattari – è infatti un «monumento»<sup>129</sup> che non celebra un passato, ma un «evento»<sup>130</sup>, e «l'atto del monumento non è la memoria ma la fabulazione»<sup>131</sup>, una «fabulazione creativa» che «non ha niente a che vedere con un ricordo»<sup>132</sup>. Le considerazioni sulla fabulazione troveranno fra l'altro pronta eco nel primo dei testi raccolti nell'ultimo libro pubblicato da Deleuze, *Critica e clinica*, dove egli ricorda – e ciò risulta illuminante per il nostro discorso – che se si può dire che «non c'è letteratura senza fabulazione», si deve ugualmente ricordare che «la funzione fabulatrice non consiste nell'immaginare o nel progettare un io», ma nel «raggiungere [...] visioni» peculiari, nell'«innalza[rsi] fino a [...] divenire o potenze»<sup>133</sup>. In tal modo l'io e la sua memoria divengono nell'arte impercettibili, lasciando il posto – come si dice in *Che cos'è la filosofia?* – a «esseri autonomi e autosufficienti», vale a dire agli affetti e ai percetti:

Non c'è bisogno di memoria, ma di un materiale complesso che non si trova nella memoria ma nelle parole, nei suoni: «Memoria, ti odio». Il percetto e l'affetto possono essere raggiunti solo come esseri autonomi e autosufficienti che non devono più nulla a coloro che li provano o li hanno provati: Combray quale non fu, non è e non sarà mai vissuta. Combray come cattedrale o monumento<sup>134</sup>.

Non più la «Combray in sé», la Combray del «passato in sé», della seconda sintesi, quella della memoria involontaria, ma la «Combray come cattedrale o monumento». Sembra allora di poter concludere che i «blocchi» e i «monumenti» di *Che cos'è la filosofia?* siano senza memoria in quanto rivolti al futuro, o, meglio, a un'eternità che sia rivolta al futuro<sup>135</sup>. Come sopra ricordato, questo era già il problema di *Differenza e ripetizione*, nel quale alla sintesi passiva di *Habitus* e di *Mnemosyne* doveva succedere un terza sintesi, quella del tempo futuro, che, significativamente, già nelle pagine del 1968, era proprio la sintesi creata dall'arte:

Ecco che, in quest'ultima sintesi del tempo, il presente e il passato non sono più a loro volta che dimensioni dell'avvenire: il passato come condizione, il presente come agente. La prima sintesi, quella dell'abitudine, costituiva il tempo come un presente vivente, in una fondazione passiva da cui dipendevano il passato e il futuro. La seconda sintesi, quella della memoria, costituiva il tempo come un passato puro, dal punto di vista di un fondamento che fa passare il presente e ne promuove un altro. Ma nella terza sintesi, il presente è solo un attore, un autore, un agente destinato a scomparire, e il passato non è altro che una condizione operante per difetto. La sintesi del tempo costituisce qui un avvenire che afferma simultaneamente il carattere incondizionato del prodotto in rapporto alla sua condizione e l'indipendenza dell'opera in rapporto al suo autore o attore<sup>136</sup>.

Questo passo risulta di considerevole importanza al fine di dispiegare in modo decisivo la tensione sopra presentata fra il «passato in sé» della «Combray [...] in sé», resuscitata dalla memoria involontaria e dalla sintesi erotica di *Mnemosyne*<sup>137</sup>, e il tempo dell'«avvenire» della «Combray come [...] monumento». Ciò proprio in quanto il «monumento» in *Che cos'è la filosofia?* – e da questo punto di vista questa nozione soddisfa e prosegue, rilanciandone le implicazioni, l'esigenza, appena esposta, di *Differenza e ripetizione* – «non commemora, non celebra qualcosa che è successo, ma affida all'orecchio del futuro le sensazioni persistenti che incarnano<sup>138</sup> l'evento»<sup>139</sup>: affida a questo «orecchio dell'avvenire» «la sofferenza sempre rinnovata degli uomini, la loro protesta che rinasce, la loro lotta sempre ripresa»<sup>140</sup>.

Nel nome della memoria involontaria, il Narratore della *Recherche*, riferendosi al momento in cui Combray resuscita all'assaggio della celebre *madeleine*, può scrivere: «quell'essenza non era dentro di me, io ero quell'essenza»<sup>141</sup>. Ma il blocco nato dall'arte ci parla di un'altra formula, della formula di Combray come monumento: *Combray, ce n'est pas moi*. Io divento impercettibile, come prima abbiamo detto, in nome di un blocco che conserva qualcosa di non umano. Soffio dell'evento, che sfugge a ogni memoria ansiosa di dire *io*. Una sensazione che soffia in un materiale, senza che la prima «equiv[al]ga»<sup>142</sup> al secondo. Percezione che mi è data senza che *io* percepisca, un percolato che eccede la percezione. Combray soffia senza che l'impercettibile *io* reclaims più la

propria memoria. Combray «prima dell'uomo, in assenza d'uomo»<sup>143</sup>. «Memoria, ti odio»: è la legge di Combray come «monumento».

<sup>1</sup> Cfr. per es. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Puf 1968; trad. it. di G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina 1997, p. 188.

<sup>2</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit 1991; trad. it. di A. De Lorenzis, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi 2002.

<sup>3</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>4</sup> Ivi, p. XI.

<sup>5</sup> Ivi, p. 199.

<sup>6</sup> Ivi, p. 9.

<sup>7</sup> «Dei due pensatori che hanno meglio penetrato l'evento, Péguy e Blanchot [...]» (ivi, p. 153).

<sup>8</sup> É. Bréhier, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Paris, Vrin 1928.

<sup>9</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit 1969; trad. it. di M. De Stefanis, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli 1975, *passim*. Di questo aspetto mi sono occupato in particolare in C. Rozzoni, *Ricordarsi è creare. L'essenza estetica nella Recherche di Marcel Proust*, Milano, Mimesis 2008, Parte Terza, al quale sia consentito rimandare.

<sup>10</sup> G. Deleuze, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 11.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.* (trad. modificata).

<sup>13</sup> *Ibid.* In un'intervista raccolta da Didier Eribon in "Le Nouvel Observateur", nel 1991, in occasione dell'uscita di *Che cos'è la filosofia?*, i due autori, all'ultima domanda che chiede loro quali concetti pensino d'aver creato, rispondono: «il ritornello, per esempio. Abbiamo formato un concetto di ritornello in filosofia» (G. Deleuze, F. Guattari, *Nous avons inventé la ritournelle*, in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Éditions de Minuit 2003; trad. it. di G. Morosato, *Abbiamo inventato il ritornello*, in G. Deleuze, *Due regimi di folli. Testi e interviste 1975-1995*, ed. it. e trad. a cura di D. Borca, Torino, Einaudi 2010). Sulla nozione di ritornello cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit 1980, "De la ritournelle"; trad. it. di G. Passerone, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Cooper Castelvechi 2003, "Sul ritornello".

<sup>14</sup> Per quanto concerne la nozione di «sorvolo», Deleuze e Guattari fanno esplicito riferimento a G. Ruyer, *Néo-finalisme*, Paris, Puf 1952.

<sup>15</sup> G. Deleuze, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 12.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Ivi, p. 141, corsivo mio.

<sup>18</sup> Ivi, p. 153.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 155-56.

<sup>20</sup> Ivi, p. 156. Sulla «controeffettuazione dell'evento» mi sono soffermato in particolare in C. Rozzoni, *«The Deepest is the Skin»: Deleuze and Simondon as Superficial Philosophers*, in "Pli: The Warwick Journal of Philosophy", di prossima pubblicazione.

<sup>21</sup> Cfr. in particolare G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., pp. 133-37.

<sup>22</sup> In questo senso tale direzione è opposta a quella della scienza, la quale «scende dal virtuale agli stati di cose e alle altre attualità» (G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 152). Due direzioni – definibili come attualizzazione (scienza) e controeffettuazione (filosofia) – che non percorrono, non condividono, la medesima linea.

<sup>23</sup> Ivi, p. 157.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Non potremo prendere in questa sede a tema la questione dello stile filosofico, del «gusto filosofico» cui secondo Deleuze e Guattari «fa appello la creazione di concetti» (ivi, p. 69). Ci limitiamo qui a ricordare che per i due filosofi «il battesimo del concetto sollecita un gusto propriamente filosofico che procede con violenza o per insinuazione e che costituisce, all'interno della lingua, una lingua della filosofia; non soltanto un vocabolario, ma una sintassi che attinge al sublime o a una grande bellezza» (ivi, p. XIV). Sarebbe interessante discutere – anche se una tale intenzione eccede i compiti di questo saggio – la nozione deleuziana di «gusto



filosofico» alla luce dell'idea di gusto sviluppata attraverso la storia dell'estetica (a questo proposito cfr. L. Russo (a cura di), *Il Gusto. Storia di un'idea estetica*, Palermo, Aesthetica 2000).

<sup>27</sup> «Ogni concetto è almeno doppio o triplo, ecc.» (G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 5).

<sup>28</sup> Ivi, p. 26.

<sup>29</sup> Ivi, p. 15.

<sup>30</sup> Ivi, p. 26.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Ivi, p. 27. Sul «piano di immanenza» e sull'«immagine del pensiero» cfr. anche M. de Beistegui, *L'immagine di quel pensiero*, Milano, Mimesis 2007, pp. 11-26.

<sup>33</sup> Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 88.

<sup>34</sup> A questo proposito cfr. ivi, Parte prima, «Geofilosofia». Ma per quanto concerne la «geografia del pensiero» è doveroso ricordare che il problema è esplicitato e sviluppato già in G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., «Sulle tre immagini del filosofo», p. 116. Sarebbe interessante – anche se un tal proposito esulerebbe dagli obiettivi del presente lavoro – interrogarsi riguardo alla possibilità e al senso di un'eventuale «geostoria» dell'estetica. Per un'approfondita tematizzazione di alcuni decisivi problemi che si pongono a partire dalla riflessione intorno alle questioni metodologiche inerenti alla costituzione di una storia dell'estetica cfr. S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, Palermo, Aesthetica 2006.

<sup>35</sup> Non sarà inutile ricordare come Deleuze lavorasse sulla distinzione fra «il *cogito* kantiano e il *cogito* cartesiano» fin da G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., pp. 115-17. Importanti, per un approfondimento in questo senso, sono anche le lezioni che Deleuze tenne a Vincennes nella primavera del 1978, disponibili nella traduzione italiana di Sandro Palazzo in G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant*, Milano, Mimesis 2004.

<sup>36</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 20.

<sup>37</sup> Ivi, p. 21.

<sup>38</sup> Ivi, p. 20.

<sup>39</sup> Ivi, p. 21.

<sup>40</sup> *Ibid.* Sulla celebre formula di Rimbaud si soffermano in particolare le già citate lezioni di Vincennes su Kant (cfr. *supra*, nt. 35).

<sup>41</sup> «La filosofia presenta tre elementi, ciascuno dei quali corrisponde agli altri due, ma deve essere considerato per proprio conto: il piano prefilosofico che essa deve tracciare (immanenza), il o i personaggi pro-filosofici che deve inventare e far vivere (insistenza), i concetti filosofici che deve creare (consistenza)» (G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 67).

<sup>42</sup> Ivi, p. 52.

<sup>43</sup> Cfr. M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* suivis de *Essais et articles*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard 1971; trad. it. di P. Serini e M. Bongiovanni Bertini, *Contro Sainte-Beuve*, saggio introduttivo di F. Orlando, Torino, Einaudi 1991.

<sup>44</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 53.

<sup>45</sup> «Chi è io?, è sempre una terza persona» (ivi, p. 54).

<sup>46</sup> Cfr. G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 96.

<sup>47</sup> «Il personaggio concettuale non ha niente a che vedere» nemmeno «con una personificazione astratta, con un simbolo o un'allegoria, poiché vive, insiste» (G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 53). Ma a proposito del peculiare senso che il verbo «insistere» assume nella filosofia deleuziana si rimanda in particolare a G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., *passim*.

<sup>48</sup> Sulla nozione di immagine verbale e sulla distinzione fra essa e l'immagine visuale cfr. J.J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, Puf 1997; trad. it di S. Arecco, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999, pp. 53-65.

<sup>49</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 53.

<sup>50</sup> «Il filosofo è soltanto l'involucro del suo [...] personaggio concettuale» (*ibid.*).

<sup>51</sup> Ivi, p. 89.

<sup>52</sup> Cfr. in generale tutto il capitolo «Geofilosofia», al quale si è già rinvio in precedenza.

<sup>53</sup> Ivi, p. 94.

<sup>54</sup> Ivi, pp. 88-89.

<sup>55</sup> Ivi, p. 89.

<sup>56</sup> «Io non sono più io, ma un'attitudine del pensiero a vedersi e a svilupparsi attraverso un piano che mi traversa in numerosi punti» (ivi, p. 53).

<sup>57</sup> Ivi, p. XIV.

<sup>58</sup> Ivi, p. XV, corsivo mio.

<sup>59</sup> Ivi, p. 204.

<sup>60</sup> Ivi, p. 205.

<sup>61</sup> Ivi, p. 183.

<sup>62</sup> Il riferimento è a D. H. Lawrence, *Le chaos en poésie*, in Lawrence, Paris, Les Cahiers de l'Herne 1988, pp. 189-91.

<sup>63</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 205.

<sup>64</sup> Ivi, pp. 205-06.

<sup>65</sup> Ivi, p. 206. Così Deleuze e Guattari suggeriscono che quando Lucio Fontana «taglia la tela colorata con un colpo di rasoio [...] ci fa vedere la campitura di colore puro attraverso la fenditura» (*ibid.*). Per una lettura del gesto di Lucio Fontana che non si limiti a spiegarlo nei termini di una «lacerazione decostruttiva» cfr. E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile*, Milano, Cortina 2001, pp. 141-146, dove, in termini proficuamente avvicinati a quelli di cui è qui questione, si legge: «L'uomo della possibilità musiliana può essere ritrovato anche in altri contesti storico-culturali, in particolare tra quegli artisti che vanno alla ricerca del senso stesso dell'oggetto nel suo rapporto con lo spazio e il tempo, tormentandosi sul ruolo della rappresentazione artistica, stimolando a interrogarsi su ciò che la forma rivela. Lucio Fontana è indubbiamente tra questi artisti. Infatti, come ha scritto François Dagognet nel suo *Eloge de l'objet*, nel momento in cui lacererà la tela vuole rivelare la dimensione che la supera, che va al di là di se stessa. Se la superficie è quel che nasconde, e se, ancora una volta, *nulla vi è di più profondo, per un artista, della superficie*, tagliarla significa invitare alla scoperta degli strati soggiacenti, passando da una rappresentazione del mondo (sempre diminutiva, sempre imperfetta) al mondo stesso o, almeno, a una sua apprensione più diretta» (ivi, pp. 141-42, corsivo mio).

<sup>66</sup> Cfr. G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 7.

<sup>67</sup> «Il caos ha tre figlie a seconda del piano che lo ritaglia: sono le Caoidi, l'arte, la scienza e la filosofia, in quanto forme del pensiero o della creazione. Si chiamano caoidi le realtà prodotte su piani che ritagliano il caos» (G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 211).

<sup>68</sup> «L'arte e la filosofia ritagliano il caos e l'affrontano, ma non è lo stesso piano di taglio, non è lo stesso modo di popolarlo, da una parte costellazione di universi o affetti e percetti, dall'altra complessioni di immanenza o concetti. L'arte non pensa meno della filosofia, ma pensa per affetti e percetti» (ivi, pp. 55-56).

<sup>69</sup> In riferimento ai differenti processi di ideazione, in una conferenza tenuta nel 1987, Deleuze poteva già affermare: «In funzione delle tecniche che conosco posso avere un'idea in un certo ambito, un'idea nel cinema oppure un'idea in filosofia. [...] Dico che faccio filosofia, cioè che cerco di inventare dei concetti. Se dico: voi che fate del cinema, che cosa fate? Voi non inventate concetti – non è affar vostro – ma blocchi di movimenti/durata. [...] La pittura inventa [...] blocchi linee/colori (G. Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création?*, trad. it. di D. Borca, *Che cos'è l'atto di creazione?*, in G. Deleuze, *Due regimi di folli. Testi e interviste 1975-1995*, cit., pp. 257-258).

<sup>70</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 55.

<sup>71</sup> *Ibid.*, corsivo mio.

<sup>72</sup> Ivi, p. 177.

<sup>73</sup> G. Deleuze, *La peinture enflamme l'écriture* (1981), in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, cit.; trad. it. di G. Morosato, *La pittura infiamma la scrittura*, in G. Deleuze, *Due regimi di folli. Testi e interviste 1975-1995*, cit., p. 147. Si tratta di un'intervista raccolta da Hervé Guilbert in "Le Monde", il 3 dicembre 1981, in occasione dell'uscita di *Francis Bacon. Logique de la sensation*.

<sup>74</sup> Si fa qui implicito riferimento alla "formula" deleuziana «ciò che può essere soltanto sentito» (cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 182). Ho affrontato più diffusamente tale questione in C. Rozzoni, *I segni del giovane Proust. Per un ritratto filosofico del futuro autore della Recherche*, Milano, Albo Versorio 2009, Parte Seconda, III.4.

<sup>75</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 182.

<sup>76</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 168.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Ivi, p. 167.

<sup>80</sup> Questo aspetto è chiarito in maniera efficace in P. Montebello, *La passion de la pensée*,

Paris, Vrin 2008, pp. 199-212. L'autore richiama inoltre opportunamente l'attenzione su una bella pagina di Bergson – «paradoxalement jamais citée par Deleuze» (ivi, p. 208) – volta a definire la distinzione fra organico e inorganico. La citazione in questione si trova in H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Alcan 1932, trad. it. di M. Vinciguerra, *Le due fonti della morale e della religione*, Milano, SE 2006, p. 198: «Se la superficie del nostro piccolissimo corpo organizzato (organizzato proprio in vista dell'azione immediata) è il luogo dei nostri movimenti attuali, il nostro grandissimo corpo inorganico è il luogo delle nostre azioni eventuali e teoricamente possibili». Per una critica del corpo senza organi deleuziano che apra orizzonti di riflessioni fenomenologici cfr. E. Franzini, *I simboli e l'invisibile*, Milano, Il Saggiatore 2008, pp. 37-39 e pp. 111-15.

<sup>81</sup> G. Deleuze, *Cinéma I – L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit 1983; trad. it. di J.-P. Manganaro, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri 1984, p. 102.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit 2000, trad. it. di S. Chiodi, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri 2007, p. 28, nt. 31.

<sup>84</sup> Cfr. ivi, p. 138.

<sup>85</sup> Sull'opera d'arte come «macchina», cfr. G. Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, Paris, Puf 1964<sup>1</sup>, 1970<sup>2</sup> [cambia il titolo in *Proust et les signes*, viene aggiunta una seconda parte intitolata «La Machine littéraire»], 1976<sup>3</sup> [viene aggiunto un ultimo capitolo intitolato «Présence et fonction de la folie, l'Araignée»]; trad. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi 1967, ed. aumentata 1986, pp. 135-36.

<sup>86</sup> «Abitualmente percepiamo [...] soltanto cliché. Ma se i nostri schemi senso-motori si inceppano o si rompono, allora può apparire un altro tipo di immagine: un'immagine ottico-sonora pura, l'immagine intera e senza metafora, che fa sorgere la cosa in se stessa, letteralmente, nel proprio eccesso d'orrore o di bellezza [...]. L'essenza della fabbrica sorge e non si può più dire «bisogna pure che le persone lavorino». *Ho creduto di vedere dei condannati*: la fabbrica è una prigione, [...] letteralmente, non metaforicamente. Non si fa seguire l'immagine di una prigione a quella di una [fabbrica]: sarebbe indicare semplicemente una somiglianza, un rapporto confuso tra due immagini chiare» (G. Deleuze, *Cinéma II – L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit 1985, trad. it. di L. Rampello, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri 1989, p. 32).

<sup>87</sup> «I suoi sguardi abbandonano la funzione pratica di una padrona di casa capace di mettere in ordine esseri e cose, per passare attraverso tutti gli stadi di una visione interiore, afflizione, compassione, amore, felicità, accettazione, perfino nell'ospedale psichiatrico dove la si rinchioda al termine di un nuovo processo alla Giovanna d'Arco: lei vede, ha imparato a vedere» (ivi, p. 12).

<sup>88</sup> G. Deleuze, *Portrait du philosophe en spectateur* (1983), in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, cit.; trad. it. di G. Morosato, *Ritratto del filosofo da spettatore*, in G. Deleuze, *Due regimi di folli. Testi e interviste 1975-1995*, cit., p. 173.

<sup>89</sup> «Ci sono delle idee nel cinema che potrebbero valere anche in altre discipline, per esempio potrebbero essere eccellenti in narrativa. [...] E così avvengono spesso grandi incontri» (G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, cit., p. 260).

<sup>90</sup> G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, cit., p. 52, corsivo mio.

<sup>91</sup> Cfr. G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., Parte seconda, «La macchina letteraria».

<sup>92</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 182.

<sup>93</sup> Per un'estetica del limite che parta dalle radici settecentesche della questione cfr. M. Mazzocut-Mis, *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Firenze, Le Monnier 2009.

<sup>94</sup> Ivi, p. 180.

<sup>95</sup> S. Beckett, *Proust*, New York, Grove Press 1931, trad. it. a cura di P. Pagliano, *Proust*, Milano, SE 2004.

<sup>96</sup> Ivi, p. 22.

<sup>97</sup> Ivi, p. 23.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 162.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> M. Proust, *Le côté de Guermantes*, Paris, Gallimard «Folio Classique» 1988; trad. it. di G. Raboni, *La parte di Guermantes*, Milano, Mondadori 1989, p. 167.

<sup>102</sup> Ivi, pp. 167-168.

<sup>103</sup> S. Beckett, *Proust*, cit., pp. 25-26.

<sup>104</sup> E in *Critica e clinica* Deleuze lo farà proprio a partire da Beckett, nel caso specifico dal suo *Film* (cfr. G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit 1993, trad. it. di A. Panaro, *Critica e clinica*, Milano, Cortina 1996, “Il più grande film irlandese (*Film* di Beckett)”). Il testo dedicato a Beckett si conclude in modo significativo con queste parole: «La stanza ha perso le sue barriere e lascia sfuggire nel vuoto luminoso un atomo, impersonale e tuttavia singolare, che non ha più Io per distinguersi o confondersi con gli altri. Diventare impercettibile è la Vita “senza sosta e senza condizione”, è raggiungere lo sciabordio cosmico e spirituale» (ivi, p. 42). Per una riflessione sull’io e la possibilità della rappresentazione in Beckett cfr. G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Roma, Laterza 1999, Parte terza, IV, nonché G. Di Giacomo, *Il silenzio, il vuoto e la fine della rappresentazione*, in G. Di Giacomo, R. Colombo (a cura di), *Beckett ultimo atto*, Milano, Albo Versorio 2009, pp. 13-26.

<sup>105</sup> «I percetti possono essere telescopici o microscopici» (G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos’è la filosofia?*, cit., p. 170).

<sup>106</sup> «Si tratta di liberare la vita là dove è prigioniera, o almeno di provarci, in un combattimento incerto. La morte del porcospino in Lawrence, la morte della talpa di Kafka sono atti di romanzieri quasi insostenibili» (*ibid.*). In continuità con questo passo, anche se la questione non sarà approfondita nel presente saggio, si potrebbe leggere la morte della cagna in Céline, sulla quale, con motivazioni proficuamente accostabili a quelle deleuziane, ha portato l’attenzione Milan Kundera (cfr. M. Kundera, *Une rencontre*, Paris, Gallimard 2009; trad. it. di M. Rizzante, *Un incontro*, Milano, Adelphi 2009, pp. 34-36).

<sup>107</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos’è la filosofia?*, cit., p. 169.

<sup>108</sup> Ivi, p. 166.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> Cfr. G. Deleuze, *Cinema 2. L’immagine-tempo*, cit., p. 61.

<sup>111</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos’è la filosofia?*, cit., p. 166.

<sup>112</sup> I segni sensibili e i segni dell’arte appartengono rispettivamente al terzo e al quarto dei quattro mondi di segni che Deleuze analizza nella prima parte del testo. I primi due tipi di segni sono, nell’ordine, i segni della mondanità e i segni dell’amore (cfr. G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., pp. 5-15).

<sup>113</sup> Ivi, p. 59, corsivo mio.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> Ivi, p. 60.

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> Ivi, p. 62.

<sup>122</sup> Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 159, nt. 28.

<sup>123</sup> M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard “Folio Classique” 1990; trad. it. di G. Raboni, *Il Tempo ritrovato*, Milano, Mondadori 1995, p. 222.

<sup>124</sup> G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 58.

<sup>125</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 159, nt. 28.

<sup>126</sup> *Ibid.* Circa il “pericolo” di una «separazione assoluta fra il tempo ritrovato in quanto “originario” [...], rivelato [...] dai soli segni dell’arte [...], e il tempo ritrovato invece dai segni sensibili» cfr. M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Macerata, Quodlibet 2004.

<sup>127</sup> M. Proust, *Il Tempo ritrovato*, cit., p. 242.

<sup>128</sup> «Ogni volta è necessario lo stile – la sintassi di uno scrittore, i modi e i ritmi di un musicista, i tratti e i colori di un pittore – per elevarsi dalle percezioni vissute al percolato, dalle affezioni vissute all’affetto» (G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos’è la filosofia?*, cit., p. 169).

<sup>129</sup> Ivi, p. 166.

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> *Ibid.* Come non manca di precisare Deleuze, la nozione di fabulazione qui intesa può essere compresa attraverso la caratterizzazione che Bergson ne offre nel capitolo II de *Le due fonti della morale e della religione*, cit., pp. 85-86, dove si legge: «conveniamo allora di mettere da parte le rappresentazioni fantastiche e chiamiamo “fabulazione” o “finzione” l’atto che le fa sorgere. [...] Consideriamo allora, nel campo vagamente e senza dubbio artificialmente determinato dell’“immaginazione”, il taglio naturale che abbiamo chiamato fabulazione

e vediamo di che cosa può ben occuparsi naturalmente. Da questa funzione dipendono il romanzo, il dramma, la mitologia, con tutto ciò che la precedette. [...] Bisogna notare che la finzione, quando è efficace, è come un'allucinazione nascente: può controbilanciare il giudizio e il ragionamento, che sono le facoltà propriamente intellettuali».

<sup>132</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 170.

<sup>133</sup> G. Deleuze, *Critica e clinica*, cit., pp. 15-16.

<sup>134</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 166.

<sup>135</sup> A darci conferme in questa direzione è di nuovo *Critica e clinica*, in cui questo aspetto emerge esplicitamente quando si afferma che «la salute come letteratura, come scrittura, consiste nell'inventare un popolo che manca», e «inventare un popolo che manca», appunto, è un compito che «spetta alla funzione fabulatrice» (G. Deleuze, *Critica e clinica*, cit., p. 16).

<sup>136</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., pp. 123-24, corsivo mio.

<sup>137</sup> «Ogni reminiscenza è erotica, si tratti di una città o di una donna. In ogni caso è l'Éros, il noumeno, a farci penetrare nel passato puro in sé, nella ripetizione verginale, Mnemosine» (ivi, p.114). Sulla «facoltà creatrice» di *Mnemosyne*, interrogata a partire dalle «letture proustiane» di Merleau-Ponty e Deleuze, cfr. in particolare M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, cit., pp. 167-75.

<sup>138</sup> L'utilizzo del verbo incarnare, non nuovo in Deleuze, comporta una certa ambiguità, che del resto Deleuze e Guattari, solo poche pagine dopo questa occorrenza del termine, non mancano di sottolineare: «quando dicevamo che la sensazione incarna, non eravamo sufficientemente precisi» (G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 179).

<sup>139</sup> Ivi, p. 177, corsivo mio.

<sup>140</sup> *Ibid.* Un monumento nel senso appena richiamato può anche «essere di pochi tratti o di poche righe, come una poesia di Emily Dickinson», ivi, p. 162.

<sup>141</sup> M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard "Folio Classique" 1987; trad. it. di G. Raboni, *Dalla parte di Swann*, Milano, Mondadori 2009, p. 56.

<sup>142</sup> Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 164.

<sup>143</sup> Ivi, p. 167.

## *Luce, tenebra e colore in Goethe Per un'estetica (dell') immanente*

di Alberto L. Siani (Münster/Pisa)

Però a nessuno pare possibile de vedere  
il sole, l'universale Apolline e luce assoluta  
per specie suprema ed eccellentissima;  
ma sì bene la sua ombra, la sua Diana,  
il mondo, l'universo, la natura che è nelle cose,  
la luce che è nell'opacità della materia,  
cioè quella in quanto splende nelle tenebre

Giordano Bruno, *Eroici furori*

Se l'estetica di per sé non può essere considerata una «filosofia speciale»<sup>1</sup>, quella di Goethe è poi quanto di più lontano si possa immaginare da una simile concezione. È ciò per svariate ragioni: innanzitutto, già caratterizzare Goethe come “filosofo” sarebbe certamente errato e restrittivo, anche se è innegabile la presenza, nella sua opera e nella sua visione del mondo, di elementi profondamente filosofici<sup>2</sup>. In secondo luogo, in Goethe riflessione e creazione sono mutualmente inscindibili. La sua concezione dell'arte (così come della bellezza, della sensibilità e di tutto ciò che solitamente si fa rientrare nel dominio dell'estetica) si fa nello stesso momento e per le stesse vie tramite le quali si crea l'opera d'arte, e viceversa. Ancora, visione e creazione artistica, indagine scientifica della natura e visione generale del mondo e dell'uomo sono, a loro volta, interconnesse o, per meglio dire, sfaccettature differenti di un tutto unitario<sup>3</sup>. La comprensione di quest'ultimo punto è la preconditione necessaria a ogni confronto con Goethe: solo su questa base è possibile accedere al senso più profondo dell'opera e del pensiero goethiano e mettersi sulle tracce dei suoi elementi per noi più stimolanti. Ora, tra i luoghi nei quali in misura più evidente emerge quest'unitarietà di fondo con tutte le sue implicazioni vi è certamente la teoria dei colori. Qui creazione poetica, analisi scientifica e discorso filosofico convergono e concregono come forse in nessun altro luogo. Affrontare il tema a partire dalle premesse enunciate può allora rivelarsi estremamente proficuo per entrare nel vivo del pensiero goethiano sull'arte, sulla natura e sull'uomo nella loro continuità ma anche nelle loro cesure. Accostando, poi, il discorso goethiano sui colori alla sua fonte di ispirazione platonica, si cercherà di mostrare come esso conduca nella direzione opposta a quella di un'estetica “filosofia

speciale”, e cioè a un’estetica per così dire “integrale” e “integrata”: non solo un’estetica dell’immanenza, ma un’estetica immanente a ogni conoscenza e prassi umana <sup>4</sup>.

### 1. Natura sive deus: *filosofia e scienza*

Nonostante dichiararsi di non possedere alcun «Organ» <sup>5</sup> per essa, grande fu l’influenza esercitata su Goethe dalla filosofia: pensiamo solo al caso di Spinoza, il filosofo che è, insieme a un artista – Shakespeare – e uno scienziato – Linneo –, uno dei suoi tre autori <sup>6</sup>. Alla filosofia Goethe si avvicina per reazione: non la utilizza come via soggettiva per comprendere l’oggetto, bensì cerca di costruirsi, per assimilazione di elementi diversi, una visione del mondo che consenta, tra l’altro, la ricomprensione della filosofia come oggetto <sup>7</sup>. Alla base vi è la sua diffidenza verso ogni forma di trascendenza e di metafisica che possa portare a violare il principio per cui tutto ciò che è è natura: «Dio ti ha punito con la metafisica e ti ha inflitto un aculeo nella carne, me invece ha benedetto con la fisica» e «perdonami se così volentieri taccio quando si parla di un essere divino, che io riconosco solo nelle e dalle cose singolari. [...] Qui sono fra i monti e cerco il divino *in herbis et lapidibus*», scrive all’amico Jacobi <sup>8</sup>. Poiché la natura è Dio, e non esiste null’altro al di fuori di questo essere divino <sup>9</sup>, la grandezza dell’uomo consiste non nello sprezzare, assoggettare e dominare il regno della natura, ma al contrario nel conformarsi all’ordine e alla morfologia di essa, che Goethe progressivamente scopre nel corso dei suoi studi scientifici e non.

Questa idea resta sempre alla base del pensiero (e dell’estetica <sup>10</sup>) di Goethe; ciò che muta e si evolve è la concezione del modo con il quale l’uomo può riuscire a inserirsi nell’eterno e universale ordine della natura. Semplificando, se per il giovane Goethe è il genio che con il suo produrre libero e immediato si pone ai vertici della natura <sup>11</sup>, creatrice anch’essa, man mano egli sarà portato a credere a uno sviluppo sempre più lento e graduale (come del resto quello che, da nettunista convinto, riteneva proprio della natura) e soggetto alla necessità-libertà di una serie di regole e forme <sup>12</sup>. Vi è una necessità esistenziale, ancor prima che artistica e scientifica, della mediazione tra soggetto e oggetto. Per Goethe come per Spinoza l’individuo che non si riconosce come parte di un tutto non può giungere alla consapevolezza della propria partecipazione all’infinità; nello *Studio da Spinoza* troviamo: «Noi possiamo pensare soltanto cose che o sono già limitate o vengono limitate dal nostro spirito. Perciò abbiamo un concetto dell’infinito soltanto in quanto possiamo pensare che vi sia un’esistenza perfetta al di fuori della capacità di comprensione di uno spirito limitato» <sup>13</sup>. L’uomo quindi non può trovare la propria libertà al di fuori, al di sopra o contro le leggi della natura, ma deve invece costruire la propria individualità come parte vivente di un tutto vivente.



Anche la scienza, e qualunque forma di attività conoscitiva, deve ricercare la mediazione del soggetto e dell'oggetto. Nell'esperimento, o meglio in una serie collegata di esperimenti che costituisce un'esperienza «di genere superiore»<sup>14</sup>, soggetto e oggetto sono mediati, vengono assimilati nell'infinita molteplicità del tutto. L'unico modo per comprendere qualcosa dei legami della natura è riprodurre in una serie di ripetizioni di ogni esperimento la molteplicità dei punti di vista di essa; perciò «i più grandi risultati li hanno raggiunti coloro che non si stancano di indagare e di elaborare tutti gli aspetti e le modificazioni di una unica esperienza, di un unico esperimento, tenendo conto di ogni possibilità»<sup>15</sup>. È sicuramente questo il caso dei due più grandiosi esperimenti goethiani, vere e proprie missioni di una vita intera piuttosto che semplici opere: il *Faust* e la *Teoria dei colori* – monumenti sperimentali dell'uomo e del mondo.

## 2. Faust, immanenza e azione

Il Faust<sup>16</sup>, l'opera che ha accompagnato il suo autore per tutta la vita, può essere considerato come una straordinaria indagine in forma poetica delle infinite possibilità che presenta la continua variazione di un esperimento fondamentale: quello di osservare gli effetti di uno smisurato *Streben* dell'uomo sulla natura e su se stesso. È naturalmente impossibile cercare di ricondurre tutta l'opera a un solo denominatore, ma è legittimo inquadrala genericamente come «esperienza di genere superiore» concernente il produrre, il fare e il pensare di cui è protagonista «ein guter Mensch in seinem dunklen Drange» (328). L'osservazione di quest'uomo di fronte alle più svariate possibilità di esperienza si sviluppa poeticamente avvalendosi dell'accompagnamento corale di una ricca di eventi e personaggi, che evidentemente non sono solo sfondi e comparse, ma altre parti di quella natura vivente nella cui trama il personaggio principale lotta per inserirsi. In tutti i suoi progetti e con ogni sua volontà, Faust cerca la risposta alla domanda: «Wo fass'ich dich, unendliche Natur?» (455). Ma il suo agire è unilaterale: si potrebbe dire che egli senza requie getta le fondamenta della sua piramide<sup>17</sup> in una dimensione del tutto terrena e orizzontale: «Das drüben kann mich wenig kümmern/[...] /Aus dieser Erde quillen meine Freuden/ Und diese Sonne scheinete meinen Leiden» (1660-1664).

Faust, come Goethe, rifiuta ogni genere di trascendenza; ma diversamente da Goethe rifiuta come trascendente non ciò che va al di là della natura, ma ciò che il suo Io non può comprendere e dominare. Egli vuole fare del suo Io il ricettacolo di tutta l'umanità, potenziandolo all'infinito:

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,  
Will ich in meinem innern Selbst genießen,  
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,  
Ihr Wohl und Weh auf meinem Busen häufen,

Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,  
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern (1770-1775).

Non c'è posto, nel suo orizzonte, per l'al di là dall'Io: egli certo sembra indulgere a momenti di amore per Margherita e di reverente commozione per lo spettacolo della natura, ma nessuno di questi momenti riesce a proiettarlo al di là del suo Io. Parte integrante del suo *Streben* è la brama di possesso, il volere che è soddisfatto solo da un afferrare e godere immediatamente l'oggetto: per questo, al di là delle dichiarazioni, l'amore per Margherita è solo libidine e l'apprezzamento della natura non può essere disgiunto dalla necessità di essere l'unico Io che vede e gode.

Emblematico al proposito è l'episodio di Filemone e Bauci: qui un Faust vecchissimo (quindi privo dell'attenuante della giovane età che poteva valere nel caso di Margherita), ricco proprietario terriero e capitalista, non può godere un meritato riposo, perché il suo dominio è disturbato dalla presenza di una pia e inoffensiva coppia di vecchi che dimorano all'interno della sua terra. L'insofferenza implacabile di Faust per Filemone e Bauci può essere spiegata in molti modi: è suscitata dalla resistenza di un idillio classicamente dipinto al fragore distruttivo della contemporaneità, della devozione e della pietà religiosa in un regno che ne prova sommo fastidio e disprezzo, del debole che "ontologicamente" non permette al potente di realizzare tutto il suo volere. In ogni caso la presenza dei due vecchi, simboleggiata dallo squillo della campana della loro chiesetta, è in grado da sola di rovinare completamente tutto l'orizzonte faustiano («Verdammtes Läuten! Allzuschändlich/ Verwundet's, wie ein tückischer Schuß;/ Vor Augen ist mein Reich unendlich,/ Im Rücken neckt mich der Verdruß,/ Erinert mich durch neidische Laute:/ mein Hochbesitz, er ist nicht rein»: 11151-11156), fin quasi al disgusto per l'esistenza («O! wär' ich weit hinweg von hier»: 11162). I tigli, la capanna e la cappella rappresentano una forma di vita estranea a quella di Faust, una forma che egli non può comprendere né dominare, e che per questo lo limita esasperandolo: il suo occhio non è come quello di Linceo, un occhio "trasparente" che gode di se stesso attraverso la bellezza del mondo<sup>18</sup>. L'occhio di Faust è un occhio che deve possedere, e possedere da solo, per poter godere, è l'occhio che conosce e vuole un solo punto di vista: il suo, e per il quale tutto ciò che è estraneo e diverso non può essere oggetto d'amore ma «ist Dorn den Augen» (11161). Questa spina nell'occhio minaccia di compromettere tutto il sistema di relazioni osservato, costruito e posseduto da Faust, e gli rende impossibile la contemplazione del suo lavoro, che significativamente è un'immensa opera di bonifica e sbarramento del sicuro possesso terreno contro la violenza imprevedibile del mare:

Die wenig Bäume, nicht mein eigen,  
 Verderben mir den Weltbesitz.  
 Dort wollt' ich, weit umherzuschauen,  
 Von Ast zu Ast Gerüste bauen,  
 Dem Blick eröffnen weite Bahn,  
 Zu sehn, was alles ich getan,  
 Zu überschaun mit einem Blick  
 Des Menschegeistes Meisterstück  
 [...]  
 So sind am härtesten wir gequält,  
 Im Reichtum fühlend, was uns fehlt.  
 [...]  
 Des allgewaltigen Willens Kür  
 Bricht sich an diesem Sande hier (11241-11255).

Così egli non si fa alcuna remora di far sistemare la questione a Mefistofele, gli dà un comando ambiguo sul trattamento da riservare ai due vecchi («So geht und schafft sie mir zur Seite!»: 11275), salvo poi maledirlo dopo che questi ha sbrigativamente massacrato la coppia e dato fuoco a capanna, cappella e tigli. Faust è insomma in grado di passare dal progetto più nobile al delitto più meschino senza scissioni di personalità: tutto il suo personaggio si regge sulla citata affermazione di volersi fare ricettacolo dell'umanità nel suo continuo oscillare tra gioia e dolore, altezze e bassezze.

Una tale oscillazione è del tutto programmatica: è il tentativo che di volta in volta si rivela tragico, sublime e grottesco, di comprendere in un unico Io, e al limite in un unico attimo, tutti gli opposti dell'uomo e del mondo:

Da mag denn Schmerz und Genuß,  
 Gelingen und Verdruß  
 Mit einander wechseln, wie es kann;  
 Nur rastlos betätigt sich der Mann» (1756-1759) <sup>19</sup>.

In questo essere attivo senza posa gli opposti si alternano così rapidamente da sembrar coincidere in un attimo-limite in cui l'Io, considerandosi un tutto, venga a possedere un'infinità della quale, se fosse parte, potrebbe partecipare solo alla condizione di riconoscere la propria limitatezza. Ma Faust non vuole riconoscerla, il suo Io deve essere un tutto, oppure niente: egli preferirebbe morire, se non riuscisse a eliminare la presenza di Filemone e Bauci. Faust vuole accogliere e dominare ogni oscillazione, per non lasciar nulla all'infuori di sé. Nel toccare quell'*Augenblick* si aspetta di poter trovare una pienezza così totale da fermare il tempo: in quell'attimo potrà morire <sup>20</sup>. Ma in questo suo agire senza posa non può essere solo: ha bisogno di un co-protagonista: Mefistofele. Questi riceve direttamente ed espressamente dal Signore, nel *Prologo in cielo*, il compito (su cui si gioca un'ulteriore scommessa) di tener desta l'attività di Faust:

Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,  
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;  
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,  
Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen» (340-343).

Mefistofele è il compagno di Faust nell'esperimento: per comprendere la natura di questa relazione è necessario confrontarsi con la nozione di "polarità".

### 3. *Luce e tenebra, la polarità dell'universo*

La polarità è un concetto portante del pensiero e della creatività goethiana <sup>21</sup>. Per introdurlo facciamo riferimento a uno schema che Goethe scrisse per una lezione di fisica tenuta nel 1805:

Ciò che si presenta come fenomeno, deve separarsi se non altro per apparire. Il separato si cerca di nuovo e può ritrovarsi e riunirsi: nel senso inferiore, in quanto esso si meschia soltanto con il suo opposto, entra in connessione con esso, sicché il fenomeno diventa zero o per lo meno indifferente. La riunione può anche accadere nel senso superiore, in quanto ciò che è separato si accresce gradualmente e produce, con la combinazione dei lati gradualmente accresciuti, una terza cosa nuova, superiore, inattesa <sup>22</sup>.

Ci troviamo di fronte a una vera e propria forma di dialettica: un fenomeno originariamente si scinde in se stesso generando due opposti che, cercando di riunirsi, danno luogo a «una terza cosa nuova, superiore, inattesa». Questo è il procedere della natura colto nel suo senso ultimo, il modo in cui essa riesce, a partire da pochi elementi semplici, a produrre un'infinità di manifestazioni tutte collegate ma sempre più complesse e differenziate: «[La natura] si serve del principio vitale, che contiene la possibilità di moltiplicare gli inizi più semplici dei fenomeni con un accrescimento graduale all'infinito e fino a ciò che è più dissimile» <sup>23</sup>.

Ora, l'opposizione originaria è quella di luce e tenebra. Lo troviamo espresso in forma poetica in quella straordinaria cosmogonia in versi che è la lirica *Ritrovarsi* (*Wiederfinden*), nel *Libro di Suleika*:

Als die Welt im tiefsten Grunde  
Lag an Gottes ew'ger Brust,  
Ordnet' er die erste Stunde  
Mit erhabner Schöpfungslust,  
Und er sprach das Wort: Es Werde!  
Da erklang ein schmerzlich Ach!  
Als das All, mit Machtgebärde,  
In die Wirklichkeiten brach.  
Auf tat sich das Licht! Sich trennte  
Scheu die Finsterniß von ihm,  
Und sogleich die Elemente  
Scheidend auseinander fliehn.  
Rasch, in wilden wüsten Träumen,

Jedes nach der Weite rang,  
Starr, in ungemessnen Räumen,  
Ohne Sehnsucht, ohne Klang <sup>24</sup>.

Il primo momento della creazione, che segue l'«Es werde!» divino, è drammatico: nell'aprirsi della luce nasce l'opposizione con la tenebra, gli elementi si disperdono negli opposti, presi da una cieca forza centrifuga. Si apre con la loro fuga uno spazio sconfinato, «stumm war alles, still und öde,/ Einsam Gott zum erstenmal!» <sup>25</sup>. Non c'è più nulla oltre un'opposizione originaria e immediatamente inconciliabile <sup>26</sup>, e il Dio rimasto solo opera una seconda fase della creazione, dando vita a un luogo di conciliazione degli opposti: «Morgenröte,/ Die erbarmte sich der Qual» <sup>27</sup>. Ritournerò poi sul seguito della strofa, perché dall'aurora nascono i colori. Ciò che ci interessa ora è la dualità originaria di luce e oscurità, i primi due poli della storia del mondo.

Nel *Faust* Mefistofele propone una controteogonia:

Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war  
Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar,  
Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht  
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht (1349-1352).

La mezza verità offerta da Mefistofele, «der Geist, der stets verneint» (1338), trova un riscontro nella celebre quanto confusa cosmogonia personale che si trova nelle ultime pagine dell'ottavo libro dell'auto-biografia goethiana <sup>28</sup>. In essa la tenebra, intesa come l'assolutamente indifferenziato, precede la luce. Una strana trinità crea un Quarto, Lucifero, cui, poiché racchiude in sé una contraddizione, «veniva trasferita d'ora in poi tutta la forza della creazione e dal quale doveva procedere ogni altra esistenza». È solo con l'istituzione di questa tensione che vengono a individuazione le prime esistenze (angeliche), che neppure il solo polo trinitario avrebbe saputo produrre. Ma succede proprio l'opposto di quanto raccontava Mefistofele: se per lui è la luce ad arrogarsi la priorità, qui è Lucifero che «circondato da tale gloria dimenticava la sua origine superiore e credeva di trovarla in se stesso», ma in questo modo chiude la creazione che gli era stata affidata in una pericolosa unilateralità, infatti «poiché tutta la disgrazia [...] sorse solo per la tendenza unilaterale di Lucifero, mancò evidentemente a questa creazione la metà migliore: essa possedeva [...] tutto ciò che si ottiene per concentrazione, ma le mancava tutto quel che può essere prodotto solo per espansione». Abbiamo già visto che la conseguenza della tendenza unilaterale di un essere è la perdita della possibilità di partecipazione all'infinità della natura, «e così l'intero creato avrebbe potuto consumarsi per la continua concentrazione, annientarsi assieme al proprio padre Lucifero e perdere tutti i suoi diritti ad una eternità uguale a quella della divinità». A scongiurare il pericolo intervengono gli Elohim, che

restituiscono all'universo il suo ritmo completo, e «questa è l'epoca in cui apparve ciò che chiamiamo luce, ed in cui comincì quel che siamo soliti indicare con la parola creazione. [...] Mancava tuttavia un Essere che fosse in grado di ristabilire il collegamento originario con la divinità; e così fu creato l'uomo».

L'uomo è un nuovo Lucifero – di qui la natura essenzialmente tragica dell'esistenza – in quanto è insieme incondizionato e limitato; «e poiché questa contraddizione doveva manifestarsi in lui attraverso tutte le categorie dell'esistenza, ed una coscienza perfetta come pure una decisa volontà dovevano accompagnare le sue situazioni, era da prevedersi che egli divenisse insieme la creatura più perfetta e più imperfetta, più felice e più infelice». Ci troviamo, come si vede, in un contesto molto simile a quello del *Faust*, in cui il protagonista è l'essere della contraddizione per eccellenza, che vuole e conosce le vette e gli abissi dell'umanità. Tali vette e abissi sono proprie di tutto il mondo, a partire dalla polarità di luce e tenebra; ma l'uomo è l'essere che può ristabilire il collegamento con la divinità perché vive la contraddizione con «coscienza perfetta» e «decisa volontà». Il *Faust* è, tra le altre cose, la manifestazione della contraddizione e del suo superamento nell'uomo attraverso tutte le categorie dell'esistenza: è lo stesso protagonista a volerlo, in un continuo potenziamento e allargamento del proprio Io quasi autistico.

Nella prima parte della tragedia il suo essere possiede decisi caratteri luciferini: «Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!» (439), «ich Ebenbild der Gottheit!» (516) e «ich, mehr als Cherub» (618), tanto da ricevere dallo Spirito della terra l'appellativo – terribilmente canzonatorio – di «Übermensch» (490). Ma poi, deluso, afferma esattamente l'opposto: «Den Göttern gleich' ich nicht! Zu tief ist es gefühlt;/ Dem Wurm gleich' ich» (652-653). Faust è all'inizio l'uomo della contraddizione assoluta, della polarità inconciliabile; più precisamente ancora egli non si sente neanche uomo, ma Dio oppure verme. Non è, cioè, situato in uno spazio di azione umano: ciò avverrà attraverso un percorso lungo e multiforme, grazie a un agire senza posa al quale, si badi bene, dà inizio e poi costanza la presenza di Mefistofele. Il suo agire è costruzione dell'identità e processo di individuazione. Diretta al fine dell'attimo supremo in cui gli estremi si toccano nell'eternità, la volontà di Faust, accompagnata dal pungolo mefistofelico, è fortissima e incontrastata. Il suo polo è così potente da inglobare tutti gli altri senza però che questi ne traggano alimento per la crescita: quest'ultima è unilaterale, perché è il solo polo egotico di Faust a potenziarsi. Il prezzo è la distruzione degli altri poli: pensiamo ancora una volta a Margherita, a Filemone e Bauci, ma anche alle vicende con l'imperatore.

Ma c'è un prezzo anche per Faust, che non riesce a superare la contraddizione originaria tra luce e oscurità: si costruisce come Io, ma non può farlo come natura. Poiché non riconosce il polo della natura come autonomo, rimane limitato nella sua potentissima finitezza,

da cui non riesce a liberarsi. Si illude di essere libero, ma «bisogna solo che uno si dichiari libero, perché nello stesso momento si senta condizionato. Se uno osasse di dichiararsi condizionato, ecco che si sentirebbe libero»<sup>29</sup>. E Faust, pur sentendo che il suo arbitrio è onnipotente, non può non sentirsi al contempo sempre limitato. Fino alla fine, non ottiene mai l'attimo supremo, perché non affronta l'estrema polarizzazione. Nonostante a tratti la presagisca, essa è estranea al suo orizzonte; eppure, il suo agire senza posa lo mette in condizione di poterla infine – dopo morto – ricevere. Questo perché nel suo tentativo di costituirsi come Io assoluto ha ottenuto, almeno, di costituirsi come Io. A questo punto l'altro polo non è più ottenibile grazie allo *Streben*, e infatti con la morte termina anche il compito di Mefistofele. L'altro polo, tutto quello che Faust non è mai stato, semplicemente gli si dà una volta morto.

#### 4. *La via di fuga: nascita dei colori tra poesia e scienza*

In vita, l'agire di Faust è unilateralmente maschile: egli vuole, vuole possedere, creare, conoscere, e tutto ciò immediatamente, senza pazientare, senza attendere; per fare ciò inganna, combatte, distrugge. Gli manca del tutto l'aspetto femminile dell'accogliere, del mediare, del lasciar crescere, dell'attendere. In ultima istanza, ciò che la mancanza del femminile gli preclude è l'amore<sup>30</sup>. L'amore è per sua natura mediazione e incontro di opposti; Faust è solo capace di scontrare e affrontare immediatamente tali opposti, e il suo sforzo si rovescia spesso nell'opposto di ciò cui era rivolto: vuole la luce e si trova nella tenebra, si crede Dio e si scopre verme, cerca la compagnia dello Spirito della terra e ottiene quella di Mefistofele, crede di salvare Margherita e assiste alla sua esecuzione. Questo perché vive in un perenne *aut aut*, in un susseguirsi di «Höchst' und Tiefste» (1772), di altissimi entusiasmi e profondissime depressioni ed è anche, di conseguenza, condannato a una solitudine non solo fisica ma anche metafisica, come Dio nello spazio vuoto apertosi tra luce e tenebra dopo l'«Es werde!».

Per Dio come per Faust la via d'uscita è rappresentata dal colore. Torniamo alla lirica *Widerfinden*, riprendendo la strofa che avevamo lasciato:

Da erschuf er Morgenröte,  
Die erbarmte sich der Qual;  
Sie entwickelte dem Trüben  
Ein erklingend Farbenspiel  
Und nun konnte wieder lieben  
Was erst auseinander fiel»<sup>32</sup>.

La possibilità di uscire dalla solitudine è offerta dall'aurora, primo personaggio femminile della creazione<sup>33</sup>, che tramite un gioco di colori permette la nascita dell'amore tra ciò che era stato diviso. Fanno qui



il loro ingresso sulla scena alcuni elementi decisivi, tra loro imparentati: un personaggio femminile, i colori, l'amore. Per avvicinarci alla comprensione del nesso che lega questi elementi, prima di tornare al Faust, introduciamo qui alcune nozioni cardinali della dottrina goethiana dei colori <sup>34</sup>.

Nell'*Introduzione alla Teoria dei colori* troviamo «che la nascita di un colore richiede luce e oscurità, chiaro e scuro, oppure, con un'altra formula più generale, luce e non-luce» <sup>35</sup>. In aspra polemica con Newton, il quale sosteneva la nascita dei colori dalla divisione di un fascio di luce, Goethe rivendica il «valore d'ombra (σκιαρόν)» di ogni colore <sup>36</sup>. Infatti «la luce intensa appare completamente bianca, e produce questa impressione anche quando è più forte l'abbagliamento che essa provoca. Anche quella che non agisce in tutta la sua energia può tuttavia ancora, in certe circostanze, rimanere incolore» <sup>37</sup>. La luce di per sé è bianca, cioè incolore, e lo è in quanto resta nella sua energia e potenza, senza polarizzarsi con un «valore d'ombra»: «Se però la luce è più debole si ha subito una manifestazione di colore in quanto essa si comporta come un'immagine che va indebolendosi» <sup>38</sup>. Il colore quindi richiede sì la luce, ma in una sua disponibilità a indebolirsi, cioè a incontrarsi con l'ombra. Ciò può avvenire in molti modi, e di fatto in natura incontriamo solo luci colorate, cioè colori; una luce non colorata non può essere vista ma solo pensata:

Ogni luce attenuata può essere ritenuta colorata e, anzi, avremmo il diritto di definire colorata ogni luce in quanto la si vede. Luci incolore, superfici incolore sono, in certo modo, astrazioni. Nell'esperienza sono appena oggetto di percezione. Se la luce va a incontrare un corpo incolore, e viene da esso riflessa, se lo sfiora con i suoi raggi, o l'attraversa, ecco subito nascere i colori <sup>39</sup>.

È un caso di riunione di due poli «nel senso superiore», in cui si «produce, con la combinazione dei lati gradualmente accresciuti, una terza cosa nuova, superiore, inattesa» <sup>40</sup>. L'incontro di luce e ombra infatti non porta a un semplice annullamento degli opposti, ma alla loro riunione in qualcosa di superiore. L'occasione della nascita del colore è, come in *Wiederfinden*, l'incontro con un *trübes Mittel*, un mezzo torbido che è, in tutti i suoi gradi, la condizione intermedia tra la trasparenza e il bianco. Il bianco è «la torbidezza compiuta» <sup>41</sup>; trasparente è «lo spazio che ci immaginassimo vuoto» <sup>42</sup>, come quello che si crea al momento della prima scissione tra luce e tenebra dopo il comando divino. In *Wiederfinden* l'aurora «entwickelte dem Trüben/ein erklingend Farbenspiel». Nel mezzo torbido la luce si indebolisce progressivamente, dando luogo ai colori fondamentali: «Vicinissimo alla luce nasce un colore che chiamiamo *giallo*, vicinissimo all'oscurità sorge invece quanto designiamo con l'espressione *azzurro*» <sup>43</sup>. Dall'unione di questi due colori fondamentali, rappresentanti della luce e della tenebra, nascono tutti gli altri. Il rosa dell'aurora (*Morgenröte*) è

il primo incontro dei due poli <sup>44</sup>. Il secondo momento della creazione è così iniziato: se nel primo un Dio maschile e potente aveva separato dolorosamente gli elementi, nel secondo è una divinità femminile e compassionevole che fa da tramite, nel prodursi dei colori, per la riconciliazione. È la divinità femminile a suscitare l'amore, vera e propria forza metafisica che riavvicina luce e tenebra.

Dall'incontro cosmico si passa subito dopo a quello terreno dei due amanti prima separati; è il mondo degli uomini a entrare sulla scena della creazione, completando quello che Dio non aveva potuto. Come nella cosmogonia personale di *Dichtung und Wahrheit*, anche qui l'uomo è l'essere nel quale si ristabilisce il collegamento con la divinità. Tale collegamento non può avvenire che tramite l'amore tra il polo maschile e quello femminile, poli che nel primo atto della creazione sono stati anch'essi divisi, e ora vogliono, per l'appunto, *ritrovarsi*. In questo cercarsi e ritrovarsi si compie il secondo atto della creazione:

Und mit eiligem Bestreben  
Sucht sich, was sich angehört,  
Und zu ungemessenem Leben  
Ist Gefühl und Blick gekehrt.  
[...]  
Allah braucht nicht mehr zu schaffen,  
Wir erschaffen seine Welt» <sup>45</sup>.

Nell'ultima strofa il legame d'amore crea, con la sua esemplarità, l'eternità in un attimo. È l'uomo a essere trascinato «mit morgenroten Flügeln» <sup>46</sup> alla bocca dell'amante; e si noti il tipo di movimento, che è insieme ascensionale (come indica la presenza delle ali) e passivo («Riß es mich an» è impersonale: «Mi sentii trascinato a» <sup>47</sup>). Il *Bund* sigillato dal bacio trova la sua conferma nell'unirsi di luce e tenebra in una notte rischiarata dalle stelle: «Und die Nacht mit tausend Siegeln/ Kräftigt sternenhell den Bund» <sup>48</sup>. La coppia di amanti, nella finzione poetica, viene elevata a paradigma dell'umanità: in questi due progenitori dell'uomo – Hatem e Suleika, nuovi Adamo ed Eva – l'uomo si rivela essere «insieme la creatura più perfetta e più imperfetta, più felice e più infelice» <sup>49</sup>: «Beide sind wir auf der Erde/ Musterhaft in Freud' und Qual» <sup>50</sup>.

Ecco quindi chiarito il nesso tra donna, colori e amore. Un personaggio femminile è artefice dell'incontro cosmico di luce e tenebra nei colori, preludio della vita universale e dell'incontro amoroso degli uomini, al quale a sua volta l'uomo è trascinato dalla donna, e che ha la funzione, di nuovo cosmica oltre che umana, di riavvicinamento degli opposti. Diventa chiaro che il ritmo della vita dell'uomo e dell'universo è uno e unico, anzi, l'uomo è in qualche modo responsabile di questa armonia, perché è l'essere in cui la contraddizione si manifesta nel modo più esemplare e consapevole. Solo rispettando questa dialettica

che regge tutta la natura, ovvero facendosi carico di poli che vanno contrapposti e risolti in qualcosa di superiore, l'uomo può recuperare a sé e al mondo l'armonia insita nel principio fondamentale della polarità e realizzare nell'attimo l'eternità.

5. *Moralità della natura contra nichilismo mefistofelico*: Am farbigen Abglanz haben wir das Leben

È Mefistofele, nel suo costante tentativo di distogliere Faust da progetti troppo alati e di convertirlo dal suo idealismo al proprio nichilismo, a rivelare una verità di fondamentale importanza, mostrandosi così effettivamente «ein Teil von jener Kraft,/ Die stets das Böse will und stets das Gute schafft» (1335-1336). La verità, cui Faust sul momento non vuole credere, è questa: «Er [Gott] findet sich in einem ew'gen Glanze,/ Uns hat er in die Finsternis gebracht,/ Und euch taugt einzig Tag und Nacht» (1782-1784). A Faust che pretende un Tutto che può andar bene solo per un Dio, Mefistofele suggerisce, naturalmente con l'intenzione di distruggerne gli elevati propositi, di attenersi a ciò che è umano: Dio ha riservato solo per sé la luce pura, confinando il diavolo nell'eterna oscurità e destinando all'uomo l'alternarsi di giorno e notte. Ora, abbiamo visto come ci sia un legame tra l'esistenza umana e la polarità di luce e tenebra, che genera i colori. Ma Mefistofele qui non allude ai colori: propone solo una mezza verità, e fa riferimento a un fenomeno di ordine inferiore. Nei termini di *Polarità*, i due poli di cui egli parla non si dialettizzano in qualcosa di superiore, ma danno luogo a uno zero o a qualcosa di indifferente. Tale zero è il perpetuo alternarsi di giorno e notte riservato all'uomo, alternarsi che porta in sé non la possibilità di un terzo superiore, ma la necessità della ricaduta in un indifferenziato totale. Qui è la radice del nichilismo mefistofelico: l'uomo è condannato a veder sorgere e tramontare soli fino alla morte, senza che gli si dia la possibilità di creare e situarsi in un ordine di senso più alto. «Alles, was entsteht,/ Ist wert, daß es zugrunde geht» (1339-1340): il principio mefistofelico dell'universo dovrà valere anche per Faust. Ma in questo modo Mefistofele salva Faust: nell'imperioso invito «laß alles Sinnen sein,/ Und grad' mit in die Welt hinein!» (1828-1829) è contenuta per Faust la possibilità di aprirsi una strada per il mondo e scoprire la sua appartenenza a esso. Per far ciò egli deve rinunciare al «Sinnen» (nel senso di riflettere e giudicare) e «den Sinnen [...] trauen»<sup>51</sup>. Aver fiducia nei sensi vuol dire disponibilità a vedere, ad accogliere, e in ultima istanza ad amare.

Lo spazio per questa disponibilità si apre all'inizio della seconda parte, nella bellissima scena *Anmutige Gegend*<sup>52</sup>, subito dopo la conclusione della tragedia di Gretchen. Protagonista della scena è la natura; l'attività di Faust è sospesa in un sonno rigeneratore. La natura compare dapprima in veste di elfi e spiriti buoni: essa non giudica, ma prova pietà «ob er heilig, ob er böse» (4619) per ogni «Unglücksman» (4620). Gli

elfi aiutano Faust a riposare e dimenticare, e lo rendono pronto per una nuova vita. Nel far ciò rivelano la presenza nella natura dell'elemento morale: ridare Faust «dem heiligen Licht» (4633) è «der Elfen schönste Pflicht» (4632)<sup>53</sup>. Il tema centrale della prima parte della scena è l'agire della natura sull'uomo nel suo stato di massima passività. Faust non può riflettere né agire, ma è affidato al grembo benevolo della natura, che non lo giudica, ma lo tratta come sua parte. La natura si rivela così nella sua divinità: l'uomo non può porsi al di fuori di essa, bensì trovare il suo spazio d'azione al suo interno. Per questo Faust qui è raffigurato in un sonno che lo riunisce a essa: è una crisalide, il suo sonno è «Schale» (4661). Il risveglio di Faust, con il monologo che segue, è vera e propria rinascita in una natura divina, ariosa, solare, polarmente opposta alla cupissima conclusione della prima parte. Se nella prima metà della scena lo spettatore vede direttamente la natura nel suo agire, nel monologo essa è vista per il tramite dell'occhio di Faust. Rinato alla luce, è come se egli contemplasse per la prima volta il mondo che lo circonda e del quale è parte: nelle quattro strofe in cui si articola il monologo ciò è espresso con crescente consapevolezza. Faust osserva lo spettacolo della natura al sorgere del sole: anche qui dunque ritroviamo l'aurora. Il sole sveglia tutti gli esseri e i colori: «Farb an Farbe klärt sich los vom Grunde» (4692), intorno a lui sorge «ein Paradies» (4694). Egli guarda in alto al sole che nasce dietro le montagne: «Hinaufgeschaut!» (4695), ma è presto costretto ad abbassare gli occhi, «leider schon geblendet, / [...] vom Augenschmerz durchdrungen» (4703-4704). Nel distogliere lo sguardo Faust scopre per la prima volta il suo essere uomo e non Dio, e significativamente passa dall' "ich" al "wir"<sup>54</sup>. È come se riconoscesse improvvisamente l'impossibilità che un solo uomo si faccia carico di tutta la contraddizione dell'umanità: l'alternarsi di «Schmerz und Freuden» è ora definito «ungeheuer, / So daß wir wieder nach der Erde blicken, / Zu bergen uns in jugendlichstem Schleier» (4712-4714). L'uomo non può contemplare direttamente il sole, cioè, per quanto detto da Mefistofele, il divino, ma deve farlo attraverso uno *Schleier*, un velo. Nella gioventù l'uomo è dotato di un velo naturale, essendo il suo sguardo ancora «trüb» (2); lo sguardo puro della maturità deve quindi trovare uno *Schleier*, un qualcosa che possa mediare il divino consentendone una conoscenza indiretta.

L'idea che l'uomo possa conoscere solo in forma mediata, e dunque mai attingere il divino in sé si trova anche altrove nell'opera goethiana. Nel *Versuch einer Witterungslehre* troviamo:

Il Vero, identico con il Divino, non si lascia mai riconoscere direttamente da noi, noi lo vediamo solo nel riflesso [*Abglanz*], nell'esempio [*Beispiel*], nel simbolo [*Symbol*], in apparenze [*Erscheinungen*] isolate e congiunte; noi ci accorgiamo di esso come vita inafferrabile [*unbegreifliches Leben*] e non possiamo rinunciare al desiderio di afferrarlo comunque<sup>55</sup>;

nella *Pandora* è Prometeo ad affermare che il genere umano è «bestimmt Erleuchtetes zu sehen, nicht das Licht!»<sup>56</sup>. Anche Faust se ne rende infine conto, e all'inizio dell'ultima strofa esclama: «So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!» (4715). Ha capito di non poter afferrare direttamente «il Vero, identico con il Divino», e di doversi rapportare a esso in modo mediato. Questo modo mediato viene simboleggiato dall'arcobaleno: «Allein wie herrlich [...] / Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer» (4721-4722). L'arcobaleno è un altro elemento denso di significati simbolici per Goethe; un'altra poesia dal *Libro di Suleika*, *Hochbild*, servirà a chiarirne alcuni: qui il sole percorrendo l'universo

Sieht die schönste Göttin [Iride, cioè l'arcobaleno] weinen,  
 Die Wolkentochter, Himmelskind,  
 Ihr scheint er nur allein zu scheinen;  
 [...]  
 Er sendet Lust in ihre Trauer  
 Und jeder Perle Kuß auf Kuß.  
 Nun fühlt sie tief des Blicks Gewalten,  
 Und unverwandt schaut sie hinauf;  
 Die Perlen wollen sich gestalten:  
 Denn jede nahm sein Bildnis auf.  
 Und so, umkränzt von Farb' und Bogen,  
 Erheitert leuchtet ihr Gesicht,  
 Entgegen kommt er ihr gezogen;  
 Doch er, doch ach! Erreicht sie nicht<sup>57</sup>.

Dall'amore del sole per la pioggia nasce l'arcobaleno, che però può durare solo nella lontananza dei due elementi. In ogni goccia di pioggia si forma un'immagine del sole, e l'incontro a distanza fa nascere il colore. Anche in questa poesia ritroviamo la simbologia della polarità dei sessi, dell'amore, dell'incontro erotico nel colore e nell'arcobaleno in cui esso nasce, riflesso del solare-divino.

Negli ultimi versi della scena del Faust in analisi, le gocce d'acqua di una cascata assumono la funzione di *Schleier* o di *trübes Mittel* di fronte al sole che sorge; l'arcobaleno che nasce e vive in un continuo mutare di riflessi colorati, senza poter raggiungere il sole che pure ama, viene a essere il simbolo della vita dell'uomo: «Der spiegelt ab das menschliche Bestreben./ Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:/ Am farbigen Abglanz haben wir das Leben» (4725-4727). Quella vita che di per sé è *unbegreiflich*, noi possiamo averla in un riflesso colorato; il vero e il divino ci si manifestano come *Abglanz*, come riflesso del sole che colora il *trübes Mittel* dell'acqua. In questa visione Faust “scopre” la natura; infatti, colori e luce stanno in un rapporto che non è solo meccanico, bensì fin dall'inizio disvelatore di un orizzonte di senso in cui gli elementi della natura assumono caratteristiche “personali”:

I colori sono azioni della luce, azioni e passioni. [...] Colori e luce stanno [...] in rapporto strettissimo, ma dobbiamo rappresentarci l'una e gli altri come appartenenti all'intera natura: poiché è proprio essa che, tramite loro, si svela per intero in particolar modo al senso della vista <sup>58</sup>.

I colori sono quindi il modo in cui la natura si apre all'uomo, «il colore è la natura conforme al senso dell'occhio» <sup>59</sup>. La natura, intesa come vita divina e infinita, non può essere colta per sé ma solo «am farbigen Abglanz»; luogo della rivelazione è il fenomeno dell'arcobaleno che, per Faust come per l'umanità intera, rispecchia «das menschliche Bestreben». Scrive infatti Goethe nella sezione sulla preistoria della *Storia dei colori*:

Fu l'arcobaleno, il fenomeno atmosferico più raro fra tutti, che sempre si ripresenta nelle stesse circostanze, ad attirare su di sé l'attenzione dell'uomo figlio della Natura. Tanto lo spirito fanciullo quanto lo spirito colto si chiedono quale sia l'origine di un simile evento. [...] Per questo gli antichi trasformarono l'arcobaleno in un'amorevole fanciulla, figlia di *Thaumas* (lo Stupore [*des Erstaunens*]). In ciò ebbero ragione perché nell'arcobaleno noi percepiamo la dolcezza del Sublime <sup>60</sup>.

Un brivido di stupore prende anche Faust davanti a quella visione sublime, «umher verbreitend duftig kühle Schauer» (4724); più avanti affermerà: «Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil» (6272) <sup>61</sup>. Si tratta di un terrore sacro di fronte a quel divino che è la natura: esso prende Faust nel momento in cui egli, osservando il farsi colore della luce su di un mezzo torbido, un limite, comprende la sua limitatezza <sup>62</sup> rispetto alla natura e al tempo stesso, parafrasando Kant, la capacità in lui insita di situarsi in quell'ordine di senso naturale partecipando della sua infinità. Ma al finale realizzarsi di questa possibilità manca ancora un elemento fondamentale, che sulla base di quanto detto dovrebbe fare la sua comparsa insieme ai colori: l'amore. Solo che, lo abbiamo visto, l'amore resta estraneo a Faust anche nella seconda parte; sembra infatti che l'amore per Elena sia qualcosa di unilaterale, incompiuto, e in ogni caso qualcosa cui Faust è ancora inadeguato, tanto è vero che non riesce a conservarlo e il suo frutto è quel "Faust estremizzato" che è Euforione.

## 6. Morte, amore e redenzione di Faust

Idealmente, la prima scena della seconda parte si lascia collegare molto bene con l'ultima (*Bergschluchten*): si può anzi affermare che *Anmutige Gegend* – oltre che naturalmente tutta l'opera – trovi il suo compimento solo in *Bergschluchten* <sup>63</sup>. Ciò che Faust presagisce alla vista dell'arcobaleno sarà possibile solo grazie all'amore: «La dipendenza volontaria è la più bella delle condizioni, e come sarebbe possibile senza amore» <sup>64</sup>? L'amore arriva a coronare il tutto, per l'appunto, in *Bergschluchten*, dove la parola *Liebe* compare, assoluta o in com-

posti, quindici volte in 267 versi. L'individuo Faust è morto, e sembra abbia perso la scommessa, perché si è illuso di poter raggiungere l'attimo supremo in una visione utopica di trasformazione sociale e politica dell'umanità. Ma egli è salvo, in un senso più elevato: il suo *Unsterbliches*, la sua *Entelechie*<sup>65</sup> viene sottratta a Mefistofele (ovvero, all'annientamento), e portata nell'eternità dagli angeli. La possibilità della salvezza è stata costruita da Faust stesso sulla terra, con il suo agire senza posa<sup>66</sup>, ma perché la possibilità diventi realtà c'è, infine, bisogno dell'amore:

Wer immer strebend sich bemüht,  
Den können wir erlösen.  
Und hat an ihm die Liebe gar  
Von oben teilgenommen,  
Begegnet ihm die selige Schar  
Mit herzlichem Willkommen» (11936-11941).

La salvezza finale avviene per amore, ma presuppone l'aver vissuto in modo sempre attivo. A questa condizione è infine possibile la riunificazione dei due poli: quello maschile dell'agire e quello femminile dell'amare. Si noti però qui il rovesciamento per cui all'agire femminile di cui è intessuta questa scena fa da controcanto una passività maschile. La *Entelechie* di Faust non si muove, ma viene mossa, come avveniva già in *Wiederfinden*, dal desiderio dell'amata. Qui naturalmente siamo in un contesto molto diverso: l'amore non ha più niente di sensuale e terreno, ma è una forza cosmica che riavvicina gli opposti. Ma resta il movimento insieme ascensionale e passivo: è l'elemento femminile a trascinare in alto, con il suo amore, quello maschile, fino alla riunione, che è qui riconciliazione e redenzione.

L'amore femminile è stato a sua volta umano e peccatore, ma qui esso si è elevato a una dimensione religiosa: Faust viene salvato dall'amore delle «liebend-heiliger Büsserinnen» (11943), e «una poenitentium» era «sonst Gretchen genannt». Essa implora di poter fare da guida al «früh Geliebte» (12073), perché ancora una volta «blendet ihn der neue Tag» (12093). La *Mater gloriosa* lascia che essa si elevi «zu höhern Sphären» (12094), dove l'amante la seguirà. Tutta la scena è costruita in un'ascensione, ad opera dell'elemento femminile, che è insieme un ritrovarsi dei poli. In questo riunirsi ecco, finalmente, l'attimo supremo; in questo senso sembra si possa interpretare il *Chorus Mysticus*, che segue la raccolta preghiera del *Doctor Marianus* all'elemento femminile supremo, «Jungfrau, Mutter, Königin,/ Göttin» (12102-12103). Nel compiersi della riunione dei poli dopo la morte e a opera del principio femminile, avviene qualcosa di miracoloso:

Alles Vergängliche  
Ist nur ein Gleichnis;



Das Unzulängliche,  
Hier wird's Ereignis;  
Das Unbeschreibliche,  
Hier ist's getan;  
Das Ewig-Weibliche  
Zieht uns hinan» (12104-12111).

In un istante appare il principio divino dell'universo, rispetto al quale tutto ciò che è transeunte è solo simbolo e allusione. L'irraggiungibile (*Das Unzulängliche*)<sup>67</sup> si fa evento, cioè, etimologicamente, si presenta agli occhi (*Eräugnis*); l'indescrivibile si fa. Qui, «il Vero, identico con il Divino» si fa realtà davanti agli occhi, cioè si fa evento quasi miracoloso, perché è il venire agli occhi di quello *unbegreifliches Leben* che noi vediamo solo *am Abglanz*. Nel rivelarsi, quella vita inafferrabile, eterna e assoluta, mostra tutto ciò che è passeggero come un'allusione, un simbolo della divinità. Quel Tutto che Faust non ha potuto avere durante la vita gli si mostra qui, nella conciliazione finale, nel desiderio con il quale il «femminile eterno» lo – e ci – attira «hinan», verso qualcosa di superiore. Lo sguardo finalmente puro, «nicht mehr Getrübte» (12074), può cogliere la vita infinita della natura divina, che resta *unbegreiflich* per ogni sguardo terreno, bisognoso di un *trübes Mittel* che lo ripari dall'accecamento. Il movimento *von oben* dell'amore completa e sublima quella *Tätigkeit* faustiana che è stata condizione necessaria ma non sufficiente per attingere la “vita inafferrabile” della natura. Questa vita si presenta agli occhi in un'intuizione fondamentale, che è in ultima istanza quella della non estraneità reciproca di uomo e natura. L'uomo che scopre il significato profondo della sua appartenenza a quella vita è nella condizione di partecipare alla sua infinità. Questo significato profondo è la corrispondenza di interno ed esterno<sup>68</sup> che, sola, rende disponibile all'uomo il “farsi evento”, il venire agli occhi del naturale-divino. È una consapevolezza che Goethe ha maturato in prima persona ed è espressa, significativamente in relazione al *Faust* e alla *Teoria dei colori*, nel celebre passo del colloquio con Eckermann del 26 febbraio 1824:

Se io non avessi già portato in me il mondo come anticipazione, sarei rimasto cieco pur avendo occhi capaci di vedere e tutte le esperienze e tutte le ricerche sarebbero rimaste un vano affaticarsi. La luce è lì ed i colori stanno intorno a noi, ma se noi non portassimo nei nostri occhi luce e colore non percepiremmo nulla di simile fuori di noi<sup>69</sup>.

Questo passo dal sapore platonico ci introduce direttamente ad alcuni richiami sull'ascendente platonico della *Farbenlehre*.

## 7. Platone, padre della *Farbenlehre*

Goethe sa e riconosce di essere debitore a Platone dell'idea fondamentale della sua *Teoria dei colori*: «Platone conosce il punto più

importante di tutta la teoria dei colori – e della luce ovvero dell'ombra – e cioè che con il bianco la vista viene distesa, con il nero viene contratta»<sup>70</sup>. Alla folle pretesa newtoniana, «Einheit ewigen Lichts zu spalten», Goethe contrappone l'antica saggezza platonica:

[Hell und Dunkel] lieben sich gar fein,  
Mögen nicht ohne einander sein.  
Wie ein's im andern sich verliert,  
Manch buntes Kind sich ausgiebert.  
Im eignen Auge schaue mit Lust,  
Was Plato von Anbeginn Gewußt;  
Denn das ist der Natur Gehalt,  
Daß außen gilt, was innen galt<sup>71</sup>.

La fondamentale acquisizione della corrispondenza di interno ed esterno è quindi attribuita a Platone, e messa in relazione alla teoria dei colori. Nel far ciò Goethe ha in mente il *Timeo*, quello tra i dialoghi platonici che ha sicuramente esercitato su di lui la maggiore influenza<sup>72</sup>. Il passo del *Timeo* che tratta dei colori (67 c4 – 69 d2) è tradotto e riportato per intero nella *Storia dei colori*. Premessa della teoria platonica del colore è naturalmente la teoria della vista, esposta, nell'essenziale, a 45 b2 – 46 c6, e ripresa in modo praticamente invariato da Goethe in un passo che conviene qui riportare per esteso:

L'occhio è debitore della sua esistenza alla luce. Da organi animali indifferenti la luce si crea un organo che divenga il suo uguale e così l'occhio si forma alla luce per la luce, affinché la luce interna muova incontro a quella esterna. Ci torna qui alla mente l'antica scuola ionica che ripeteva – conoscendone la grande importanza – che l'uguale viene colto soltanto dall'uguale, ma anche le parole di un antico mistico, che vogliamo esprimere in versi nel modo seguente: Se l'occhio non fosse solare, / come potremmo vedere la luce? / Se non vivesse in noi la forza propria di Dio, / come potrebbe estasiarci il divino? Nessuno vorrà negare questa immediata parentela della luce e dell'occhio, anche se è difficile rappresentarsi l'una e l'altro come un'unica e medesima cosa. Diviene però più comprensibile se si afferma che nell'occhio vive una luce in quiete, eccitata alla minima sollecitazione dall'interno o dall'esterno<sup>73</sup>.

Dalla corrispondenza interno-esterno della luce Goethe deduce in parallelo la presenza interna del divino. Il tema è platonico: nel risalire alla causa finale della vista, cioè al vero motivo per il quale la divinità ce l'ha donata, Platone afferma che essa è il più nobile dei sensi, perché è il necessario preludio dell'attività più divina, la filosofia<sup>74</sup>.

Il colore è, dopo vista, udito e olfatto, un «quarto genere di sensazioni [Τέταρτον... γένος... αισθητικόν... *vierte Art Empfindbares*]»<sup>75</sup>, separato. I colori «non sono che fiamma che scorre da ciascuno dei corpi e che ha delle particelle proporzionate alla vista in modo tale da produrre una sensazione»<sup>76</sup>. La spiegazione di come si formano i colori ha come base la teoria della corrispondenza di interno ed esterno: «Le particelle che provengono dagli altri corpi e si imbattono nella vista

sono alcune più piccole, altre più grandi, altre ancora simili a quelle della stessa vista»<sup>77</sup>. Le particelle che colpiscono il nostro senso del colore devono essere diverse da quelle interne per poter essere percepite, altrimenti si crea una linea continua omogenea che non dà luogo a percezione di colore: perciò queste particelle sono dette «trasparenti [διαφανή; *durch-sichtig*]»<sup>78</sup>. Ciò che è simile alla vista viene attraversato, è trasparente al senso come al pensiero, non aggiunge niente di esterno all'interno. La vista vuole percepire qualcosa di nuovo, di diverso, delle parti più grandi o più piccole, che agiscano su di essa «le une determinando [...] delle contrazioni, le altre delle dilatazioni [τὰ μὲν συγκρίνοντα, τὰ δὲ διακρίνοντα; *gesammelt... entbunden*]»<sup>79</sup>. Più precisamente, «il bianco è ciò che dilata [το διακριτικόν] la vista, mentre il suo contrario è il nero»<sup>80</sup>.

Qui, lo abbiamo visto, risiede per Goethe «il punto più importante di tutta la teoria dei colori e della luce ovvero dell'ombra»<sup>81</sup>; e ora forse possiamo capirne la ragione. Platone si è per Goethe avvicinato alla vita inafferrabile della natura molto più della scienza moderna. In base alla teoria della corrispondenza dell'interno con l'esterno, che era già stata di Empedocle ma in Platone si trova «in forma più spirituale e potente»<sup>82</sup>, la «contrazione e dilatazione» dell'occhio tramite il bianco e il nero – la luce e l'ombra – deve rispecchiare la vita stessa dell'universo. Scrive infatti Goethe:

In luogo delle espressioni greche συγκρίνειν e διακρίνειν individuiamo, nelle diverse lingue, espressioni quali i nostri contrarre, rilassare, raccogliere, liberare, incatenare, sciogliere, *rétrécir* e *développer* ecc. Mentre per il pulsare, in cui si esprime il vivere e il sentire, non troviamo alcuna espressione che sia altrettanto spiritual-corporea [*geistig-körperlichen*]<sup>83</sup>.

Quindi, non solo Platone ha trovato la legge fondamentale della teoria dei colori, dell'ombra e della luce e attraverso di essa quel «pulsare, in cui si esprime il vivere e il sentire», ma addirittura ha espresso questa legge con delle parole capaci esse stesse di fondere *Geist* e *Körper*. Nel pensiero e nell'espressione platonica Goethe trova quella mediazione di soggetto e oggetto la cui ricerca è stata una delle linee portanti della sua esistenza, del suo pensiero, della sua attività scientifica e artistica<sup>84</sup>. Altrettanto significativo è l'atteggiamento platonico di fronte a questa scoperta, atteggiamento richiamato non poco dallo *Schaudern* di Faust davanti all'arcobaleno, quello *Schaudern* che «ist der Menschheit bestes Teil»:

Anche in questo caso ci piace la sacra reverenza [*heilige Scheu*] con cui Platone si avvicina alla Natura, la cautela con la quale egli la saggia e quindi, dopo averla meglio conosciuta, di nuovo si ritira davanti a lei, così come ci piace quello stupore [*Erstaunen*] che, come egli stesso afferma, si addice così bene ai filosofi<sup>85</sup>.

Questo atteggiamento costituisce il miglior rimedio alle aberrazioni della scienza moderna, e in primo luogo newtoniana:

Per uscire dall'illimitata molteplicità, frammentazione e aggrovigliatezza della moderna teoria della natura e ritrovare rifugio nella semplicità, ci si deve sempre porre la domanda: come si sarebbe condotto Platone nei confronti della natura come essa può apparirci oggi nella sua più grande multiformità, pur con tutta la sua unità di fondo <sup>86</sup>?

Tuttavia,

gli antichi non sapevano come l'unità stessa, separandosi, divenga dualità. Conoscevano il magnete e l'elettro solo come forza di attrazione. La polarità non si era ancora rivelata ai loro occhi <sup>87</sup>.

Goethe invece conosce il separarsi originario del fenomeno e la tendenza alla riunione dei due poli separati. Sa che «con un delicato gioco di pesi e contrappesi la natura oscilla in questo o quel senso», condizionando «tutte le manifestazioni che si presentano nello spazio e nel tempo» <sup>88</sup>. Sa che al fondo del pulsare della vita si cela una contraddizione che preme per essere risolta, «la contraddizione nascosta che ogni vivente è costretto a esprimere quando venga sollecitato da una qualsiasi determinata condizione. In questo senso l'inspirare già presuppone l'inspirare e viceversa, e ogni sistole presuppone la sua diastole. È l'eterna formula della vita» <sup>89</sup>. La formula della vita è questo continuo alternarsi di sistole e diastole di cui è partecipe tutto l'universo, concepito, alla maniera del *Timeo*, come un unico essere vivente divino, dotato di corpo e anima, che inspira e respira trascinando con sé in questo movimento tutti gli esseri che lo compongono. A loro volta tali esseri, spinozianamente, sono liberi solo nel momento in cui riconoscono e si adeguano a questo movimento, mentre se si proclamano liberi sono immediatamente condizionati dalla necessità cui partecipano senza riconoscerla.

#### 8. *Il diavolo e l'estetica*

La consapevolezza liberatoria della limitatezza parte dall'osservazione, dalla vista che svela la natura divina, il fuoco esterno, attraverso la sua corrispondenza col fuoco interno. In questa corrispondenza l'uomo esiste e conosce, e il conoscere ha luogo innanzitutto nel colore, nello scontrarsi di particelle diverse, nel contrarsi dell'occhio rispetto alle parti grandi, bianche – la luce, e nel suo espandersi di fronte alle parti piccole, nere – la tenebra. La contraddizione che immediatamente si rivela nell'agire dell'occhio rispecchia quella dell'universo, eterna vicenda di separazione, riunione in qualcosa di migliore o in un indifferenziato, nuova separazione:

Tutto ciò che si manifesta, tutto ciò che si presenta come fenomeno deve rinviare o a una scissione originaria, capace di ricomposizione, o a un'unità originaria capace di scindersi [...]. Scindere ciò che è unito e unire ciò che è scisso, è la vita della natura. È l'eterna sistole e diastole, l'eterna *synerisis* e *diakrisis*, l'inspirare ed espirare del mondo in cui viviamo, agiamo e siamo <sup>90</sup>.

Ulteriore conseguenza di questa concezione dell'universo e dell'uomo che Goethe in buona parte mutua, naturalmente riadattandola, da Platone, è l'eliminazione di ogni piano trascendente. Nel *Timeo* il demiurgo crea l'universo come una sfera perfettamente liscia, "senza porte né finestre", perché

nulla [...] poteva da esso separarsi e nulla a esso aggiungersi da nessuna parte, perché nulla vi era al di fuori; infatti, è stato prodotto in modo da offrire a se stesso, come nutrimento, la propria corruzione e da avere in sé e da sé ogni azione e ogni passione; il suo costruttore pensò infatti che sarebbe stato migliore se fosse stato autosufficiente piuttosto che se fosse stato dipendente da qualcos'altro <sup>91</sup>.

L'idea che non vi sia un Dio al di fuori della natura, ma che esso si trovi *in herbis et lapidibus*, e che quindi la natura *sia* Dio è, lo abbiamo detto, fondamentale per Goethe, che la esprime anche parafrasando la Bibbia: «La natura è sempre Jehovah. Lo è, lo era, e lo sarà» <sup>92</sup>. In quanto divina la natura è autosufficiente e non dipendente da qualcos'altro; tutto ciò che avviene in essa, avviene per la forza delle sue leggi naturali nel collegamento del tutto:

Proprietà fondamentale dell'unità vivente: dividere se stessa, unificare se stessa, passare nel generale, persistere nel particolare [...]. Formarsi e distruggersi, creare e annientare, nascita e morte, gioia e dolore, tutto agisce attraverso tutto, in ugual modo e misura; perciò quindi anche ciò che di più particolare si presenta [sich ereignet], compare sempre come immagine e simbolo [Bild und Gleichnis] di ciò che è più generale <sup>93</sup>.

La natura è un piano e un orizzonte unico nella sua infinita molteplicità e costante polarizzazione. Essa sola si crea e si distrugge, corpo vivente infinito ed eterno. L'uomo, il vivente nel quale la contraddizione si manifesta nel massimo grado di realtà e coscienza, è l'essere di collegamento tra il particolare più infimo e l'universale più sublime, l'unico in grado di comprendere, se mai vi riesca, che «alles Vergängliche/ Ist nur ein Gleichnis». Condizione necessaria di questa comprensione è il cooperare di tutti i poli: anche quello più negativo, Mefistofele, che vorrebbe la distruzione del tutto, è fondamentale controparte del polo che sempre crea e ama <sup>94</sup>. Il male quindi non è per l'uomo la presenza nell'universo e al suo fianco di un diavolo nichilista, ma l'unilateralità e il considerarsi un polo separato rispetto al resto del mondo. Nel superare questa limitatezza, e cioè nello scoprire l'amore come forza umana e cosmica di riunione degli opposti, l'uomo vede tutto ciò che

passa, compreso se stesso, come simbolo del vero, del divino, della vita inafferrabile.

Il corrispondere al pulsare di questa vita, con il brivido che accompagna questo momento, è il massimo cui possa giungere l'uomo. Ciò che fa del *Faust* una delle testimonianze fondanti della modernità è proprio la compresenza di tutti gli opposti sullo stesso piano, nello stesso mondo, sulla stessa scena. Nel confronto tra l'artista-scienziato che ha dato il nome a un'epoca intera e il padre della filosofia occidentale emerge inaspettatamente la consapevolezza dell'irriducibilità del mondo e dell'uomo al solo polo soggettivo "faustiano" e della inevitabile corrispondenza di vita interiore ed esteriore, consapevolezza che rimane tuttavia ancora oggi spesso inefficace nel determinare il rapporto dell'uomo occidentale con il suo mondo, con conseguenze che Mefistofele, il diavolo che ancora e sempre ci accompagna, potrebbe finalmente guardare con un ghigno di vittoria. Tanto più necessaria è allora un'estetica intesa non come branca settoriale della filosofia, ma come pensiero dell'immanenza, della corrispondenza inscindibile di soggetto e oggetto, uomo e natura, *Geist e Körper*. L'estetica così intesa non è solo estetica dell'immanente (dell'unitarietà della vita-natura e delle sue molteplici manifestazioni), ma estetica essa stessa immanente al concetto e all'articolazione in prassi differenti che di esso si sostanzia. Anche qui: nel senso non di dimensione separata ma necessaria, bensì di integralità concreta che non è dover essere ma già essere, seppur di volta in volta a livelli di sviluppo differenti, e di costituzione del concetto tramite la vita e viceversa, di crescita comune, su un unico piano (con-cretezza)<sup>95</sup>. L'elemento sensibile, l'individuo, la tenebra, il male non sono vuoto d'essere, bensì sono dotati di pari consistenza ontologica rispetto a ragione, universali, luce, bene: solo nell'incontro delle parti diverse si genera l'infinita molteplicità della vita così come, parallelamente, la conoscenza del mondo e il riconoscimento dell'appartenenza a esso. E in questa prospettiva la teoria dei colori assume un ruolo davvero paradigmatico, perché rappresenta un punto centrale e immediato di collegamento non solo di arte, scienza e filosofia, ma anche tra fiducia irriflessa nei sensi e partecipazione conoscitiva e pratica consapevole, spirituale, piena al mondo nella sua unità e in tutte le sue differenze: «Dann ist Vergangenheit beständig,/ Das Künftige voraus lebendig,/ Der Augenblick ist Ewigkeit»<sup>96</sup>.

<sup>1</sup> Il riferimento è, ovviamente, a E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Roma-Bari, Laterza 1995<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Per una delucidazione dei modi e limiti di un confronto filosofico con Goethe e in particolare con il *Faust*, per molti versi la più filosofica delle sue opere, rimando a P. D'Angelo, *Tre letture filosofiche del Faust*, "Cultura tedesca", 37, 2009, pp. 89-104, dove si può trovare un'efficace rassegna critica con i relativi spunti bibliografici.

<sup>3</sup> Su questo si è abbondantemente soffermato L. Pareyson negli scritti da lui dedicati all'estetica goethiana e ora raccolti in *Estetica dell'idealismo tedesco III. Goethe e Schelling*, a cura di M. Ravera, Milano, Mursia 2003, dove troviamo per es.: «La concezione che Goethe ha dell'arte dipende da quella ch'egli ha della natura. Questo strettissimo legame fra estetica e dottrina della natura assunse molte forme nel corso della lunghissima meditazione di Goethe, ma non venne mai meno; sì che chi voglia, in qualsiasi momento dell'evoluzione spirituale di Goethe, rendersi esattamente conto della sua estetica, dovrà rifarsi al suo modo di vedere e sentire la natura. La visione goethiana della natura risulta dall'incontro di una triplice esperienza: poetica, scientifica e filosofica. [...] Nella mente del Goethe maturo i tre aspetti sono veramente inscindibili: si tratta d'un'unica, profonda, integrale visione della natura» (p. 11). Da ciò discende una duplice conseguenza per l'estetica: «Goethe interessa da vicino l'estetica non solo per le sue esplicite dichiarazioni sul problema del bello e dell'arte, ma anche come esempio vivente di soluzione in atto di problemi particolarmente ardui e complessi dell'estetica» (p. 12). Ovvero, l'estetica di Goethe è non solo contributo allo studio delle questioni del bello, dell'arte, del genio etc., ma anche, a monte, consapevolezza personalmente vissuta e vivente, e quindi attivamente tradotta in prassi, del valore profondo e determinante degli elementi in senso lato "estetici" nella costituzione delle visioni individuali e collettive dell'uomo, del mondo e della storia: a questo secondo più generale versante, che potremmo forse definire meta-estetico, sarà prevalentemente dedicato questo studio.

<sup>4</sup> Si citeranno le opere di Goethe dalla *Hamburger Ausgabe* (HA): *Werke*, hrsg. von E. Trunz, München, DTV 1998, e dalla *Frankfurter Ausgabe* (FA): *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hrsg. von F. Apel u. a., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 1985 ss. (il primo numero romano indica la *Abteilung*, il secondo il *Band*). Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie. Coerentemente con l'intento non storico-letterario ma filosofico del discorso si è ritenuto di poter prescindere da ogni notazione cronologica.

<sup>5</sup> HA XIII 25 (*Einwirkung der neueren Philosophie*).

<sup>6</sup> Cfr. Goethe a Zelter, 7 novembre 1816 (FA II/VIII 58).

<sup>7</sup> Cfr. HA XIII 25 (*Einwirkung der neueren Philosophie*).

<sup>8</sup> Goethe a Jacobi, rispettivamente 5 maggio 1786 (FA II/II 628) e 9 giugno 1785 (FA II/II 583-84). Cfr. Pareyson, cit., pp. 180-81.

<sup>9</sup> Questo è il portato più evidente dell'incontro di Goethe con Spinoza (su cui cfr. *ivi*, pp. 181-87).

<sup>10</sup> Opera d'arte, creatività e recettività artistica rispondono alle stesse leggi della natura (unica è infatti la radice, e cioè la vita universale nelle sue multifforme espressioni), e ne sono al contempo una manifestazione concentrata e potenziata. Su identità e differenze di arte e natura cfr. *ivi*, pp. 103-05. Alla base delle stesse nozioni estetiche (per es. «bello» e «sublime») vi sono poi modi diversi del rapporto tra la soggettività e la percezione della natura (per es. «vero» e «grande»): cfr. *ivi*, p. 187.

<sup>11</sup> Basti vedere il saggio del 1771 *Per l'onomatico di Shakespeare* e inoltre cfr. Pareyson, cit., p. 55 ss.

<sup>12</sup> E in ciò risiede, parlando per formule, il senso della conversione al classicismo (ma sulla scarsa validità della manualistica suddivisione dello sviluppo goethiano in sturmeriano, classico e della maturità cfr. S. Zecchi, *Introduzione*, in Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, trad. di P. Necchi e M. Ophälders, Torino, Bollati Boringhieri 1992, p. 10).

<sup>13</sup> HA XIII 7; Goethe, *Studio da Spinoza*, in Id., *Teoria della natura*, a cura di M. Montinari, Torino, Boringhieri 1958, p. 17.

<sup>14</sup> HA XIII 18; Goethe, *L'esperimento come mediatore tra soggetto e oggetto*, *ivi*, p. 37.

<sup>15</sup> HA XIII 17; *ivi*, p. 36.

<sup>16</sup> Si citerà il *Faust* da HA III, indicando tra parentesi solo il numero dei versi. Si è regolarmente tenuta presente la trad. in prosa di G. V. Amoretti, Milano, Feltrinelli 2004<sup>11</sup> e quella in versi di F. Fortini, Milano, Mondadori 1996<sup>12</sup>, così come le *Anmerkungen* di Trunz, le *Note* di Amoretti e U. Gaier, *Kommentar zu Goethes Faust*, Stuttgart, Reclam 2002.

<sup>17</sup> Cfr. Goethe a Lavater, 20 settembre 1780 (FA II/II 299).

<sup>18</sup> «Zum Sehen geboren,/ Zum Schauen Bestellt,/ Dem Turme geschworen,/ Gefällt mir die Welt./ [...] / So seh' ich in allen/ Die ewige Zier,/ Und wie mir' s gefallen,/ Gefall' ich auch mir» (11288-11299).

<sup>19</sup> Cfr. V. Mathieu, *Goethe e il suo diavolo custode*, Milano, Adelphi 2002, p. 40.

<sup>20</sup> «Werd' ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! Du bist so schön! / [...] / Dann will ich gern zugrunde gehen! / [...] / Es sei die Zeit für mich vorbei!» (1699-1706). Il raggiungimento di quest'attimo supremo è l'oggetto della scommessa con Mefistofele.



<sup>21</sup> Si pensi, già nel periodo giovanile, al rapporto di polarità che separa e lega il Prometeo e il Ganimede degli omonimi inni: cfr. Pareyson, cit., p. 62.

<sup>22</sup> FA I/XXV 143; Goethe, *Polarità*, in *Teoria della natura*, cit., p. 53.

<sup>23</sup> FA I/XXV 143; *Ibid.*

<sup>24</sup> HA II 83 (*West-östlicher Divan*: per quest'opera si è tenuta presente la trad. *Il Divano occidentale-orientale*, a cura di L. Koch, I. Porena, F. Borio, Milano, Rizzoli 2001<sup>7</sup>).

<sup>25</sup> HA II 83 (*ibid.*).

<sup>26</sup> «Il momento volontario ed imperativo della creazione biblica è visto come l'apertura di uno 'spazio degli opposti' che dovranno essere conciliati» (Mathieu, cit., p. 52).

<sup>27</sup> HA II 83 (*West-östlicher Divan*).

<sup>28</sup> HA IX 351-52; Goethe, *Dalla mia vita. Poesia e verità*, a cura di A. Cori, Torino, UTET 1957, pp. 483-84.

<sup>29</sup> HA XII 520 (*Maximen und Reflexionen*, n. 1117).

<sup>30</sup> Sul tema dell'amore e sulla sua centralità sia per la conoscenza scientifica che per l'estetica si veda Pareyson, cit., pp. 92-95.

<sup>31</sup> «Ich eile fort, ihr ew'ges Licht zu trinken,/ vor mir den Tag und hinter mir die Nacht» (1086-1087).

<sup>32</sup> HA II 83 (*West-östlicher Divan*).

<sup>33</sup> Cfr. Mathieu, cit., p. 53.

<sup>34</sup> Sulla quale cfr. tra gli altri M. Cacciari, *Goethe alchimista dei colori*, in U. Curi (a cura di), *Humanismus? Goethe e dopo*, Venezia, Arsenale 1984, pp. 43-55, e R. Troncon, *Goethe e la filosofia del colore*, in Goethe, *La teoria dei colori*, a cura di R. Troncon, Milano, Il Saggiatore 1999<sup>2</sup>, pp. 221-56.

<sup>35</sup> HA XIII 326; *La teoria dei colori*, cit., p. 16.

<sup>36</sup> HA XIII 346; ivi, p. 39, § 69. Cfr. inoltre § 573, § 591 («l'ombra è l'elemento proprio del colore») e § 694 («la natura oscura del colore»).

<sup>37</sup> HA XIII 350; ivi, p. 43, § 81.

<sup>38</sup> HA XIII 350; ivi, p. 43, § 82.

<sup>39</sup> HA XIII 476; ivi, p. 172, §§ 690-91.

<sup>40</sup> FA I/XXV 143; *Polarità*, cit., p. 53.

<sup>41</sup> HA XIII 362; *La teoria dei colori*, cit., p. 55, § 147.

<sup>42</sup> HA XIII 361; ivi, p. 55, § 145.

<sup>43</sup> HA XIII 326; ivi, p. 16.

<sup>44</sup> Cfr. Mathieu, cit., p. 52.

<sup>45</sup> HA II 84 (*West-östlicher Divan*).

<sup>46</sup> HA II 84 (*ibid.*).

<sup>47</sup> Cfr. Mathieu, cit., p. 52.

<sup>48</sup> HA II 84 (*West-östlicher Divan*).

<sup>49</sup> HA IX 352; *Dalla mia vita. Poesia e verità*, cit., p. 484.

<sup>50</sup> HA II 84 (*West-östlicher Divan*).

<sup>51</sup> HA I 370 (*Vermächtnis*).

<sup>52</sup> Sulla quale cfr. P. Michelsen, *Fausts Schlaf und Erwachen. Zur Eingangsszene von „Faust II“* («Anmutige Gegend»), “Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts”, 1983, pp. 21-61.

<sup>53</sup> Cfr. P. Michelsen, *Fausts Erblindung*, “Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, 36, 1962, p. 33.

<sup>54</sup> Cfr. ivi, p. 57.

<sup>55</sup> HA XIII 305 (*Versuch einer Witterungslehre*).

<sup>56</sup> HA V 362 (*Pandora*, vv. 957-958).

<sup>57</sup> HA II 81 (*West-östlicher Divan*).

<sup>58</sup> HA XIII 315; *La teoria dei colori*, cit., p. 5. Sulla *Farbenlehre* nel *Faust* cfr. R. Matthaer, *Die Farbenlehre im Faust*, “Goethe. Jahrbuch der Goethegesellschaft”, 10, 1947, pp. 59-148.

<sup>59</sup> HA XIII 324; *La teoria dei colori*, cit., p. 15.

<sup>60</sup> HA XIV 11; Goethe, *La storia dei colori*, a cura di R. Troncon, Milano-Trento, Luni 2004, p. 51.

<sup>61</sup> Nel colloquio con Eckermann del 18 febbraio 1829 Goethe afferma: «La cosa più alta alla quale l'uomo può arrivare è la meraviglia» (FA II/XII 311; J. P. Eckermann, *Colloqui con il Goethe*, a cura di G. V. Amoretti, Torino, UTET 1957, p. 590).

<sup>62</sup> Come la luce necessita di un limite, di un mezzo torbido per dar luogo al colore e l'amore necessita della mediazione-limitazione nell'incontro, anche l'uomo, come si vedrà, ha bisogno di un limite non solo per la vista ma anche per la conoscenza. Solo nell'esistenza e

nella consapevolezza dei limiti si rivelano e divengono effettive le possibilità. Il tema (spinoziano) del limite, della consapevolezza di sé è anch'esso centrale nel pensiero e nell'estetica di Goethe (fondamentale è infatti, per l'artista, la scelta chiara e limitata dell'oggetto e dei modi espressivi: cfr. Pareyson, cit., p. 110 ss.), ed è soprattutto una colonna portante della sua stessa esistenza. Vi è, in ogni ambito (dalla scienza all'arte, dalla vita sociale al lavoro), un legame strettissimo tra conoscenza e capacità del limite e oggettività, efficacia della conoscenza e della prassi: si veda la magnifica testimonianza poetica *Grenzen der Menschheit* (HA I 146-47). Sull'argomento si diffonde lucidamente Pareyson, cit., pp. 113-21 e, sul desiderio di oggettività, di *Sachlichkeit*, p. 224 ss., dove si mostra come esso sia per molti versi un portato del viaggio in Italia. Si veda anche R. Bodei, *Ai confini dell'umanità. Sviluppi e limiti delle facoltà umane in Goethe*, in *Humanismus? Goethe e dopo*, cit., pp. 19-31.

<sup>63</sup> Si potrebbe anche fare riferimento ad alcuni indizi: oltre alla comune situazione di partenza, un risveglio prima dal sonno poi dalla morte, il «*fühl es vor! Du wirst gesunden*» (4652) pronunciato dal coro, che potrebbe essere letto in chiave salvifica, e naturalmente il «*Paradies*» (4694) che nella prima scena sorge intorno a Faust e nell'ultima lo accoglie.

<sup>64</sup> HA XII 520 (*Maximen und Reflexionen*, n. 1120).

<sup>65</sup> In un abbozzo Goethe aveva usato il termine *Entelechie*, che si ritrova nelle massime nn. 44-45.

<sup>66</sup> È questa consapevolezza, nata in *Anmutige Gegend* e poi sempre più matura, dello spazio di azione dato all'esistenza umana (cfr. 11433-52) a salvare Faust dal precipitare nella disperazione, nell'angoscia e infine nell'annichilimento, come invece avrebbe voluto Mefistofele (cfr. 1851-1867). E questa consapevolezza, che lo guida come una luce interiore, egli oppone, alla fine della sua vita, all'accecamento esteriore procuratogli dalla Cura (cfr. 11442-11443 e 11499-11510), presagio e causa della sua morte terrena.

<sup>67</sup> Per questa traduzione cfr. Mathieu, cit., pp. 73-74.

<sup>68</sup> Questa corrispondenza di esterno ed interno, le cui radici saranno analizzate nel prossimo paragrafo, non è che una delle possibili definizioni dell'amore: cfr. anche Pareyson, cit., p. 93.

<sup>69</sup> FA II/XII 98; *Colloqui con il Goethe*, cit., pp. 159-60, trad. ritoccata.

<sup>70</sup> HA XIV 36; *La storia dei colori*, cit., p. 106.

<sup>71</sup> FA I/II 677 (*Zahme Xenien*, VI).

<sup>72</sup> Secondo E. Cassirer, *Goethe und Platon*, in Id., *Goethe und die geschichtliche Welt*, hrsg. von R. A. Bast, Hamburg, Meiner 1995, p. 105, l'unico che egli abbia sicuramente letto. <sup>73</sup> HA XII 323-24; *La teoria dei colori*, cit., pp. 14-15. L'antico mistico è Plotino (*Enneadi*, I, 6, 9), «*ma l'esposizione di Plotino è in questo luogo solo un rifacimento e una continuazione di quella platonica*» (Cassirer, cit., p. 128).

<sup>74</sup> *Tim.* 47 a1 – b3; trad. con originale a fronte di F. Fronterotta, Milano, Rizzoli 2003, p. 251.

<sup>75</sup> *Tim.* 67 c4; ivi, p. 339 e HA XIV 18; *La storia dei colori*, cit., p. 57.

<sup>76</sup> *Tim.* 67 c6-7; *ibid.* Cfr. HA XIV 18; *ibid.*

<sup>77</sup> *Tim.* 67 d2-4; *ibid.* Cfr. HA XIV 19; ivi, p. 58.

<sup>78</sup> *Tim.* 67 d5; *ibid.* e HA XIV 19; *ibid.*

<sup>79</sup> *Tim.* 67 d5-7; *ibid.* (trad. ritoccata) e HA XIV 19; *ibid.*

<sup>80</sup> *Tim.* 67 e5-6; ivi, p. 341. Cfr. HA XIV 19; *ibid.*

<sup>81</sup> HA XIV 36; ivi, p. 106.

<sup>82</sup> HA XIV 36; *ibid.*

<sup>83</sup> HA XIV 36; *ibid.*

<sup>84</sup> Si veda anche la massima 364, sicuramente d'ispirazione platonica: «*Tutto ciò che chiamiamo inventare e scoprire in un senso superiore è l'esercizio e l'attività significativa di un originario sentimento di verità che, formatosi da lungo tempo in segreto, improvvisamente porta in un baleno a una conoscenza feconda. È una rivelazione che, sviluppandosi dall'interno verso l'esterno, lascia presagire all'uomo la sua somiglianza con Dio, è una sintesi di mondo e spirito, che offre la più felice rassicurazione sull'eterna armonia dell'esistenza*» (HA XII 414).

<sup>85</sup> HA XIV 36; *La storia dei colori*, cit., pp. 106-07.

<sup>86</sup> HA XII 457-58 (*Maximen und Reflexionen*, n. 662).

<sup>87</sup> HA XIV 37; *La storia dei colori*, cit., p. 107.

<sup>88</sup> HA XIII 316; *La teoria dei colori*, cit., p. 6.

<sup>89</sup> HA XIII 337; ivi, pp. 29-30, § 38.

<sup>90</sup> HA XIII 488; ivi, p. 183, § 739.

<sup>91</sup> *Tim.* 33 c6 – d3; trad. cit., pp. 195-97.

<sup>92</sup> HA XII 365 (*Maximen und Reflexionen*, n. 4). Cfr. Es 3, 14-15: le lettere del Tetragramma sono anche quelle delle forme del verbo “essere”.

<sup>93</sup> HA XII 367-68 (*Maximen und Reflexionen*, n. 21).

<sup>94</sup> Cfr. Pareyson, cit., p. 47.

<sup>95</sup> Queste ultime affermazioni guardano a Hegel, grande contemporaneo di Goethe, a lui legato da affinità a mio parere sostanziali per quanto a prima vista paradossali.

<sup>96</sup> HA I 370 (*Vermächtnis*).

*Tragedia e presentazione del dionisiaco:  
lo statuto ambiguo delle Baccanti di Euripide*

di Antonio Valentini (Roma)

1. *A partire da Nietzsche: le Baccanti come palinodia del “socratismo estetico”?*

Per Nietzsche, com'è noto, è Euripide a sancire la morte della forma-tragedia e, con ciò stesso, l'inizio di quella fase di decadenza della cultura occidentale che coincide, di fatto, con l'avvento della metafisica e, in particolare, del platonismo. Sempre secondo Nietzsche, infatti, è indubbio che dietro Euripide si deve riconoscere la presenza di quel «demone di recentissima nascita» che è Socrate, il «mistagogo della scienza»: la presenza, insomma, di quell'«ottimismo teoretico», ossia di quel razionalismo, il cui tratto distintivo è, in primo luogo, la fede incondizionata nella possibilità di uno svelamento definitivo della Verità e, con ciò stesso, nella possibilità, da parte della *theoria*, di esercitare un dominio pieno e completo sul mondo fenomenico. Tutto ciò, evidentemente, presuppone non soltanto il primato incontrovertibile assegnato al *logos* rispetto al *pathos*, o al *theoreîn* rispetto all'*aïsthesis*, ma anche, più in generale, l'assolutizzazione di quello che Nietzsche definisce “principio apollineo” – l'intelligibile, la determinatezza del visibile-rappresentabile –, con la conseguente esclusione o rimozione di ogni possibile istanza dionisiaca, ossia di ogni opacità, e quindi di qualunque dimensione “altra” rispetto alla trasparenza dell'apollineo – l'irrappresentabile, in quanto residuo materiale che, nel sensibile, non si lascia mai dissolvere in puro contenuto.

In questo senso si può dire che, con Euripide, la tragedia – e, più in generale, l'arte – muore perché a venir meno, in essa, è innanzitutto il ruolo irrinunciabile tradizionalmente svolto dal coro, inteso appunto come esponente paradigmatico del *pathos* dionisiaco e, quindi, come “figura dell'infigurabile”. Da questo punto di vista, la morte della tragedia è causata dalla perdita di quello che è sempre stato, nella prospettiva nietzscheana, il suo requisito fondamentale: la capacità del coro di custodire l'*assenza* di Dioniso, la sua capacità cioè di mostrarsi antitetico non tanto rispetto alla visibilità-rappresentabilità del *drama* apollineo come tale (questo o quel mito di volta in volta rappresentato sulla scena), quanto piuttosto rispetto a ogni possibile tentativo, da parte di un tale mondo apollineo, di risolvere senza residui l'opacità-irrappresentabilità di Dioniso (l'*assenza*) nella trasparen-

za-rappresentabilità di ciò che appunto si rende visibile nell'orizzonte del *drama* (la presenza). È quanto del resto mostrano esemplarmente, sempre secondo Nietzsche, le due principali innovazioni che, sul piano tecnico-formale, Euripide introduce nella tragedia: il prologo e il *deus ex machina*; in entrambi i casi, abbiamo a che fare con elementi che finiscono con l'attestare, e di fatto col rendere irrevocabile, l'effettivo primato ormai attribuito alla trasparenza del *logos* – alla *ratio*, in quanto pensiero analitico e oggettivante – e, con ciò stesso, all'istanza della visibilità-rappresentabilità. Si tratta, insomma, dell'incondizionato prevalere dell'idea, tipicamente socratica, secondo la quale «tutto deve essere razionale per essere bello»<sup>1</sup>.

Ma se le cose stanno in questi termini, allora è indubbio che una tragedia come le *Baccanti* sembra contraddire, almeno in prima battuta, l'ipotesi interpretativa posta alla base della *Nascita della tragedia*. Le *Baccanti*, infatti, costituiscono l'unica tragedia greca – l'unica, almeno, fra quelle a noi note – nella quale il tema del dionisismo sia affrontato in modo esplicito e diretto, tanto che lo stesso Nietzsche, già nei suoi scritti del 1870, non esita a riconoscere in questo dramma uno dei luoghi eminenti ai quali non si può non fare riferimento, proprio in ragione della loro esemplarità, nell'analisi-ricostruzione del fenomeno dionisiaco. Non solo, ma è innegabile che le *Baccanti* sono anche l'unica tragedia nella quale ad assumere il ruolo di personaggio – e di personaggio centrale – sia la stessa figura di Dioniso. Di qui, appunto, il venire alla luce di un elemento che potremmo qualificare come “aporetico” all'interno della riflessione sviluppata da Nietzsche.

E tuttavia, a ben vedere, si tratta di una aporia solo apparente e lo stesso Nietzsche, del resto, ne è perfettamente consapevole. Nel XII capitolo della *Nascita della tragedia*, infatti, la “difficoltà” in questione, non che essere elusa o messa in parentesi, emerge in tutta la sua evidenza, come pure il tentativo nietzscheano di superarla: qui la soluzione scelta da Nietzsche consiste nell'adottare, sempre a proposito delle *Baccanti*, uno schema interpretativo già ampiamente utilizzato da illustri filologi e grecisti (da Karl Otfried Müller a Ulrich Von Wilamowitz), lo schema cioè della “ritrattazione”. In particolare, si tratta di leggere le *Baccanti* come la messa in opera, da parte dell'ultimo Euripide, di una vera e propria “palinodia” nei confronti di quel “socratismo estetico” che, sempre secondo la lettura nietzscheana, permea, di fatto, tutta la sua precedente produzione drammaturgica.

In questa prospettiva, se è evidente che a essere dominante, in Euripide, è la tendenza a eliminare dalla tragedia la sua originaria dimensione dionisiaca per «edificarla in modo puro e a nuovo su un'arte, un costume e una concezione del mondo non dionisiaci», resta comunque il fatto che, «nella sera della sua vita», lo stesso Euripide, nel comporre le *Baccanti*, «presentò ai suoi contemporanei nel modo più incisivo, con un mito, la questione del valore e del significato di

questa tendenza»<sup>2</sup>. Per Nietzsche, allora, è precisamente questo l'interrogativo posto con particolare forza e intensità dal tardo Euripide: se il dionisiaco, cioè, debba ancora legittimamente sussistere o se una tale dimensione, proprio in virtù della sua inassimilabile alterità, non sia piuttosto «da estirpare a forza dalla terra ellenica»<sup>3</sup>. Dal punto di vista nietzscheano, dunque, ciò che si impone con la massima perspicuità è l'ambiguità di fondo della posizione espressa da Euripide: per un verso, infatti, è innegabile che quest'ultimo, giunto – s'è detto – alla conclusione del suo percorso artistico, continua a sostenere l'esigenza di una neutralizzazione di qualunque istanza eccedente-ulteriore rispetto al *logos* apollineo e, per altro verso, è altrettanto innegabile che, di quanto appunto si pone come estraneo alla *ratio*, lo stesso Euripide non può che riconoscere, in ultima analisi, il carattere ineliminabile e intrascendibile. Ciò che il poeta è costretto ad ammettere, insomma, è che «il dio Dioniso è troppo potente»<sup>4</sup> perché le strutture del *logos* apollineo possano decretarne, in modo irrevocabile e definitivo, la sconfitta. E a dimostrarlo è proprio il fatto che, nelle *Baccanti* appunto, l'«avversario più avveduto» del dio, ovvero il re di Tebe Penteo, nel quale siamo indotti a riconoscere l'esponente di un razionalismo essenzialmente dogmatico, «viene insospettabilmente incantato da lui [ossia da Dioniso] e con questo incantesimo corre poi incontro al suo destino»<sup>5</sup>, finendo, com'è noto, per essere dilaniato dalla sua stessa madre, irrimediabilmente travolta dall'esaltazione mistico-visionaria prodotta dal dio. In questo quadro, fa notare ancora Nietzsche, si può dire che «il giudizio dei due vecchi Cadmo e Tiresia» – i quali, sempre nelle *Baccanti*, si fanno sostenitori e promotori dell'introduzione a Tebe di quel medesimo culto dionisiaco che Penteo, invece, respinge con fermezza – «sembra essere anche il giudizio del vecchio poeta [...]»<sup>6</sup>.

Insomma, quello stesso Euripide che «con forza eroica si è opposto per tutta una lunga vita a Dioniso», finisce poi per chiudere la sua carriera «con una glorificazione del suo avversario» e, insieme, con «il proprio suicidio»<sup>7</sup>. Di qui, in Nietzsche, la sua assimilazione «a uno che sia preso dalle vertigini» – le “vertigini” prodotte, evidentemente, dal riconoscimento della inoltrepassabilità del dionisiaco – «e che, solo per sfuggire all'orribile e non più tollerabile turbamento, si precipiti da una torre»<sup>8</sup> – dove l'immagine della “torre” raffigura, in qualche modo, l'edificio costruito dal pensiero analitico e dimostrativo: il «geniale edificio della *cultura apollinea*»<sup>9</sup>. Resta comunque il fatto che, se per un verso le *Baccanti* sono la testimonianza di una effettiva «sconfessione», da parte di Euripide, «della possibilità di realizzare la sua tendenza» – della possibilità, cioè, di rimuovere ogni possibile dimensione che sia eccedente e ulteriore rispetto alla trasparenza dell'apollineo –, per altro verso, è proprio questa tragedia a mostrare come, nel momento stesso in cui la palinodia euripidea giunge a compimento, quando cioè «il poeta ritrattò», quella medesima tendenza anti-dionisiaca, a ben ve-

dere, «aveva già vinto»<sup>10</sup>. Il che, s'è detto, è dovuto evidentemente al prevalere, ormai incontrastato nella cultura greca del V sec. a.C., di quell'intellettualismo socratico che, per Nietzsche, costituisce il risultato di una sostanziale degenerazione dell'originario impulso apollineo posto alla base della grande arte tragica.

In questo quadro, il tratto distintivo delle *Baccanti* sembra essere appunto lo statuto irriducibilmente ambiguo e ambivalente che contraddistingue tale tragedia: il suo carattere per così dire ancipite e, di fatto, ossimorico. In questo senso, se dalla sorprendente densità concettuale delle *Baccanti* è di volta in volta emersa, nella storia della critica, l'idea di un Euripide razionalista (Verrall, Nestle) o al contrario irrazionalista (Dodds), tendenzialmente scettico (se non, addirittura, ateo) o piuttosto incline a un rinnovato fideismo, tuttavia, al di là di questi opposti «estremismi», la linea interpretativa più convincente sembra essere, per molti versi, quella proposta da Albin Lesky. Secondo quest'ultimo, infatti, l'Euripide delle *Baccanti* se, da un lato, «non è Penteo», non è cioè l'esponente di un razionalismo dogmatico e unilaterale, dall'altro, non è nemmeno «un iniziato di Dioniso»: egli, in definitiva, «non è né l'una né l'altra cosa», giacché, a ben vedere, «è entrambe le cose al tempo stesso, nella splendida immediatezza con cui ci presenta, secondo l'espressione di Goethe, l'«opposizione inconciliabile» dei due mondi»<sup>11</sup>. Da questo punto di vista, ciò che le *Baccanti* esibiscono con innegabile fragranza è una «compenetrazione indissolubile»<sup>12</sup> di istanze e motivi che risultano non soltanto eterogenei ma anche, spesso, contraddittori. È quanto appunto tenteremo di mostrare, in particolare assumendo come motivo conduttore della presente analisi il tema più generale della rappresentazione, tema del quale proprio le *Baccanti* costituiscono, per molti versi, una messa in questione esemplare.

## 2. *Il paradosso della maschera: Dioniso come «figura dell'Altro»*

Le *Baccanti* mostrano in modo eminente come Dioniso sia, nella cultura greca antica, l'incarnazione stessa dell'Altro: l'altro della rappresentazione, ossia l'altro *del* visibile, e insieme l'altro *del* dato, ovvero il possibile, inteso però non già come una dimensione «iperuranica» platonicamente separata dall'immanenza del sensibile – e tale da costituirne, in quanto altro *dal* dato, il fondamento immutabile e incontrovertibile –, ma piuttosto come quell'eccedenza mai del tutto rappresentabile che il sensibile stesso custodisce al suo interno. Dioniso, dunque, come sfondo opaco del visibile: come orizzonte implicito e necessariamente indeterminato al quale la determinatezza del visibile, sempre e di nuovo, rinvia.

In particolare, che Dioniso incarni in primo luogo la «figura dell'Altro»<sup>13</sup>, la figura cioè del diverso e del non-identico, è la tesi di fondo sostenuta, nella sua lettura delle *Baccanti*, da Jean-Pierre Vernant. Secondo lo studioso francese, infatti, ciò di cui il «Dioniso mascherato»



protagonista della tragedia euripidea si fa paradigmaticamente espressione è proprio l'irruzione improvvisa dell'alterità, ossia della differenza, e insieme il suo inevitabile installarsi nel cuore stesso della *polis*, vale a dire «al centro del dispositivo sociale»<sup>14</sup>. Da questo punto di vista, l'apparizione di Dioniso messa appunto in scena da Euripide coincide con la manifestazione del possibile in quanto trascendenza che, di colpo, fa esplodere, scardinandola «dal di dentro»<sup>15</sup>, la compattezza e la continuità del reale: la continuità dell'ordine politico, sociale e culturale vigente. Il fatto è che il mostrarsi di Dioniso, proprio nel revocare la presunta omogeneità di quel «mondo stabile che assicura ad ognuno la propria identità», e all'interno del quale ognuno poi «rimane chiuso»<sup>16</sup> nella univocità del ruolo che gli è stato assegnato, con ciò stesso, attraverso un «disorientamento sconcertante del quotidiano»<sup>17</sup>, interrompe non soltanto la coesione «sintattica» di un tale mondo gerarchizzato e istituzionalizzato, ma anche la sua coerenza «semantica». In questo modo, perturbando le apparenze consolidate, e insieme abolendo i confini e le interdizioni posti alla base dello spazio civico, l'epifania dionisiaca dà luogo a un vero e proprio «gioco di fantasmagorie» (di *deinà*, di *thaumata*, di *sophismata*): un gioco «in cui l'illusorio, l'impossibile, l'assurdo si fanno realtà»<sup>18</sup>.

Il risultato, come abbiamo accennato, è l'emergere di quella «possibilità del possibile» la cui apparizione fa tutt'uno, a ben vedere, con il rivelarsi della insopprimibile forza utopica, e per ciò stesso della irrinunciabile dimensione critica, di cui è dotata la rappresentazione tragica. Ciò che la tragedia euripidea porta a manifestazione, infatti, è precisamente la possibilità di ordini e significati ulteriori da attribuire di volta in volta all'empiria: la possibilità, insomma, di realizzare configurazioni e unificazioni del molteplice sempre nuove e sempre diverse. Così, se la *parousìa* di Dioniso, nelle *Baccanti*, finisce col denunciare come finzione la presunta incontrovertibilità dell'ordine apollineo vigente, l'incontrovertibilità cioè di ogni «visione positiva» che pretenda di essere «la sola valida»<sup>19</sup>, è perché a essere riconosciute come costitutivamente fittizie e illusorie, appunto in virtù di una tale *parousìa*, sono la separatezza e la fissità di quelle categorie a partire dalle quali – e in funzione delle quali – quel medesimo ordine apollineo, di volta in volta, definisce e legittima se stesso. Dioniso, del resto, è e rimane il dio «ibrido» e «liminare» per eccellenza<sup>20</sup>, il dio cioè che confonde, mescolandoli e facendone emergere l'interdipendenza, i diversi piani e livelli del reale: l'al di là e l'al di qua, l'umanità e l'animalità, l'identità e la differenza, il mondo selvaggio (la *physis*) e la civiltà (il *nomos*), il maschile e il femminile, il giovane e il vecchio, la follia e la saggezza. E le polarità in gioco, evidentemente, potrebbero moltiplicarsi.

Di tutto ciò, non soltanto nelle *Baccanti* ma più in generale nella totalità delle forme assunte dal teatro antico, è espressione esemplare quell'oggetto altamente simbolico, e insieme altamente iconico, che è la

maschera<sup>21</sup>. Quest'ultima, infatti, proprio in virtù del suo presentarsi come una superficie convessa che rimanda al vuoto di una profondità concava, è per i Greci il *medium* privilegiato attraverso il quale l'irrimediabile assenza dell'Altro, l'assenza cioè dell'irrappresentabile (l'invisibile), vale a dire la sua inaccessibile lontananza, si iscrive, paradossalmente, nella vicinanza di ciò che è dato e presente (il visibile). E qui, è importante sottolinearlo, è indubbio che l'analisi compiuta da Vernant intorno alla nozione di "maschera" mostra sorprendenti affinità con quella proposta da un autore che lo studioso francese, a tale proposito, non cita mai, ma la cui presenza è di fatto percepibile, quasi in filigrana, attraverso la densa tessitura concettuale del suo discorso: si tratta del celebre filologo e storico delle religioni tedesco Walter F. Otto. Non a caso, se da un lato Vernant ritiene che la maschera, «i cui occhi sgranati ci fissano come quelli della Gorgone», si qualifichi innanzitutto per la sua capacità di "marcare" l'irriducibile assenza, ossia «l'altrove», di un dio che «ci strappa a noi stessi» e «prende possesso di noi»<sup>22</sup>, dall'altro lato, per Otto, è innegabile che un tale oggetto-simbolo, non avendo altra caratteristica che quella del «farsi incontro», proprio per questo, si offre a noi come la «manifestazione di ciò che è e allo stesso tempo non è: immediata presenza, in uno con l'assoluta assenza»<sup>23</sup>. In questo senso, osserva ancora Otto, se la maschera «ci scuote con una vicinanza che è al tempo stesso un ritrarsi», è perché essa, facendosi presentazione di quell'assoluto che non può rivelarsi, e darsi in immagine, se non appunto sottraendosi «in una lontananza indicibile», è di fatto «collegata con l'infinito enigma della duplicità e della contraddizione», vale a dire con «i misteri ultimi dell'essere e del non-essere»<sup>24</sup>.

È quanto emerge esemplarmente dalle *Baccanti*. Qui, infatti, il simbolismo della maschera risulta addirittura raddoppiato, se è vero che, in questa tragedia, a offrirsi allo sguardo dello spettatore è un attore che, proprio attraverso l'uso della maschera, incarna, sì, una determinata figura mitica – quella, appunto, di Dioniso –, ma una tale figura, a sua volta, presenta un carattere costitutivamente duplice, giacché, nell'articolarsi del *dramma*, è lo stesso Dioniso a rendersi visibile in una forma per così dire "dissimulata", mostrandosi sotto le false sembianze di un giovane straniero proveniente dalla Lidia. In questo modo, fa notare Vernant, «distinto da Dioniso e al tempo stesso identico a quel dio, lo straniero assume le funzioni di una maschera nel senso che pur dissimulando la sua vera identità [...] è strumento della sua rivelazione»<sup>25</sup>. Da questo punto di vista, compito della maschera è mostrare come l'invisibile (l'altro del dato) possa manifestarsi non indipendentemente dal visibile (il dato) ma solo *attraverso* il visibile e grazie a esso. In questo senso, al di là di ogni possibile platonismo e, insieme, al di là di ogni prospettiva ascetica o escatologica, ciò che la maschera testimonia è la necessità insopprimibile della superficie, ovvero del sensibile, e

con ciò stesso della rappresentazione: la necessità, insomma, di *salvare l'apparenza*, intesa come orizzonte di manifestatività di un inapparente che sempre si sottrae.

In questa prospettiva, ciò che le *Baccanti* tematizzano e ci invitano a ricomprendere è non soltanto l'enigma incarnato dalla maschera, e in particolare da quel dio paradigmaticamente connesso alla maschera che è per i Greci Dioniso, ma anche – anzi, soprattutto – l'enigma stesso della visione, e di conseguenza del nostro “farci rappresentazioni” del mondo, in quanto dimensione che si lascia pensare solo nella forma, ancora una volta paradossale, di una identità-differenza: l'identità-differenza di visibile e invisibile, di determinatezza e indeterminatezza, di rappresentabile e irrepresentabile.

### 3. La questione del vedere tra “voyeurismo” e “voyance”

Abbiamo visto come al tema della maschera, nelle *Baccanti*, sia indissolubilmente connesso il tema della visione. Quest'ultimo, nello sviluppo della vicenda drammatica, acquista un significato essenzialmente duplice: se da una parte, infatti, attraverso la figura di Penteo, Euripide porta a rappresentazione una modalità del vedere che potremmo qualificare come *voyeuristica*, dall'altra, attraverso la figura di Dioniso (lo straniero lidio), a mostrarsi in opera è un tipo di visione che assume la forma di una vera e propria *voyance*.

Prendiamo allora in esame, innanzitutto, quella specifica modalità del vedere di cui si fa portatore, in modo paradigmatico, Penteo. In questo caso, abbiamo evidentemente a che fare con una visione la quale, risolvendosi in una mera percezione “ottico-retinica”, si fonda – o pretende di fondarsi –, unilateralmente, sul paradigma “soggetto-oggetto”: quel medesimo paradigma che, non a caso, nella storia della cultura occidentale, costituisce – ed è sempre Nietzsche a evidenziarlo – il presupposto irrinunciabile di ogni costruzione *epistemica*, ovvero di ogni possibile scienza. In questa prospettiva, il soggetto “vedente” *in tanto* è in grado di conoscere qualcosa, *in quanto*, distanziandosi dal mondo fenomenico, ossia dal visibile, fa di quest'ultimo appunto l'oggetto (l'*ob-jectum*) di una mera contemplazione teoretica, l'oggetto cioè di una volontà di dominio e di appropriazione sul piano cognitivo. In questo senso, si può dire che il soggetto “contemplante”, proprio in quanto soggetto di una modalità rappresentativa (di una *Vor-stellung*) nella quale l'oggetto “contemplato” (l'*ob-jectum*) è qualcosa che si pone *al di fuori* e *di fronte* rispetto allo stesso soggetto “contemplante”, si qualifica come un autentico *voyeur*.

Il che, a ben vedere, è esattamente quanto accade nel caso di Penteo. Quest'ultimo, infatti, senza essere iniziato ai misteri dionisiaci, ed essendo appunto mosso esclusivamente da una volontà di appropriazione cognitiva del reale, nel momento stesso in cui si arrampica sul pino per farsi “spettatore” distaccato («*theatès*»<sup>26</sup>) di quei medesimi riti che

sono oggetto della sua aspra condanna, pretende di “vedere senza essere visto”<sup>27</sup>: si presenta, cioè, come un mero «osservatore», anzi come una vera e propria «spia»<sup>28</sup>. Così, non essendo in grado di cogliere quell’altro *del* visibile che il visibile stesso manifesta, e che lo sguardo visionario delle baccanti è in grado invece di *sentire* senza poterlo però *dire*, Penteo finisce col fare del dato, ossia di “ciò che abbiamo davanti agli occhi”, l’oggetto di una constatazione priva di qualunque dimensione autenticamente critica e, per ciò stesso, una realtà sotto ogni profilo immobile e intrascendibile. È proprio questa, allora, la sua vera colpa: la sua *hybris*. Di qui, l’inevitabile punizione che consegue al suo gesto: lo smembramento da parte delle menadi e, in particolare, s’è detto, da parte della madre Agave. In questo modo, ciò a cui assistiamo è un completo rovesciamento della soggettività in oggettività e, insieme, dell’attività in passività, ovvero dell’agire nell’essere agiti. Il soggetto del “fare” diventa, così, soggetto del “patire”: il carnefice si capovolge irrimediabilmente in vittima, esattamente come il cacciatore è costretto a riconoscersi preda.

Al contrario, nella prospettiva di cui esemplarmente si fa espressione Dioniso, il vedere è sempre la messa in opera, osserva Vernant, di un «faccia a faccia diretto»<sup>29</sup>. Non a caso, è appunto all’esperienza di questo “faccia a faccia” che fa esplicito riferimento lo straniero lidio (Dioniso) quando, nel rispondere a Penteo che gli ha appena chiesto dove e come abbia visto il dio del quale egli si proclama missionario, afferma: «Io l’ho visto che mi vedeva» («*horòn borònta*») <sup>30</sup>, ovvero “l’ho visto nell’atto di vedermi”, nel senso che “mentre io vedevo lui, lui vedeva me”. In questo senso, ciò che si realizza è un vero e proprio «scambio incrociato degli sguardi»: uno scambio dal quale a emergere, al di là di ogni possibile distinzione tra soggetto e oggetto, è l’«indissociabile reciprocità del “vedere” e dell’ “essere visto”», vale a dire la loro «completa reversibilità»<sup>31</sup>, intesa merleau-pontianamente come rapporto “carnale” di co-implicazione che lega corpo e mondo, senziente e sensibile, attività e passività.

È quanto accade, in modo ancora una volta esemplare, al culmine del rituale dionisiaco, quando, abolita ogni distanza tra il fedele e il suo dio, il finito e l’infinito si ricongiungono nella sovrabbondante pienezza di senso dell’estasi mistica. Il risultato è la completa destituzione ontologica ed epistemologica del soggetto: il rivelarsi, cioè, del suo essere *patemicamente* “soggetto-a” prima ancora di essere *rappresentativamente* “soggetto-di”. Ebbene, si può affermare che, in questo caso, la visione del dio è l’espressione di una autentica *voyance*: ciò che tale nozione designa, infatti, è la messa in atto non già di una semplice percezione ottico-retinica, caratterizzata dal prevalere di un’istanza appunto “contemplativa”, ma piuttosto di un vero e proprio “sguardo”, il cui tratto distintivo è invece il prevalere di un’istanza che potremmo definire “partecipativa”. In questo senso, parlare di *voyance* significa

parlare di una modalità del vedere in cui a manifestarsi in modo flagrante è, innanzitutto, il nostro coinvolgimento ontologico nel mondo: quel “sentire-di-essere-già-da-sempre-immersi-nell’esperienza” che trascendentalmente precede, e insieme eccede, ogni nostro possibile distanziamento teoretico.

#### 4. *Il rapporto arte-realtà tra presentazione e rappresentazione, tra iconicità e idolatria*

Nella prospettiva delle *Baccanti*, mettere in scena Dioniso significa mettere in scena non soltanto il potere illusionistico che caratterizza l’arte in generale ma anche il suo specifico contenuto di verità, vale a dire la capacità che ogni autentica opera d’arte ha di parlare del mondo<sup>32</sup>. Si può anzi affermare che una delle questioni fondamentali tematizzate nella tragedia euripidea è esattamente questa: la questione del rapporto arte-realtà o, che è lo stesso, arte-vita.

Per un verso, infatti, ciò che le *Baccanti* mostrano in opera, e ciò su cui invitano a riflettere, è quell’originaria aspirazione illusionistica che è propria appunto dell’arte e che, come tale, implica sempre il rischio di una confusione tra realtà e illusione, e quindi tra arte e vita. Di qui, allora, il possibile esito *iconoclasta*, e insieme *idolatrato*, che tale illusionismo può raggiungere quando la rappresentazione – o l’immagine –, puntando in modo esclusivo alla perfetta riproduzione del contenuto rappresentato, e finendo così per dissolversi in esso, tende a negarsi proprio in quanto rappresentazione, ossia in quanto finzione<sup>33</sup>. Ebbene, anche nelle *Baccanti* accade qualcosa di simile. Se il potere illusionistico dell’arte, infatti, rischia di produrre una confusione di realtà e finzione, e quindi di verità e apparenza, la medesima confusione è esattamente ciò che si produce nell’orizzonte del culto dionisiaco, nel momento in cui, al culmine dell’orgiasmo rituale, ogni distinzione logicamente fondata si annulla e ogni possibile distanza viene abolita: non soltanto la distanza che separa il fedele e il suo dio, ma anche quella che sussiste tra la parola (il segno) e il suo referente esterno, come pure tra la rappresentazione (la celebrazione liturgica) e l’effetto reale a cui essa deve dare luogo. È quanto accade, esemplarmente, non soltanto ad Agave quando, sconvolta dalla follia dionisiaca, crede di riconoscere nel figlio la figura di un leone, ma anche alle altre donne invase dal dio, per le quali il fuoco soltanto *immaginato* nell’estasi visionaria è il fuoco che *realmente* devasta il palazzo di Penteo, esattamente come l’animale smembrato durante lo *sparagmòs* rituale è, e non già *rappresenta*, il dio.

E tuttavia, per altro verso, quello che emerge dalle *Baccanti*, dalla loro stessa struttura formale, è la consapevolezza della necessità di distinguere realtà e finzione, ossia arte e vita: una consapevolezza che, nel garantire l’autonomia dell’opera, lungi dal negare il suo contenuto di verità, la sua capacità cioè di rinviare allusivamente a ciò che è altro da sé, costituisce piuttosto la condizione interna di un tale rimando.

In questo senso, come è stato sottolineato in particolare da C. Segal, quella messa in scena dalle *Baccanti* è un'illusione che, di fatto, "incarna" («*embody*»<sup>34</sup>) la verità attraverso l'uso di mezzi simbolici. Da questo punto di vista, ciò su cui la forma stessa delle *Baccanti* non smette di richiamare l'attenzione del fruitore è il divario incolmabile che non può non sussistere tra l'immaginario (il *fictum*) e il reale (il *factum*): tra ciò che *effettivamente* accade e ciò che invece, pur non accadendo, *sembra* accadere; e ancora: il divario tra ciò che viene solo "detto", o "evocato" allusivamente, e ciò che invece viene anche "visto" e rappresentato in concreto sulla scena.

È quanto mostrano, in modo esemplare, gli eventi miracolosi descritti nel III episodio: qui, non a caso, la distruzione da parte di Dioniso del palazzo di Penteo viene appunto percepita dallo spettatore come qualcosa di reale *solo* in virtù dell'evocazione che ne viene fatta, nelle varie fasi del dialogo che si sviluppa tra il Coro e Dioniso, attraverso la forza immaginifica della parola poetica. Tenendo conto, infatti, del carattere essenzialmente anti-naturalistico del teatro greco, è legittimo ipotizzare che, a livello scenico, non fosse presente alcun tipo di "segno" visivo capace di attestare, materialmente, l'effettivo realizzarsi di quegli stessi eventi miracolosi. Non solo, ma a essere estremamente significativa, a tale proposito, è l'insistenza di Euripide, da un lato, su una serie di forme verbali riconducibili alla sfera semantica della percezione visiva (*horàn, eidènai*) e, dall'altro, su espressioni che evocano la dimensione dell'apparire in quanto ambito che, nella sua soggettività, si distingue dall'oggettività – o dalla presunta oggettività – dell'empiricamente esistente (*phainetai, phàsma, hòs eòike, dokòn*)<sup>35</sup>. In questo modo, ciò che si tende a rimarcare è lo statuto appunto irriducibilmente finzionale della rappresentazione, vale a dire la sua natura eminentemente simbolica, e con ciò stesso la sua irrealità. Resta comunque il fatto che è proprio e solo in virtù del suo autodenunciarsi in quanto finzione, in virtù cioè del suo rinviare *intransitivamente* alla materialità dei propri mezzi formali, che la tragedia è in grado di riferirsi *transitivamente* alla realtà. Così, nel momento stesso in cui sospende l'immediatezza della vita, dalla quale proviene e alla quale non cessa di rinviare, la tragedia ne rivela, ossia ne porta a visibilità, il carattere mai del tutto dicibile e mai del tutto rappresentabile.

Più in generale, se il Dioniso delle *Baccanti* è, per eccellenza, il dio della maschera e dell'illusione, allora mettere in scena il suo potere illusionistico significa mettere in scena i modi diversi in cui l'irrepresentabilità della vita può essere portata a rappresentazione. Le *Baccanti*, insomma, come luogo simbolico nel quale la rappresentazione tematizza e mette in questione se stessa, mostrandosi nella molteplicità delle sue possibili articolazioni e funzioni. Da questo punto di vista, è indubbio che il quadro offerto dall'opera euripidea è decisamente ricco, soprattutto per quanto riguarda la questione del rapporto rappresentazione-realtà,

o immagine-realtà. Si va, infatti, da un estremo all'altro: da un'idea di rappresentazione intesa come mera riproduzione del dato e del visibile – è questo, evidentemente, il caso di Penteo, incarnazione paradigmatica del *voyeur* –, a un'idea di rappresentazione che culmina invece nella pura presenza dell'irrappresentabile e, quindi, nella presentazione immediata dell'invisibile – che è quanto accade, invece, nell'ambito dei riti dionisiaci. In quest'ultimo caso, l'irrappresentabile è qualcosa che viene non già rappresentato, sia pure solo parzialmente, attraverso il *medium* finzionale dell'immagine, bensì *incarnato* in modo pieno ed esaustivo, indipendentemente appunto da qualunque mediazione iconica. Da questo punto di vista, a realizzarsi è quella perfetta assimilazione di rappresentante (l'immagine) e rappresentato (il suo contenuto), il cui risultato è l'effettiva indistinguibilità dei due piani in gioco e, con ciò stesso, l'annullamento di ogni assenza, di ogni scarto, di ogni differenza (tra il visibile e l'invisibile, tra la rappresentazione e il rappresentato). A prevalere insomma è, ancora una volta, una dimensione sostanzialmente idolatrica, sia pure declinata in modo diverso rispetto a quella assolutizzazione del visibile di cui, come s'è detto, è esponente e promotore Penteo.

Ebbene, è tra questi due estremi – tra l'assolutizzazione del visibile proposta appunto da Penteo e la pura presentazione dell'invisibile caratteristica, invece, dei riti dionisiaci –, si colloca quella possibilità rappresentativa irriducibilmente altra rispetto a qualunque dimensione idolatrica, e insieme rispetto a qualunque istanza naturalistico-riproduttiva, che è la dimensione propriamente *iconica*. Il tratto distintivo dell'icona, infatti, è il suo offrirsi a noi come la rappresentazione dell'ir-rappresentabile *in quanto* irrappresentabile, come la presentazione cioè di un'assenza, e con ciò stesso di una distanza, che resta intrascendibile e ineliminabile. Abbiamo a che fare, dunque, con un autentico sinolo di visibile e invisibile, di determinato e indeterminato, di opacità e trasparenza. In questo senso, se l'idolo esclude ogni possibile rimando a ciò che lo eccede (l'altro *del* visibile), l'icona invece è tale proprio e solo in virtù del suo costituirsi come orizzonte di manifestatività di un invisibile – e quindi di un'eccedenza – che non si lascia mai del tutto ridurre a visibilità, e che il visibile stesso non può mostrare se non nascondendolo, sempre e di nuovo <sup>36</sup>. Il che, evidentemente, vale non soltanto nel caso delle *Baccanti*, dove la forma – in ultima analisi – è sempre “presenza di un'assenza”, ma anche, più in generale, nel caso di ogni immagine autenticamente artistica.

##### 5. *L'ambiguità delle Baccanti: la presenza del dionisiaco tra “recupero” e “dissociazione”*

Alla luce di quanto s'è detto finora, a rivelarsi estremamente interessante, ai fini di una convincente messa a fuoco dello statuto irrimediabilmente ambiguo delle *Baccanti*, è l'analisi che, di tale tragedia,



è stata proposta da un interprete decisamente lontano non soltanto dall'orizzonte teoretico nietzscheano ma anche, più in generale, da quello propriamente filosofico: si tratta della lettura offerta dal greco Vincenzo Di Benedetto, il quale, in particolare già nel suo volume *Euripide: teatro e società* del 1971 (e poi, ancora, in altri rilevanti contributi critici apparsi negli anni successivi), mette giustamente in evidenza come uno dei tratti distintivi delle *Baccanti* sia il fatto che, alla base di questo dramma, è sempre possibile riconoscere, a livelli diversi e secondo diverse prospettive di indagine, la messa in atto di quello che viene definito, non a caso, un «processo a forbice»<sup>37</sup>. Nelle *Baccanti*, infatti, «a un'insistente operazione di recupero della fede religiosa tradizionale si accompagna una di gran lunga più esplicita e rigorosa critica della divinità»<sup>38</sup>. La conseguenza è che, «mentre più volte echeggia nella tragedia l'invito ad accettare la tradizione e a rifiutare un atteggiamento intellettualistico nei confronti della religione, le critiche a Dioniso», invece, finiscono con l'esibire «un chiaro stampo razionalistico»<sup>39</sup>. In questo senso, ciò che innanzitutto emerge è una vera e propria «aporìa»<sup>40</sup>, aporia che consiste appunto nella continua oscillazione delle *Baccanti* tra la tendenza al recupero, e alla specifica valorizzazione, della cultura primitiva connessa al dionisismo e la tendenza, invece, alla dissociazione da una tale cultura, percepita come espressione di un mondo arcaico e selvaggio di fatto incompatibile con l'intellettualismo (Nietzsche direbbe: con il «socratismo estetico») che permea l'orizzonte poetico di Euripide. Di qui, nella prospettiva delle *Baccanti*, l'idea del dionisiaco come «fenomeno a doppia faccia»<sup>41</sup>: come una dimensione rispetto alla quale la posizione euripidea risulta non già univoca ma piuttosto ambivalente e contraddittoria.

Non solo, ma ciò che innanzitutto deve essere rilevato – ed è proprio l'interpretazione nietzscheana della tragedia a guidarci e a orientarci nella evidenziazione di questo aspetto – è il fatto che, tanto nel caso di una messa a fuoco della prima istanza espressa dalle *Baccanti* (quella che si traduce, s'è detto, in una valorizzazione del dionisismo), quanto nel caso di una esplicitazione della seconda istanza in gioco (quella che si traduce, al contrario, in una tendenza alla dissociazione dallo stesso orizzonte dionisiaco), a emergere in modo perspicuo è il carattere a sua volta duplice e non-univoco di ciascuna delle due componenti. *All'interno stesso* di ciascuna di esse, infatti, è possibile individuare, per un verso, una dimensione che potremmo qualificare come specificamente tragica e, per altro verso, una dimensione che, in quanto posta sotto il dominio pressoché esclusivo della sfera apollinea, finisce invece con l'assumere, con ciò stesso, una valenza costitutivamente post-tragica e, insieme, anti-tragica. La conseguenza è, ancora una volta, l'emergere di una dissonanza o, s'è detto, di un'aporìa: una dissonanza che risulta immanente alla struttura stessa delle *Baccanti* e che, proprio per questo, sembra davvero insuperabile.

Cerchiamo allora di capire meglio – a partire, certo, dall'importante analisi storico-critica offerta da Di Benedetto, ma mantenendo pur sempre vivo e aperto il dialogo con la riflessione più propriamente filosofica proposta da Nietzsche – non soltanto in che modo, e in quali forme, l'attuazione del “processo a forbice” di cui ha appunto parlato Di Benedetto si delinei, in concreto, attraverso l'articolazione interna delle *Baccanti*, ma anche quali molteplici significati tale processo acquisti, sotto il profilo più specificamente teoretico, in riferimento al tema più generale della rappresentazione e, in particolare, alla questione del nesso rappresentabile-irrepresentabile.

Prendiamo quindi in considerazione, innanzitutto, la prima linea di tendenza espressa e messa in scena dalle *Baccanti*. A questo proposito sono esemplari, soprattutto, la parodo e gli ultimi due stasimi dell'opera in esame, ossia il IV e il V: in tutti e tre i casi, ciò che si impone con assoluta evidenza è la dimensione propriamente orgiastica del fenomeno dionisiaco e, con ciò stesso, la sua valenza più specificamente liturgica e culturale. Da questo punto di vista, a essere sottolineata è, in primo luogo, la radicale alterità di Dioniso: la sua costitutiva estraneità e, insieme, la sua irriducibile eccedenza non soltanto rispetto all'orizzonte ideologico-culturale e normativo della *polis* ma, più in generale, rispetto a qualunque struttura identitaria. Nella parodo, non a caso, il dionisismo si offre a noi come l'espressione di una fede sotto ogni profilo assolutizzante: ciò che viene evocato, qui, è l'incommensurabile pienezza di senso incarnata da Dioniso e, di conseguenza, il carattere totalizzante dell'esaltazione emotiva e pulsionale prodotta dal rituale estatico. Quest'ultimo, infatti, implica, la completa dissoluzione del *principium individuationis*, vale a dire la rottura della continuità del soggetto con se stesso, ovvero la sua disidentificazione: il suo spossessamento di sé.

In questo quadro, nell'orizzonte di una pratica comunitaria contraddistinta dal prevalere incondizionato di un'istanza affettiva e partecipativa che si rivela più originaria (e, insieme, più fondamentale) rispetto a qualunque *theorèin*, alla perdita irrimediabile dell'identità soggettiva corrisponde il potenziamento delle facoltà simboliche e immaginative dei partecipanti <sup>42</sup>: l'espansione della loro *aisthesis*, l'intensificazione cioè del loro *sentire*, in quanto sentire condiviso e “comunitario”. È ciò che Euripide, appunto, mostra nella parodo delle *Baccanti*, dando voce all'immediatezza antepredicativa di un evento nel quale la manifestazione del dio, intesa come *presentazione* dell'irrepresentabile, fa tutt'uno, a ben vedere, con il realizzarsi di una “promessa di felicità” che, di colpo, iscrive l'assoluto nel contingente e l'eternità nel tempo. Il risultato, allora, è l'improvvisa trasfigurazione del reale, il mostrarsi quindi della possibilità del possibile, e insieme lo svelamento della «falsa solidità» <sup>43</sup> di quanto il *logos*, invece, assume come immutabile <sup>44</sup>.

È in questa prospettiva, dunque, che va letto l'indugiare di Euripi-

de nella vivida rappresentazione degli elementi che più propriamente caratterizzano, sul piano simbolico, la prassi dionisiaca: non soltanto l'edera sacra al dio e i suoi attributi cultuali (innanzitutto l'epiteto di "Bromio": il "Fragoroso", lo "Strepitante", il dio cioè che "rumoreggia" e "grida forte"), ma anche il «suono cupo dei timpani» («*barybròmon hypò tympànon*») <sup>45</sup> associato a quello dolce dell'*aulòs* (il flauto-oboe che, al pari delle melodie della tradizione frigia, assume un significato propriamente "orgiastico", essendo in grado di scuotere profondamente la *psychè* dell'ascoltatore tanto da indurlo al delirio mistico, ossia alla *mania* e all'*enthousiasmòs* <sup>46</sup>), come pure l'immediatezza *patica* e "pre-discorsiva" dell'*euò* (il grido disarticolato con il quale le menadi celebrano il dio), senza dimenticare ovviamente il tirso o la pratica dell'*oreibasìa* (l'ascesa delle menadi sulla montagna), strettamente connessa a quella dell'*omophaghìa* (il divorare carne cruda, in quanto atto conseguente allo *sparagmòs*: lo smembramento della vittima sacrificale che *sostituisce* e *incarna* Dioniso).

Tutto ciò evidentemente attesta l'indubbia presenza, nelle *Baccanti*, di una linea che, a partire dall'analisi di Di Benedetto, è definibile appunto come "tragico-dionisiaca". È quanto sembra confermare, del resto, anche un'altra fondamentale costellazione tematica emergente dalle *Baccanti*: si tratta di quell'aggrovigliato insieme di motivi e questioni il cui tratto comune è il loro farsi espressione, per un verso, di un tendenziale "impulso alla dissociazione dal politico" <sup>47</sup> e, per altro verso, di quel consapevole "rifiuto della cultura elitaria" <sup>48</sup> che, nella produzione dell'ultimo Euripide – e, in modo eminente, proprio nelle *Baccanti* – è indissolubilmente connesso al suo rifiuto altrettanto consapevole dell'intellettualismo posto alla base di una tale cultura (potremmo definirla, *lato sensu*, di matrice "anassagorea" o, nietzscheanamente, "socratica"), di fatto dominante nell'Atene periclea del V sec. a.C.

Da un lato, allora, ciò che possiamo rilevare è la tendenza euripidea alla valorizzazione di rapporti e situazioni che si pongono, in virtù del loro forte impatto emotivo, a un livello di "deculturalizzata immediatezza" <sup>49</sup>, come in particolare dimostrano, alla fine della tragedia, l'evidenziazione da parte del poeta del rapporto affettivo che lega il vecchio Cadmo e la figlia Agave: un rapporto nel quale a essere messa radicalmente fuori gioco è, innanzitutto, la funzione "rassicurante" tradizionalmente assegnata alla figura del padre, figura intesa come incarnazione di un principio di autorità di fatto incontrovertibile e, insieme, come portatrice di un patrimonio ideologico-culturale suscettibile di trasmissione ai soli figli maschi.

Dall'altro lato, per quanto riguarda il rifiuto euripideo di una visione elitaria e intellettualistica del sapere, non si può non evocare, in primo luogo, la fondamentale affermazione che enunciata nel I stasimo delle *Baccanti*: «il sapere», proclama infatti il Coro, «non è saggezza» («*tò sophòn d'ou sophìa*») <sup>50</sup>. In questo contesto, che *tò sophòn* non

debba essere considerato come l'espressione di una autentica *sophìa*, è dovuto al fatto che, qui, una tale nozione di "sapere" è l'espressione di una conoscenza di carattere non già mitico-religioso (quella che, appunto, tende a scardinare la cultura politica dominante e, più in generale, l'ordine vigente, «riproponendo un arcaico mondo di riti e comportamenti che conducono a "confondere l'anima nel tiaso"»<sup>51</sup>), bensì razionalistico e, per così dire, "illuministico". Al contrario, attraverso la nozione di *sophìa*, Euripide designa una forma di sapere che, proprio in quanto mitico, lungi dal risolversi in una appropriazione cognitiva della realtà fenomenica, si fonda piuttosto sul riconoscimento di istanze che eccedono e trascendono la capacità di organizzazione-strutturazione del molteplice propria, appunto, del *logos*. Il che – come è stato efficacemente sottolineato da Di Benedetto – assume, in questo contesto, un'intonazione marcatamente anti-sofistica e, in particolare, anti-protagorea. Se è vero, infatti, che alla base del relativismo antropocentrico di Protagora è possibile riconoscere una sostanziale fiducia nella capacità di mediazione assegnata al *logos*, nella sua capacità cioè di controllare e dominare la realtà (in primo luogo modificando, attraverso il potere persuasivo della parola, il corso degli eventi), è anche vero che, in qualche modo, proprio nelle *Baccanti*, sembra giungere a compimento quel processo di "demistificazione del *logos*" che, sempre secondo Di Benedetto, è in atto – in modi diversi e con diverse accentuazioni – nell'intera drammaturgia euripidea, e che implica in primo luogo la sua tendenziale svalutazione: il riconoscimento, in definitiva, della sua effettiva insufficienza e inadeguatezza rispetto a quei "condizionamenti oggettivi"<sup>52</sup> che il reale, nella sua irriducibile contraddittorietà, impone all'uomo.

Anche nelle *Baccanti*, dunque, il senso del tragico, inteso come attestazione non solo della insuperabile finitezza della condizione umana ma anche della sua costitutiva instabilità e precarietà (la precarietà della *praxis*, dovuta alla sua ineluttabile esposizione alla imprevedibilità del contingente), è strettamente connesso a una «profonda sfiducia nella capacità dell'uomo di far fronte al suo destino»<sup>53</sup>: a una sfiducia, appunto, nella capacità del *logos* di dominare l'empiricamente esistente<sup>54</sup>. Di qui, come abbiamo visto, la contrapposizione tra *sophòn* e *sophìa*. Ancora una volta, insomma, quello che emerge è il manifestarsi di una alterità inassimilabile e inappropriabile: l'apparire di quello che potremmo definire l'altro "del" *logos*, l'altro cioè rispetto a quella razionalità analitica e calcolante che, nietzscheanamente, si pone originariamente sotto il segno di Apollo. E tuttavia, come abbiamo annunciato, non si può fare a meno di rilevare come questi elementi, così fortemente connotati in senso tragico-dionisiaco, di fatto coesistano, nelle *Baccanti*, con un insieme di altri elementi i quali, pur confermando *prima facie* la tendenza euripidea al recupero del dionisismo, finiscono cionondimeno con l'assumere, proprio in forza del loro carattere marcatamente e pre-

valentemente apollineo, una indubbia valenza non già tragica bensì – s'è detto – anti-tragica o post-tragica. Vediamo.

All'interno di quello stesso I stasimo nel quale troviamo l'affermazione “*tò sophòn d'ou sophìa*”, possiamo individuare altresì temi e motivi che, a ben guardare, rimandano a un orizzonte concettuale di matrice “delfico-apollinea”. Si tratta, in particolare, di quel richiamo al senso del limite che, se per un verso, come abbiamo visto, risulta compatibile con la prospettiva tragico-dionisiaca – in quanto riconoscimento della irredimibilità del contingente (riconoscimento che coincide, del resto, con la consapevolezza del carattere necessariamente frammentario, parziale e provvisorio di ogni nostra possibile costruzione di senso) –, per altro verso, tende ad rimarcare, in quel medesimo contesto, una tendenziale dissociazione da tale prospettiva. Il fatto è che l'invito al rispetto del limite fa tutt'uno, nelle *Baccanti*, con quella lode della misura e della moderazione – la lode, dunque, del *mètron* e della *sophrosyne*, ossia dell'*eù phroneìn*<sup>55</sup> – che appartiene in modo organico e inequivocabile alla linea appunto delfico-apollinea, o dorico-apollinea, della tradizione culturale greca (quella che va da Esiodo a Pindaro, passando evidentemente attraverso Solone). Di qui, l'esortazione, contenuta sempre nel I stasimo e strettamente congiunta al tema della *sophìa*, a non «travalicare l'umano intendimento» («*tò te mè thnatà phroneìn*») <sup>56</sup>, a rinunciare cioè a pensieri che risultino “non commisurati” alla finitezza e alla fragilità della nostra condizione mortale.

Da questo punto di vista, abbiamo a che fare con il profilarsi di un orizzonte all'interno del quale a risultare dominante, più che la coscienza, tipicamente tragico-dionisiaca, della insopprimibile eccedenza del *caos* rispetto al *kosmos*, o dell'inquietudine (la mobilità del divenire) rispetto alla quiete (l'immobilità dell'essere), è piuttosto l'istanza, appunto propriamente apollinea, dell'ordine e della permanenza (il “Nulla di troppo”, *medèn àgan*, tradizionalmente correlato al “Conosci te stesso”, *gnòthi seautòn*<sup>57</sup>). «Tranquillità di vita» («*bo dè tàs hesychias biotos*») e «saggezza» («*tò phroneìn*») <sup>58</sup>, infatti, sono strutturalmente legate all'idea della stabilità: la stabilità di un'esistenza che “permane” («*mènei*») <sup>59</sup> «al riparo dai flutti» («*asàleuton*») <sup>60</sup>, nel senso che non si lascia mai agitare e sconvolgere da pensieri che, s'è detto, eccedono i limiti dell'umano.

Più in generale, le componenti “a dominante apollinea” rintracciabili all'interno di quella che si precisa, rispetto all'orizzonte del dionisismo, come la “linea del recupero” sembrano essere essenzialmente tre. Si tratta del tendenziale prevalere, nell'orizzonte ideologico-culturale espresso dalle *Baccanti*, di tre fondamentali istanze ovviamente interconnesse: il fideismo, l'edonismo e il populismo. Ebbene, il carattere propriamente “non-dionisiaco” di tali istanze consiste innanzitutto nel fatto che tutte e tre le posizioni implicano, sia pure sullo sfondo di una

«visione pessimistica delle vicende umane»<sup>61</sup> – una visione fondata, dunque, sulla consapevolezza della insuperabilità del non-senso – un ineludibile privilegiamento del “dato” (la determinatezza del vigente: la tradizione, nella sua ovvietà e stabilità), rispetto alla sfera del “possibile” (l’ideale, il non-esistente, l’innovazione). Ciò su cui batte l’accento, insomma, è non tanto la critica dell’esistente, intesa come infinita apertura progettuale e come incessante disponibilità alla produzione del nuovo, quanto piuttosto l’esigenza di accettare con «riverente rispetto»<sup>62</sup>, con un senso cioè di autentica *pietas*, le norme, gli usi e i costumi già da sempre sanciti, e resi incontrovertibili, dalla tradizione. La conseguenza, come vedremo tra poco, è che «ciò che è nuovo deve essere iscritto in ciò che esiste da sempre», nel senso che «deve coincidere perfettamente con quanto è già legge»<sup>63</sup>.

In questo quadro, se il fideismo che permea le *Baccanti* si qualifica (sul piano religioso) come adesione a un patrimonio di pratiche e credenze di fatto assunto come istanza normativa immutabile, tanto l’edonismo (sul piano etico-morale) quanto il populismo (sul piano politico) sembrano confermare una tale “apologia dell’esistente” e finiscono col tradursi, per un verso, in un invito rassegnato a vivere la fattualità-dadità del presente in modo sostanzialmente a-critico e a-problematico – rinunciando, cioè, a ogni impegno attivo, e quindi a ogni autentica tensione progettuale – e, per altro verso, nell’accettazione di una visione del mondo e dei rapporti sociali improntata a un conservatorismo di matrice fondamentalmente demagogica<sup>64</sup> e reazionaria<sup>65</sup>.

È precisamente all’interno di questa prospettiva, allora, che vanno ricondotti non soltanto il tema decisivo del “vivere giorno per giorno” – inteso come espressione di un ideale di vita fondato, appunto, sul disimpegno e sulla ricerca della “tranquillità” («A chi per un giorno e poi per un altro giorno/ tocchi un vivere felice,/ costui io lo ritengo beato»<sup>66</sup>) –, ma anche la specifica valorizzazione del “popolo”, ossia delle classi più umili («*tò plèthos* [...] *tò phaulòteron*»<sup>67</sup>), quale emerge con particolare evidenza dall’invito a seguire le opinioni della massa: «Ciò che la gente semplice considera sua norma/ e ad essa si attiene», conclude infatti il Coro alla fine del I stasimo, «anche per me lo accetto»<sup>68</sup>. In questo contesto, a imporsi con particolare evidenza è una linea di discorso che, emersa già nella parodo (dove si evocano, non a caso, i «modi da sempre in uso», «*tà nomisthènta*»<sup>69</sup>), riaffiora poi in una significativa enunciazione di Tiresia contenuta nel I episodio: «La nostra inventività intellettuale è un niente, a fronte degli dèi. Le tradizioni avite, quelle che in quanto antiche come il tempo noi abbiamo acquisito, queste cose nessun ragionamento le atterrerà, nemmeno se la nostra scienza sia il risultato di un sofisticato indagare»<sup>70</sup>.

Di estremo interesse, allora, è soprattutto il fatto che una tale rivindicazione del valore perenne e irrevocabile dei principi etico-religiosi tradizionali si presenti, nelle *Baccanti*, come il risultato di una vera e

propria «conversione del contingente nell'assoluto»<sup>71</sup>, ossia del tempo nell'eterno, o del *nòmos* nella *physis*, conversione che finisce con l'assumere, in questo contesto, un'intonazione chiaramente parmenidea e, con ciò stesso, anti-tragica: «È bene non voler prevalere/ in intendimenti e atti/ sulla normatività dell'uso», afferma non a caso il Coro nel III stasimo, aggiungendo significativamente che «non costa fatica non porta danno/ ritenere che questo è ciò che conta [*nomizein ischyn tòd'èchein*]:/ è il divino qualunque cosa esso sia/ ed è la norma in uso/ che nel lungo corso del tempo [*tò t'en chrònoi makròi nòmimon*]/ ha assunto la qualità dell'eterno [*aèi physei te pephykòs*]/ e la naturalità dell'essere»<sup>72</sup>. Ebbene, alla base di questa consapevolezza, c'è, evidentemente, la constatazione del fatto che le norme tradizionali delle quali appunto si sottolinea l'incontrovertibilità, pur avendo preso forza e vigore *nel* tempo, tuttavia, proprio in virtù del loro «accertato permanere»<sup>73</sup> – e senza che in alcun modo sia possibile determinarne l'inizio sotto il profilo cronologico – hanno ormai acquistato la consistenza dell'eterno (*aèi*), finendo così col coincidere – in senso, s'è detto, elatico-parmenideo – con lo stesso orizzonte immobile e immodificabile dell'essere (la *physis*). Quello che emerge, dunque, è la messa in atto di un autentico processo di “assolutizzazione del dato”: il risultato che ne consegue è il privilegiamento, tendenzialmente unilaterale, di quella che potremmo definire la dimensione della “trasparenza” e della “rappresentabilità” (la presenza, il determinato, l'identico) rispetto a quella, a essa necessariamente complementare, dell' “opacità” e della “irrappresentabilità” (l'assenza, l'indeterminato, il non-identico). Il che, come abbiamo appunto accennato, è confermato anche dal riconoscimento, da parte della critica, di una effettiva consonanza dell'intero passo citato «con una posizione di tipo parmenideo»<sup>74</sup>.

Ma non sono soltanto queste le componenti “a dominante apolinea” presenti, nelle *Baccanti*, all'interno di quella più generale linea di discorso incentrata, come abbiamo visto, sulla valorizzazione del dionisismo e della tradizione. A questo proposito, molteplici spunti di riflessione ci vengono offerti, ancora una volta, dal I stasimo. Qui, infatti, l'edonismo che permea – s'è detto – l'orizzonte concettuale delle *Baccanti* si manifesta attraverso la messa in rilievo, da parte del Coro, degli aspetti più acquietanti e gratificanti del culto dionisiaco: a essere sottolineata è, in primo luogo, la capacità del dio di svolgere un'azione essenzialmente benefica, garantendo il superamento degli affanni e, con ciò stesso, il pieno conseguimento di un piacere – la *tèrpsis* – che, lungi dall'essere riconducibile alla sfera dell'estasi mistica, viene piuttosto associato alla funzione rasserenante svolta dal vino («[...] *oinou tèrpsin àlypon*»<sup>75</sup>). In questo senso, il carattere propriamente anti-dionisiaco, o non-specificamente dionisiaco, del “dionisismo moderato”<sup>76</sup> di cui è testimonianza il I stasimo consiste proprio nel fatto che, in esso, l'azione e la presenza del dio sono l'espressione non già



di una liberazione “del” *pathos*, ma piuttosto di una liberazione “dal” *pathos*, di una liberazione cioè dall’irrappresentabile e dall’informe. Ciò che si realizza, allora, è un autentico processo di “epurazione”, e insieme di sublimazione, del dionisiaco: un processo che, neutralizzandone – o, comunque, riducendone fortemente – l’originaria «carica sostenitiva»<sup>77</sup>, per ciò stesso ne rende possibile l’effettivo riassorbimento all’interno dell’ordine politico-istituzionale posto a fondamento della vita cittadina.

Più in generale, è indubbio che a confermare un sostanziale distanziamento della “linea dionisiaca” espressa dalle *Baccanti* rispetto a un orizzonte autenticamente tragico è proprio il fatto che, in quest’opera, il rilancio di una tale linea è sempre insidiato, *al suo stesso interno*, dall’innegabile intonazione razionalistica e intellettualistica che contraddistingue i modi e le forme della sua concreta rappresentazione: modi e forme nei quali è la trasparenza del *logos* apollineo, in quanto linguaggio enunciativo e riflessivo, a risultare preponderante. Del resto, la stessa figura di Tiresia è, a questo proposito, esemplare. Il sacerdote-profeta, infatti, pur presentandosi – al pari di Cadmo – come sostenitore della “nuova” religione dionisiaca, cionondimeno, nel I episodio, appunto riferendosi alla genesi mitica di quest’ultima, ne offre una spiegazione, e insieme un’apologia, fortemente connotata in senso utilitaristico e, come tale, svuotata, nella sua indubbia caratterizzazione sofistica, non soltanto di qualunque slancio autenticamente mistico-visionario ma anche, per ciò stesso, di qualunque tensione emotiva e affettiva<sup>78</sup>.

Se prendiamo in esame, invece, la seconda “linea di forza” che attraversa le *Baccanti* – linea che corrisponde, come abbiamo accennato, a una tendenziale dissociazione dall’orizzonte mitico-culturale del dionisismo –, appare subito evidente come una tale prospettiva sia per molti versi l’espressione di quel «maturo razionalismo»<sup>79</sup> euripideo in virtù del quale lo stesso fenomeno dionisiaco, soprattutto nella parte conclusiva della tragedia, diventa l’oggetto di una critica radicale, tanto da essere ormai percepito, a livelli diversi, come qualcosa di irrimediabilmente lontano e distante. Da questo punto di vista, ciò che in particolare viene contestato, in riferimento all’azione punitiva che Dioniso svolge ai danni di chi lo ha respinto e negato, è l’inaccettabile uniformarsi del suo comportamento a una dinamica psicologica di carattere sostanzialmente antropomorfo (secondo la sequenza, inammissibile per un dio, «offesa-vendetta spietata»<sup>80</sup>).

Ma, anche in questo caso, la posizione espressa da Euripide, lo sviluppo cioè di questa particolare linea tematica emergente dall’articolazione delle *Baccanti*, si pone decisamente sotto il segno dell’ambiguità e della duplicità. È indubbio infatti che la conclusione delle *Baccanti*, pur confermando per molti versi una tale “linea di discorso” fortemente orientata, s’è detto, alla dissociazione dalla sfera dionisiaca – e,

addirittura, come abbiamo appena visto, alla sua esplicita contestazione sul piano etico-morale –, finisce poi con l’attestare, paradossalmente, la sua insuperabilità. Il che, a ben vedere, si traduce in un vero e proprio riconoscimento della inoltrepassabilità del *pathos* e del non-senso: nel riconoscimento, cioè, dell’impossibilità di negare l’irrappresentabile. Non a caso, nel momento stesso in cui, alla fine della tragedia, ogni certezza stabile e rassicurante viene irrimediabilmente dissolta, ciò che prevale è una vera e propria situazione di stallo<sup>81</sup>. Il risultato, infatti, è la «proposizione del non-messaggio» – ma potremmo anche dire: del non-senso – «come solo messaggio possibile»<sup>82</sup> e, in definitiva, il trionfo di un sentimento di disarmonia e di *insecuritas* che, come tale, esclude qualunque soluzione positiva, qualunque sbocco autenticamente catartico e liberatorio.

Nessuna redenzione, dunque. Nessuna conciliazione tra uomo e dio, o tra uomo e natura, e quindi tra finito e infinito, tra particolare e universale, tra assoluto e contingente. Ciò che emerge, piuttosto, è la consapevolezza del carattere non-mediabile e non-dialettizzabile del dolore e della sofferenza: il riconoscimento, al di là di qualunque prospettiva ingenuamente consolatoria o mistificatoria, del loro carattere costitutivamente ingiustificabile. E a testimoniarlo, con vivida *enàrgeia*, è innanzitutto quel passo dove Cadmo fa della stessa verità, definita non a caso “infelice”, l’oggetto di una allocuzione interiettiva – per altro connessa, in quel medesimo passaggio, alla atipica evocazione in forma negativa del concetto di *kairòs* (il momento appropriato) –, mettendo così in evidenza come il tratto distintivo di una tale verità sia, in primo luogo, il suo sostanziarsi di un lutto e, quindi, di un *pathos* appunto non-redimibili: «O infelice verità [*dysten’alèthei*]», afferma infatti Cadmo, «come disturba la tua presenza [*hòs en ou kairòì pàrei*]»<sup>83</sup>. È quanto mostra, con la massima esemplarità, la scena conclusiva del dramma. Qui Agave, dopo aver invocato, invano, l’aiuto del padre Cadmo, si avvia fuori della scena e, facendo cenno verso la meta che la attende – una meta che, ormai, tende ad apparire piuttosto come una “non-meta” – finisce col dare voce soltanto al suo desiderio di abbandonare Tebe: al desiderio, cioè, di allontanarsi dai luoghi nei quali si è consumata la distruzione non soltanto della sua famiglia ma anche della sua stessa esistenza: «Voglio andare in qualche parte dove/ né il Citerone veda me, l’immondo,/ né io il Citerone con questi miei occhi/ né dove l’offerta votiva del tirso/ sollecita ricordi:/ altre facciano le baccanti,/ a queste cose ci pensino loro»<sup>84</sup>.

Non solo, ma se le ultime parole pronunciate da Agave, in quanto parole che esprimono un desiderio di fuga dalla realtà, sembrano il risultato di una coerente messa in atto, da parte di Euripide, di quella “poetica dell’evasione”<sup>85</sup> che, per molti versi, caratterizza l’ultima fase della sua produzione teatrale, è estremamente significativo che un tale desiderio di fuga, alla fine delle *Baccanti*, sia enunciato in termini

ancora una volta irrimediabilmente negativi (con l'idea, appunto, di una meta che si presenta piuttosto come una non-meta). Di qui, evidentemente, la tonalità inquieta e "perturbante" che quel medesimo motivo viene ad assumere, non soltanto qui, ma anche in altri luoghi concettualmente decisivi delle *Baccanti* – basti pensare ad alcuni passi del I e del III stasimo<sup>86</sup>. Così, se è vero che il prevalere della "poetica dell'evasione" tende a tradursi, nel tardo Euripide, o nell'affiorare di un gusto calligrafico e quasi-decorativistico per l'immagine bella e luminosa, o in una tendenza al vagheggiamento nostalgico di terre lontane e irraggiungibili, è anche vero che, in entrambi i casi, questa "fuga dal presente" non si risolve mai in una forma di mero compiacimento ornamentale o banalmente edonistico. Al contrario, le immagini euripidee che meglio mostrano *in opera* questa istanza di evasione dalla realtà – pur nell'indubbia valenza olimpico-apollinea che è loro propria (il riferimento è, innanzitutto, alla concezione omerica della poesia come fonte di diletto) – custodiscono sempre in sé la traccia, latente e ineliminabile, di quel *pathos*, ossia di quell'irrappresentabile, che non soltanto le ha prodotte, ma che non cessa di alimentarle e di vivificarle *dal loro stesso interno*<sup>87</sup>.

Nelle *Baccanti*, insomma, anche l'immagine bella e preziosa, lungi dal chiudersi in se stessa – lungi dal presentarsi, cioè, come una sorta di immagine simulacrale del tutto incapace, in virtù del suo carattere esclusivamente autoreferenziale, di parlare del mondo –, è sempre in grado di portare a manifestazione un *di più* (un "oltre", un "dentro") che la eccede. Questo *di più*, infatti, costituisce lo stesso fondo opaco e inespresso dell'immagine: si tratta di quel non-senso che nessuna configurazione di senso, nella sua trasparenza-determinatezza apollinea, è in grado di trascendere, dal momento che è proprio tale non-senso (l'indeterminato) a incarnare il suo presupposto implicito, ovvero la sua condizione di possibilità. Non a caso, è ancora Di Benedetto a parlare, sempre a proposito del ruolo svolto dall'"immagine bella" nell'ultimo Euripide, di una «realtà» che il poeta *non può non* riconoscere come «ostile e assurda»<sup>88</sup>, vale a dire come irrimediabilmente costrittiva e non-prevedibile, e la cui negatività finisce con l'intridere di sé ciascuna di quelle "belle immagini".

Più in generale, ciò che il finale delle *Baccanti* attesta in modo perspicuo è l'inevitabile finitezza e temporalità di ogni possibile senso determinato: la sua costitutiva esposizione al rischio di un improvviso rovesciamento in non-senso. Come è stato sottolineato in particolare da Jan Kott, infatti, ciò che qui emerge è, innanzitutto, l'inevitabile capovolgimento dell'epifania divina, ossia della *teofania*, in una vera e propria *anti-teofania*<sup>89</sup>. Così, se è vero che il rituale dionisiaco, in quanto tale, è sempre fondato su una autentica "promessa di felicità" – la promessa di una riconciliazione armonica tra uomo e natura, e quindi tra finito e infinito –, allora è anche vero che è proprio la conclusione

della tragedia a mostrare come una tale promessa, nel momento stesso in cui viene affermata, *debba* essere negata, debba cioè dichiararsi irrealizzabile. Non a caso, ciò che nella scena conclusiva delle *Baccanti* viene messo in evidenza è non già la celebrazione della vita e della fertilità nel loro eterno rinnovarsi – come se un tale rinnovamento fosse qualcosa di già da sempre garantito, e con ciò stesso di rassicurante –, ma piuttosto il prevalere di un senso diffuso di estraneità (un senso, dunque, di *Unheimlichkeit*) che coinvolge tutti e che, in definitiva, “dice” l’ineluttabile rovesciamento del possibile in impossibile o, che è lo stesso, dell’affermazione in negazione, e quindi dell’ordine in caos. A essere ribadita, in questo modo, è l’impossibilità di un senso che si offra a noi come *il* Senso, come un significato cioè definitivo e totalizzante. Ed è appunto a questa consapevolezza – autenticamente *tragica* – che il finale delle *Baccanti* riesce a dare corpo e immagine. Qui, infatti, ciò che viene rappresentato è lo stesso venir meno di Dio, la sua irrimediabile assenza: «Tebe», ormai, «è vuota. Rimane soltanto il cadavere insepolto del re»<sup>90</sup>.

<sup>1</sup> Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* (1872), in Id., *Sämtliche Werke, kritische Studienausgabe*, 15 Bänden, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, und Berlin – New York, W. De Gruyter 1980 [= KSA], 1, ed. it. a cura di G. Colli e M. Montinari, tr. it. di S. Giametta, *La nascita della tragedia* (= *Ndt*), Milano, Adelphi 1977<sup>2</sup>, p. 85.

<sup>2</sup> Ivi, p. 82.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Ivi, pp. 82-83.

<sup>6</sup> Ivi, p. 83.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Ivi, p. 30.

<sup>10</sup> Ivi, p. 83.

<sup>11</sup> A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1972, ed. it. a cura di V. Citti, *La poesia tragica dei Greci*, Bologna, Il Mulino 1996, p. 745-46.

<sup>12</sup> Ivi, p. 777.

<sup>13</sup> J.-P. Vernant, *Il Dioniso mascherato delle Baccanti di Euripide*, in J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie deux*, Paris, Ed. La Découverte 1986, tr. it. di C. Pavanello e A. Fo, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi 2001<sup>2</sup>, pp. 221-54, la cit. è a p. 239. Ma, a tale proposito, cfr. anche Id., *Figure della maschera nella Grecia antica* (scritto in collaborazione con F. Frontisi-Ducroux), ivi, pp. 11-29.

<sup>14</sup> Ivi, p. 244.

<sup>15</sup> Ivi, p. 234.

<sup>16</sup> Ivi, p. 235.

<sup>17</sup> Ivi, p. 230.

<sup>18</sup> Ivi, p. 239.

<sup>19</sup> Ivi, p. 234.

<sup>20</sup> Cfr. a tale proposito M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le “Baccanti” nel Novecento*, Bologna, Il Mulino 2006.

<sup>21</sup> Su questo tema, cfr. in part. F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l’identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion 1995.

<sup>22</sup> J.-P. Vernant, *Il Dioniso mascherato...*, cit., pp. 236-37.

<sup>23</sup> W. F. Otto, *Dionysos*, Frankfurt am Main, V. Klostermann Verlag 1933, tr. it. di A. Ferretti Calenda, *Dioniso. Mito e culto*, Genova, Il Melangolo 1997, p. 97.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> J.-P. Vernant, *Il Dioniso mascherato...*, cit., p. 232.

<sup>26</sup> Euripide, *Baccanti* (= *Bacc.*), v. 829.

<sup>27</sup> Cfr. *ivi*, v. 1050.

<sup>28</sup> Cfr., *ivi*, vv. 916, 956, 959, 981.

<sup>29</sup> J.-P. Vernant, *Il Dioniso mascherato...*, cit., p. 233.

<sup>30</sup> *Bacc.*, v. 470. La trad. è di Vernant.

<sup>31</sup> J.-P. Vernant, *Il Dioniso mascherato...*, cit., p. 233.

<sup>32</sup> Cfr., a questo proposito, le stimolanti osservazioni di C. Segal, *Dionysias poetics and Euripide's Bacchae*, Princeton University Press 1982, in part. il cap. VII, "Metatragedy: Art, Illusion, Imitation", pp. 215-71.

<sup>33</sup> Su questi temi, cfr. gli importanti contributi di G. Boehm, contenuti in Id., *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte e M. Di Monte, Roma, Meltemi 2009.

<sup>34</sup> C. Segal, *Dionysias poetics...*, cit., p. 221.

<sup>35</sup> Cfr. *Bacc.*, vv. 604 e ss.

<sup>36</sup> Per quanto riguarda la nozione fondamentale di "icona", si rinvia a L. Russo (a cura di), Aa. Vv., *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Palermo, "Aesthetica Preprint", 52, 1998, e a G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta. La questione dell'immagine tra presentazione e rappresentazione*, "Aesthetica Preprint", 55, 1999.

<sup>37</sup> V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino, Einaudi 1971, p. 300.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi 1997, p. 324.

<sup>42</sup> Cfr. Nietzsche, *Nascita della tragedia*, cit., p. 30.

<sup>43</sup> J.-P. Vernant, *Il Dioniso mascherato...*, cit., p. 239.

<sup>44</sup> Cfr. in part. *Bacc.*, vv. 73-82 e vv. 135-151.

<sup>45</sup> *Ivi*, v. 156. La trad. dei passi euripidei, salvo diversa indicazione, è quella proposta da V. Di Benedetto in Euripide, *Le Baccanti*, a cura di V. Di Benedetto, Milano, B.U.R. 2006<sup>3</sup>.

<sup>46</sup> Cfr. Platone, *Simposio*, 215 c, Aristotele, *Politica*, 1342 b.

<sup>47</sup> Cfr. V. Di Benedetto, *La tragedia sulla scena...*, cit., pp. 334-36.

<sup>48</sup> Cfr. V. Di Benedetto, *Premessa* a Euripide, *Le Baccanti*, cit., in part. pp. 6-10.

<sup>49</sup> Cfr. V. Di Benedetto, *Introduzione* a Euripide, *Medea-Troiane-Baccanti*, introduzione di V. Di Benedetto, premessa al testo e note di F. Ferrari, traduzioni di M. Valgimigli (*Medea*), E. Cetrangolo (*Troiane*) e C. Diano (*Baccanti*), Milano, B.U.R. 1986<sup>2</sup>, p. 46.

<sup>50</sup> *Bacc.*, v. 395. Ma, a tale proposito, cfr. anche, *ivi*, 877 e v. 1005.

<sup>51</sup> G. Guidorizzi, *Introduzione* a Euripide, *Baccanti*, a cura di G. Guidorizzi, Venezia, Marsilio 2007<sup>6</sup>, p. 38.

<sup>52</sup> Cfr. V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, cit., in part. pp. 73-102.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 300.

<sup>54</sup> Sulle diverse forme che questa tendenziale svalutazione del *logos* assume nella produzione drammaturgia euripidea, e sulle sue molteplici implicazioni, cfr. quello che F. Ferrari scrive nel IV paragrafo (dedicato a Euripide "filosofo della scena") della sua *Premessa al testo* in Euripide, *Medea-Troiane-Baccanti*, cit., pp. 68-71.

<sup>55</sup> Cfr. per esempio *Bacc.*, v. 196.

<sup>56</sup> *Ivi*, v. 396.

<sup>57</sup> Ed è ancora Di Benedetto a sottolineare come una tale sentenza delfica sia «particolarmente consonante con il mondo poetico dell'ultimo Euripide [...]» (V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, cit., p. 288).

<sup>58</sup> *Bacc.*, vv. 389-390.

<sup>59</sup> Cfr. *ivi*, v. 391.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, cit., p. 285.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 299.

<sup>63</sup> D. Susanetti, *Il trionfo della distruzione*, Introduzione a Euripide, *Baccanti*, introduzione, traduzione e commento di D. Susanetti, Roma, Carocci 2010, p. 17.

<sup>64</sup> A tale proposito, cfr. ancora *ivi*, in part. pp. 14-15.

- <sup>65</sup> Cfr. D. Susanetti, *Commento* a Euripide, *Baccanti*, cit., p. 250.
- <sup>66</sup> *Bacc.*, vv. 911-912. Su questo tema, cfr. anche Alcmene, *frammento 3 Calame*, Pindaro, *VII Istmica*, v. 40 e *III Pitica*, vv. 58-60 e, dello stesso Euripide, *Alceste*, v. 782 e ss., *Ecuba*, v. 619 e ss. e *Eracle*, v. 503 e ss.
- <sup>67</sup> *Bacc.*, v. 430.
- <sup>68</sup> Ivi, vv. 430-431. Per quanto riguarda il nesso edonismo-populismo nelle *Baccanti*, si rimanda ancora all'attenta analisi proposta da V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, cit., in part. pp. 273-302.
- <sup>69</sup> *Bacc.*, v. 71.
- <sup>70</sup> Ivi, vv. 200-203.
- <sup>71</sup> V. Di Benedetto, *Introduzione* a Euripide, *Le Baccanti*, cit., p. 147.
- <sup>72</sup> *Bacc.*, vv. 890-896.
- <sup>73</sup> V. Di Benedetto, *Commento* a Euripide, *Le Baccanti*, cit., p. 298.
- <sup>74</sup> Il riferimento è, in particolare, all'uso del termine "ischys" che, secondo Di Benedetto, indica «forza argomentativa» e «validità concettuale» (V. Di Benedetto, *Commento* a Euripide, *Le Baccanti*, cit., p. 431). A tale proposito, osserva l'autore, il «precedente insigne e di grande autorità» è, appunto, Parmenide (Cfr. DK 28 B 8.12: «pistios ischys»).
- <sup>75</sup> *Bacc.*, v. 423.
- <sup>76</sup> Cfr. V. Di Benedetto, *Introduzione* a Euripide, *Le Baccanti*, cit., p. 113.
- <sup>77</sup> G. Guidorizzi, *Commento* a Euripide, *Baccanti*, cit., p. 177.
- <sup>78</sup> Quello proposto da Tiresia, infatti, è uno stile argomentativo che, per un verso, si collega al lessico della "fisiologia" ionica – senza rinunciare nemmeno a fare propria una interpretazione tendenzialmente allegorica del mito – e che, per altro verso, non esita a ricorrere a un gioco etimologizzante. In questo modo, riducendo a un mero "equivoco linguistico" il mito della "doppia nascita" di Dioniso, il discorso di Tiresia finisce con lo svuotare tale mito di ogni implicazione "pre-logica", di fatto riconducendolo nell'orizzonte del pensiero deduttivo e dimostrativo.
- <sup>79</sup> V. Di Benedetto, *La tragedia sulla scena...*, cit., p. 324.
- <sup>80</sup> V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, cit., p. 299. A tale proposito, cfr. in part. *Bacc.*, v. 1348, dove Cadmo non a caso afferma: «Agli dèi non si addice conformarsi nell'ira ai mortali».
- <sup>81</sup> Cfr. V. Di Benedetto, *La tragedia sulla scena...*, cit., p. 325.
- <sup>82</sup> Ivi, p. 336.
- <sup>83</sup> *Bacc.*, v. 1287.
- <sup>84</sup> Ivi, vv. 1383-1387.
- <sup>85</sup> Su questo tema, cfr. le importanti osservazioni di V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, cit., in part. il capitolo XII, "L'evasione verso la poesia bella", pp. 239-72.
- <sup>86</sup> Cfr., in part., *Bacc.*, vv. 402 e ss. (con l'evocazione "gratificante" di Cipro e della Pieria) e vv. 866 e ss. (dove il motivo dell'evasione si traduce, invece, nell'immagine della cerbiatta che, sfuggita all'inseguimento del cacciatore, può finalmente godere del rigoglio della «selva dalla chioma ombrosa»).
- <sup>87</sup> Su questo punto, cfr. ancora V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, cit., p. 269.
- <sup>88</sup> Ivi, p. 302.
- <sup>89</sup> J. Kott, *The Eating of the Gods. An interpretation of Greek Tragedy*, L. T. Berger, M. H. Kott, 1972, tr. it. di E. Capriolo, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano, Bruno Mondadori 2005, p. 249.
- <sup>90</sup> *Ibid.*

## *Premio Nuova Estetica 2009*

*Si può imparare dalla letteratura?*

di Carola Barbero

*La nascita dell'animale estetico*

*Indagine preliminare a una filogenesi della relazione estetica*

di Lorenzo Bartalesi

*Per un'estetica del crimine: da Sade a Lombroso*

di Francesco Paolo Campione

*Estetica del cibo e teorie del sensibile*

*Paradigmi estetico-alimentari nel solco della modernità*

di Delfo Cecchi

*Jobann Jakob Bachofen e Thomas Mann:*

*un'affinità (non) elettiva?*

di Pietro Conte

*Realtà e rappresentazione:*

*l'esperienza del cinema tra Musil, Balázs e Arnheim*

di Emanuele Crescimanno

*Due livelli di sopravvenienza estetica*

di Filippo Focosi

*L'immagine e il nulla*

*Metafisica dell'immaginazione nel giovane Sartre*

di Michele Gardini

*L'unità di buono, bello e vero nell'estetica di Nishida Kitarō*

di Marcello Ghilardi

*Andaht nah bildreicher wise*

*Hans Belting e le figurazioni devozionali*

di Luca Vargiu





# Supplementa

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di A. Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di M. B. Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di E. Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di E. Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di S. Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di R. Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di R. Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, a cura di L. Russo
- 10 *Husserl e l'immagine*, di C. Cali
- 11 *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, di G. Morpurgo-Tagliabue
- 12 *Arte e Idea: Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, di E. Di Stefano
- 13 *Poeta quasi creator: Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, di A. Li Vigni
- 14 *Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva*, a cura di L. Pizzo Russo
- 15 *Jean-Bapiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo
- 16 *Il metodo e la storia*, di S. Tedesco
- 17 *Implexe, fare, vedere: L'estetica nei Cahiers di Paul Valéry*, di E. Crescimanno
- 18 *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, di L. Marchetti
- 19 *Attraverso l'immagine: In ricordo di Cesare Brandi*, a cura di L. Russo
- 20 *Prima dell'età dell'arte: Hans Belting e l'immagine medievale*, di L. Vargiu
- 21 *Esperienza estetica: A partire da John Dewey*, a cura di L. Russo
- 22 *La maledizione della parola*, di F. Mauthner
- 23 *Premio Nuova Estetica*, a cura di L. Russo
- 24 *Poesia vivente: Una lettura di Hölderlin*, di M. Portera
- 25 *Dopo l'Estetica*, a cura di L. Russo
- 26 *Premio Nuova Estetica*, a cura di L. Russo



Aesthetica Preprint<sup>®</sup>

## **Supplementa**

Collana editoriale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andalaro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso l'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

## *New Aesthetics Prize*

The Società Italiana d'Estetica (<http://www.siestetica.it>) has launched the New Aesthetics Prize, a biennial prize that will be awarded to the most noteworthy essays published by the Society's younger members.

The present volume, edited by Luigi Russo, collects the essays selected for the 2011 Prize: Massimo Baldi's ([masbaldi@hotmail.com](mailto:masbaldi@hotmail.com)) "How Does Poetry Feel? Reflections on Poem and Poetic Subject", Alice Barale's ([alice\\_barale@yahoo.it](mailto:alice_barale@yahoo.it)) "*Out of This World: The East and the West in Novalis and Warburg*", Linda Bertelli's ([lindabertelli@gmail.com](mailto:lindabertelli@gmail.com)) "Étienne-Jules Marey, Henri Bergson, and Short Stories of Photography. The Representation and Representability of Movement", Ilaria Boeddu's ([illythepooh@inwind.it](mailto:illythepooh@inwind.it)) "Style and Communication: Analytic Aesthetic Reflections on the Statute of the Work of Art", Roberto Lai's ([robertol\\_ai@yahoo.it](mailto:robertol_ai@yahoo.it)) "*Histoire(s) du cinéma*; or, The Future of Cinema", Domenica Lentini's ([domenicalentini@tiscali.it](mailto:domenicalentini@tiscali.it)) "*Music Sounds as Emotions Feel: Isomorphism and Musical Expression in the Analytic Debate*", Daniela Liguori's ([daniela.liguori@virgilio.it](mailto:daniela.liguori@virgilio.it)) "*Nobody's Sleep: Rilke and the Haiku*", Sara Matetich's ([saramatetich@virgilio.it](mailto:saramatetich@virgilio.it)) "*Das Leben der Anderen. An Aesthetic Reflection on the Right Way of Writing the Lives of Others*", Alfonso Ottobre's ([alotto@tiscali.it](mailto:alotto@tiscali.it)) "To Do, To Do Again, To Undo: Originality in the Age of *Magix Music Maker*©", Claudio Rozzoni's ([claudio\\_rozzoni@libero.it](mailto:claudio_rozzoni@libero.it)) "The Thought of Art: The Aesthetic Figure in Gilles Deleuze", Alberto L. Siani's ([alberto.siani@gmail.com](mailto:alberto.siani@gmail.com)) "Light, Darkness, and Color in Goethe. Toward an Aesthetic of the Immanent and an Immanent Aesthetic", Antonio Valentini's ([ant.valentini@hotmail.it](mailto:ant.valentini@hotmail.it)) "Tragedy and the Presentation of the Dionysiac: The Ambiguous Statute of Euripides's *Bacchantes*".