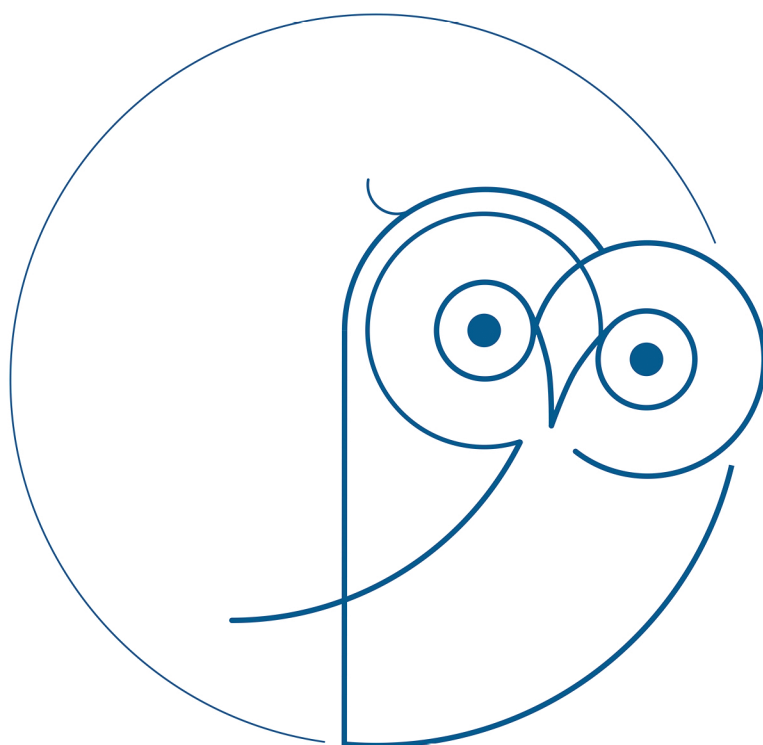


InCircolo  
Rivista di filosofia e culture

# STILE E FILOSOFIA

---





INCIRCOLO

## In Circolo. Rivista di filosofia e culture

*InCircolo - Rivista di Filosofia e Culture* (registrazione presso il Tribunale di Milano n. 358 del 23/12/2015; ISSN 2531-4092) intende intervenire sui principali temi della ricerca filosofica contemporanea, senza preclusioni di scuola e di provenienza accademica. La Rivista è liberamente accessibile online all'indirizzo <http://www.incircolorivistafilosofica.it>, ha cadenza semestrale e si avvale del lavoro volontario di tutti coloro che la producono. Gli articoli scientifici, pubblicati nelle sezioni *La Questione Filosofica* e *Laboratorio*, sono sottoposti ad un processo di revisione tra pari a singolo o a doppio cieco secondo quanto indicato dall'Art. 9 del Regolamento per la classificazione delle riviste di area non bibliometrica. I contributi pubblicati nelle altre sezioni possono non essere sottoposti a revisione secondo quanto indicato dall'Art. 9, comma 5 del medesimo Regolamento, sebbene in alcuni casi il Direttivo si riservi la possibilità di sottoporli a revisione.

Dal 2017, *InCircolo - Rivista di Filosofia e Culture* è collocata dall'ANVUR tra le riviste scientifiche dell'Area 11 - Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche.

Direzione e Redazione: via L. Settembrini, 47 20124 Milano

COMITATO DIRETTIVO: Alberto Frigo, Fabio Fossa.

COMITATO EDITORIALE: Francesca Brencio, Katia Serena Cannata, Matteo Canevari, Bianca Cepollaro, Diego D'Angelo, Danilo Manca, Carlotta Santini.

COMITATO DI REDAZIONE: Sara Fumagalli (Caporedattrice), Franco Sarcinelli (Caporedattore), Michele Pacifico, Emilio Renzi, Federico Squillaciotti, Gianni Trimarchi.

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE: Joselyn BENOIST (Université Paris 1) - Alberto Giovanni BIUSO (Università di Catania) - Silvana BORUTTI (Università di Pavia) - Vinicio BUSACCHI (Università di Cagliari) - Eduardo CASAROTTI (Universidad Católica del Uruguay) - Vincenzo COSTA (Università del Molise) - Umberto CURI (Università di Padova) - Guido CUSINATO (Università di Verona) - Roberto DIODATO (Università Cattolica di Milano) - Rossella FABBRICHESI (Università degli studi di Milano) - Alba JIMÉNEZ (Universidad Complutense de Madrid) - Marco FERRAGUTI (Università degli Studi di Milano) - Sandro MANCINI (Università di Palermo) - Diego MARCONI (Università di Torino) - Patricio MENA MALET (Universidad de la Frontera Chile) - Fabio MERLINI (IUFFP Lugano) - Fulvio PAPI (Professore Emerito Università di Pavia) - Dario SACCHI (Università Cattolica di Milano) - Gabriele SCARAMUZZA (Università degli Studi di Milano) - Carlo SINI (Professore emerito Università degli Studi di Milano) - Paolo SPINICCI (Università degli Studi di Milano) - Nicla VASSALLO (Università degli Studi di Genova) - Salvatore VECA (Istituto Universitario di Studi Superiori di Pavia) - Andrea ZHOK (Università degli Studi di Milano).

COLLABORATORI: Stefano Barutta, Marta Libertà De Bastiani, Gioacchino Orsenigo.

WEBMASTER: Alessandro Colleoni.

EDITING: Katia Serena Cannata, Matteo De Toffoli, Alessandro Colleoni, Bianca Curioni, Michela Maresca, Federico Squillaciotti, André Velasquez.

DIRETTORE RESPONSABILE: Alessandro Sarcinelli

Contatti: [redazioneincircolo@gmail.com](mailto:redazioneincircolo@gmail.com)

# INDICE

PRESENTAZIONE .....	1
FOREWORD .....	5
SEZIONE PRIMA – LA QUESTIONE FILOSOFICA	
<i>Stile e filosofia</i> di Silvia Pieroni .....	10
<i>La retorica della chiarezza e l'ingiunzione a comprendere secondo Fichte</i> di Denis Thouard .....	28
<i>Il linguaggio, la retorica, l'utopia: Adorno e la forma romanzo della musica mahleriana</i> di Chiara De Cosmo .....	50
<i>«Ciò che è detto con trascuratezza è pensato male»</i> di Elettra Villani .....	67
<i>Corrispondenza mancata</i> di Rosario Trimarchi .....	83
<i>Filosofia e scrittura</i> di Enrico Palma .....	103
<i>Posture del concetto</i> di Andrea F. de Donato .....	124
<i>Stile personale e filosofia politica</i> di Danilo Di Matteo .....	144
SEZIONE SECONDA – LABORATORIO	
<i>Una buona dose di candore filosofico</i> di Fulvio Carmagnola .....	160
<i>La fenomenologia delle Pensées tra indifferentismo e diversione</i> di Manlio Antonio Forni .....	189
<i>Thinking in complexity</i> di Katia Serena Cannata .....	214
SEZIONE TERZA – INTERSEZIONI	
<i>La grotta magica</i> di Giuseppe Fornari .....	227
SEZIONE QUARTA – CULTURE	
<i>Il principio estetico del fūryū nel pensiero giapponese</i> di Bruno Guerini .....	247
SEZIONE QUINTA – CORRISPONDENZE	

*Tre anni di filosofia occidentale nella Repubblica Popolare Cinese* di Helmut Heit..... 269

#### SEZIONE SESTA – LETTURE ED EVENTI

*Recensione a “Kierkegaard: la fede come superamento dell’angoscia”* di Stefano Stradotto..... 279

*Recensione a “Antropogenesi e apprendimento”* di Gianni Trimarchi ..... 310

*Recensione a “L’ombelico del sogno”* di Elena Di Bella ..... 285

*Recensione a “Briciole di complessità. Tra la rugosità del reale”* di Massimo Mezzanzanica ... 290

*Recensione a “Come ~~non~~ insegnare la filosofia”* di Marco De Paoli..... 297

*Recensione a “Günther Anders. Atomica, vergogna, totalitarismo tecnologico, discrepanza, mostruoso”*  
di Bianca Curioni ..... 303

## PRESENTAZIONE

In un celebre opuscolo dedicato allo “spirito di geometria” e all’“arte di persuadere”, Pascal afferma che ci sono tre oggetti possibili nello studio della verità: “scoprirla, quando la si cerca; dimostrarla, quando la si possiede e infine distinguerla dalla falsità quando la si esamina”. Scoprire la verità, dimostrarla e distinguerla dal falso: in queste tre operazioni si può riassumere anche la funzione della filosofia. Solo la prima di queste tre operazioni è però una azione solitaria. Si ricerca da soli, ma se si dimostra una verità che già si possiede lo si fa essenzialmente per gli altri. E anche l’operazione di distinguere il vero dal falso è sempre frutto di un dialogo, fosse anche il dialogo interiore che intratteniamo con i nostri passati errori e pregiudizi. Ma non appena si apre lo spazio del dialogo si affaccia anche l’esigenza di come impostarlo: quale parola usare per dire una verità che si possiede o che si crede possedere? E quali parole sollecitare per condurre anche gli altri ad accoglierla o quanto meno ad accettarla? La questione dello stile diventa in questo senso indistricabile da quella della verità. Nessun testo filosofico è formulato da una voce anonima. Il punto di vista “da nessun luogo” (“the view from nowhere”), che ha teorizzato il filosofo Thomas Nagel ci resta inaccessibile. Anzi, più un testo si vuole neutro, privo di inflessione personale, lucido, più lo stile emerge con forza: come sentiamo la voce di Spinoza che parla negli scolii che scartano dalla litania delle proposizioni dell’*Etica*, o quella di Wittgenstein a dare il tono a ognuna delle proposizioni del suo *Trattato*! A tal punto che la mancanza di stile in un testo filosofico potrebbe essere quasi un indice infallibile che l’autore non possiede, ma soltanto recita, la verità che propone.

Alla questione essenziale dello stile in filosofia è dedicato il dossier diretto da Silvia Pieroni che occupa la sezione “La questione filosofica”. Grazie ad una serie di contributi dedicati ad autori specifici (Adorno, Merleau-Ponty, Derrida, Deleuze), ma anche a riflessioni di più vasta portata, i testi qui raccolti mostrano con chiarezza l’esigenza di fare dello stile in filosofia l’oggetto di una indagine di tipo filosofico, o anzi, meglio, metafilosofico. Interrogarsi sul ruolo dello stile nella pratica filosofica significa infatti ritornare al nesso essenziale del rapporto tra verità e parola, riconoscere lo statuto letterario dei testi filosofici e anche (o soprattutto) rendere meno scontata l’esigenza che la filosofia debba conformarsi all’ideale (o all’illusione?) di una scienza rigorosa.

Gilles Deleuze è uno dei filosofi francesi più rilevanti del '900 per lo spessore e la ricca articolazione del suo pensiero. Nella sezione “Laboratorio” se ne fa carico il testo di **Fulvio Carmagnola**, “Una buona dose di candore filosofico. La teoria deleuziana dell’idea”, che prende spunto da una attenta e approfondita ricognizione del capitolo quarto di *Differenza e ripetizione* (1968), intitolato “Sintesi Ideale della differenza”, per focalizzare la complessità dell’idea nella filosofia di Deleuze. L’avvio è il concetto che l’idea è differenza dinamica in quanto il differenziale mostrato dal simbolo  $dx$  non è solo strumento del calcolo matematico ma è anche dinamica del pensiero, attiene alla filosofia della differenza, rammentando che in generale le idee sono essenzialmente “problematiche” nella loro natura insieme immanente e trascendente. Questa appropriazione del pensiero si dispone al limite estremo della sua possibilità con “un pizzico di follia”, che a Deleuze non manca. Nella successiva parte Carmagnola fa riferimento a *La piega. Leibniz e il barocco* (1988), nel quale l’autore introduce la figura della piega in quanto aggiuntiva a quella della differenza. Le pieghe - artefici del Barocco - il-limitano o sfumano il contorno preciso dell’oggetto. Va chiarito, comunque, che non c’è dualismo di sensibile e di intelligibile, ovvero di piega e di idea, ma la piega sta nella stessa immanenza come matrice della attualizzazione delle cose mediante un processo seriale di proliferazione. La pubblicazione di questo contributo non è che la anticipazione del prossimo numero di questa rivista che assumerà nella sezione “La questione filosofica” proprio il pensiero di Gilles Deleuze.

Il secondo contributo della sezione, “La fenomenologia delle Pensées tra indifferentismo e diversione” a firma di **Manlio Forni**, prolunga al contrario una vasta serie di contributi apparsi nell’anno passato in occasione delle celebrazioni del quattrocentenario della nascita di Blaise Pascal. Forni si interessa in particolare ad uno dei concetti più noti del filosofo francese, quello di “divertissement”, e si sforza di metterlo in relazione con l’analisi che Pascal propone dell’indifferente, cioè di colui che, benché senta con dolore l’angoscia esistenziale, decide di non curarsene, e di correre verso il precipizio, come dice Pascal, dopo essersi bendato gli occhi. Si tratta di problema essenziale per il progetto di natura apologetica al quale lavorava Pascal redigendo i *Pensieri*. Ma la portata di queste analisi che Forni, sulla scorta di alcune pagine di Heidegger, conduce in maniera strettamente fenomenologica, è senza dubbio più ampia. L’indifferenza (reale, affettata, subita per mancanza di forze e di slancio) costituisce a più di un titolo la “passione” fondamentale del nostro tempo, e Pascal ne fornisce una comprensione che mantiene intatta la sua attualità.

Chiude la sezione **Katia Cannata**, che in “Thinking in Complexity. Un itinerario ai margini del caso” tratta una questione di prioritaria importanza della scienza contemporanea relativa ai cosiddetti *Complex Adaptive Systems* (CAM) - ovvero i

sistemi complessi che vengono ritenuti oggi, a differenza della meccanica classica, quelli della gran parte dei fenomeni attinenti alla fisica. Con i sistemi complessi ci si attesta *at the edge of chaos*, nella linea intermedia sospesa tra l'idea di un mondo determinista ed un mondo soggetto al caso, e si scardina l'idea di nessi causali unidirezionali. Si affianca a questa prospettiva l'emergentismo che illustra nuove qualità che trascendono quelle delle parti costituenti. Ne viene che il tema della complessità si estende dalla scienza fisica alle scienze sociali e alla stessa filosofia, come le appropriate riflessioni di Edgar Morin hanno ben messo in luce.

Il tema della complessità trattato in “Laboratorio” ritorna con altre tonalità nella sezione “Intersezioni” nel testo “La grotta magica. Melancholia di Lars von Trier e il pensiero della complessità” di **Giuseppe Fornari**, che opera una interessante correlazione tra il plot narrativo del film Melancholia e una riflessione critica sulla società contemporanea. Il rifugio temporaneo e assolutamente precario della grotta magica nella quale la protagonista del film Justine tenta di ripararsi dal catastrofico impatto del pianeta canaglia (*rogue planet*) che sta per devastare irrimediabilmente la Terra è simbolico della nostra condizione umana. Analogamente precario è ciò che si può allestire come rifugio nel tempo della contemporaneità, segnato dalla complessità dei problemi e il senso di solitudine che provano le persone nella vita quotidiana. Ne segue una denuncia dell'uso che si fa delle scienze e, soprattutto, l'appiattimento della società su stereotipi funzionali alla gestione economica e politica dei poteri dominanti. La tragicità che permea il film di von Trier si trasferisce nella atmosfera di un presente pieno di infausti presagi non facili da esorcizzare.

Per la sezione “Culture” il testo di **Bruno Guerini** “Il principio estetico del *fūryū* nel pensiero giapponese, dalla corte Heian agli intellettuali del XX secolo” si sofferma sulle varie sfaccettature della parola *fūryū* nel corso delle varie epoche della storia giapponese. Nata come derivazione dal termine cinese *fengliu* esso assume il significato di raffinata bellezza nel periodo della dominazione Heian (794-1185) che trova la miglior espressione nel *Genji monogatari* (*La storia di Genji*) di una dama di corte, opera che sarebbe divenuta un importante riferimento per la successiva letteratura giapponese. Con l'avvento del buddismo Zen *fūryū* trova riferimento nel decoro semplice della cerimonia del tè e in tempi più recenti, sotto l'influenza occidentale, spazia in una gamma di significati da bellezza a libertà e verità. A dire che la storia di questa parola e la storia politico-culturale del Giappone procedono di pari passo.

La “Corrispondenza” di questo numero è offerta da **Helmut Heit**, studioso tedesco e noto specialista di Nietzsche che rende conto nel suo contributo del periodo di insegnamento svolto per tre anni all'Università Tongji di Shanghai. Come suggerito dal titolo, “Tre anni di filosofia occidentale nella Repubblica popolare cinese”, Heit non si



limita a testimoniare delle pratiche di insegnamento e di ricerca di cui ha fatto esperienza ma propone una riflessione più a ampio raggio, e a tratti sorprendente, sul rapporto tra la cultura asiatica e la nostra tradizione filosofica. La filosofia occidentale è in effetti al centro di un complesso processo di assimilazione che ci impone di riflettere su quali siano, a dispetto della nostra stessa percezione, le istanze più vive, se non gli elementi “più facilmente esportabili” del pensiero europeo.

Chiude il numero la sezione “Lecture ed eventi” con una serie di recensioni: **Stefano Stradotto** su *Kierkegaard. La fede come superamento dell'angoscia* di Giuseppe Macrì; **Gianni Trimarchi** su *Antropogenesi e apprendimento* di Serena Veggetti; **Elena di Bella** su *L'ombelico del sogno* di Vittorio Lingiardi; **Massimo Mezzananza** su *Briciole di complessità. Tra la rugosità del reale* di Mario Castellana; **Marco de Paoli** su “Come non insegnare la filosofia” di Massimo Mugnai; **Bianca Curioni** su *Günther Anders* di Marina Lalatta Costerbosa.

Buona lettura!

Franco Sarcinelli  
Alberto Frigo  
Fabio Fossa

## FOREWORD

In a renowned pamphlet dedicated to the spirit of geometry and the art of persuasion, Pascal states that there are three possible objectives in the study of truth: to discover it when sought, to prove it when possessed, and finally to distinguish it from falsehood when examined. Discovering the truth, proving it, and distinguishing it from falsehood – these three operations can also summarize the function of philosophy. However, only the first of these three operations is a solitary action. One searches alone, but if one proves a truth already possessed, it is essentially done for others. The operation of distinguishing truth from falsehood is always the result of a dialogue as well, even if it is an inner dialogue with our past mistakes and prejudices. But as soon as the space for dialogue opens, the question arises of how to approach it: which words to use to convey a truth one possesses or believes to possess? And which words to elicit to lead others to accept it or at least acknowledge it? In this sense, the question of style becomes inseparable from that of truth. No philosophical text is formulated by an anonymous voice. The “view from nowhere,” theorized by philosopher Thomas Nagel, remains inaccessible to us. In fact, the more a text aims to be neutral, devoid of personal inflection, clear, the more the style emerges with strength: how discernible is Spinoza’s voice in the scholia accompanying the litany of propositions in the *Ethics*, or Wittgenstein’s setting the tone for each proposition in his *Tractatus*! To the point that the lack of style in a philosophical text could be almost an infallible indication that the author does not possess but merely recites the truth proposed.

The essential question of style in philosophy is the focus of the dossier directed by Silvia Pieroni, which occupies the *Philosophical Question* section. Through a series of contributions dedicated to specific authors (Adorno, Merleau-Ponty, Derrida, Deleuze), as well as broader reflections, the texts collected here clearly demonstrate the need to make style in philosophy the subject of a philosophical, or rather, meta-philosophical investigation. Reflecting on the role of style in philosophical practice means returning to the essential connection between truth and language, recognizing the literary status of philosophical texts, and, above all, problematize the requirement for philosophy to conform to the ideal (or illusion?) of rigorous science.

Gilles Deleuze is one of the most significant French philosophers of the 20th century for the depth and rich articulation of his thought. In the *Laboratory* section, **Fulvio Carmagnola** addresses it in his text “A Good Dose of Philosophical Candor: Deleuze’s Theory of the Idea,” drawing from a careful and in-depth examination of the fourth chapter of *Difference and Repetition* (1968), titled “Ideal Synthesis of Difference,” to focus on the complexity of the idea in Deleuze’s philosophy. The starting point is the concept that the idea is dynamic difference, as the differential shown by the  $dx$  symbol is not only a tool of mathematical calculation but also stands for the dynamics of thought in the philosophy of difference - recalling that ideas, in general, are essentially “problematic” in their nature, simultaneously immanent and transcendent. This appropriation of thought reaches the extreme limit of its possibility with “a touch of madness,” which Deleuze does not lack. In the subsequent part, Carmagnola refers to *The Fold. Leibniz and the Baroque* (1988), in which the author introduces the concept of the fold as an addition to that of difference. The folds - makers of the Baroque - limit or blur the precise outline of the object. It should be clarified, however, that there is no dualism of the sensible and the intelligible, or of the fold and the idea, but the fold is in the same immanence as matrix of the actualization of things through a serial process of proliferation. The publication of this contribution anticipates the next issue of this journal, the *Philosophical Question* of which will focus on the thought of Gilles Deleuze.

The second contribution of section, “The Phenomenology of the *Pensées* between Indifference and Diversion” by **Manlio Forni**, extends a series of contributions that appeared last year on the occasion of the four-hundredth anniversary of the birth of Blaise Pascal. Forni is particularly interested in one of the most well-known concepts of the French philosopher, that of “divertissement,” and interestingly links it to Pascal’s analysis of the indifferent, i.e., one who, although feeling existential anguish, decides not to care and rushes toward the precipice, as Pascal says, after blindfolding his eyes. This is an essential problem for the apologetic nature of Pascal’s project when writing the *Pensées*. But the scope of these analyses that Forni, following some pages of Heidegger, conducts in a strictly phenomenological manner is undoubtedly broader. Indifference (real, affected, suffered due to lack of strength and momentum) constitutes, for more than one reason, the fundamental “passion” of our time, and Pascal provides an understanding that maintains its relevance.

**Katia Cannata** concludes the section with “Thinking in Complexity: A Journey on the Edge of Chance,” addressing a matter of paramount importance in contemporary science related to Complex Adaptive Systems (CAS) - systems that are considered today, and unlike in classical mechanics, to characterize the majority of physical phenomena. With complex systems, we find ourselves at the edge of chaos, in the intermediate line

suspended between the idea of a deterministic world and a world subject to chance, dismantling the notion of unidirectional causal connections. Emergentism accompanies this perspective, illustrating new qualities that transcend those of the constituent parts. As a result, the theme of complexity extends from physical science to social sciences and philosophy itself, as Edgar Morin's thoughtful reflections have highlighted.

The theme of complexity, dealt with in the *Laboratory* section, returns with different nuances in *Intersections* with **Giuseppe Fornari's** text "The Magic Cave: Melancholy of Lars von Trier and the Thought of Complexity," which establishes an interesting correlation between the narrative plot of the film *Melancholia* and a critical reflection on contemporary society. The temporary and absolutely precarious refuge of the magic cave in which the film's protagonist, Justine, attempts to shelter herself from the catastrophic impact of the rogue planet about to irreparably devastate Earth is symbolic of our human condition. Similarly precarious is what can be set up as a refuge in our times, marked as they are by the complexity of problems and the sense of loneliness that people experience in daily life. This leads to a denunciation of the ordinary use of sciences and, above all, the flattening of society based on stereotypes functional to the economic and political management of dominant powers. The tragedy permeating von Trier's film is transferred to the atmosphere of a present full of ominous signs not easy to exorcise.

For the *Cultures* section, **Bruno Guerini's** text "The Aesthetic Principle of *Fūryū* in Japanese Thought, from the Heian Court to 20th-century Intellectuals" focuses on the various facets of the word *fūryū* throughout the different epochs of Japanese history. Born as a derivation from the Chinese term *fengliu*, the notion takes on the meaning of refined beauty during the Heian dominance (794-1185), finding its best expression in *The Tale of Genji*, a work that would become an important reference for subsequent Japanese literature. With the advent of Zen Buddhism, *fūryū* is associated with the simple decorum of the tea ceremony, and in more recent times, under Western influence, it spans a range of meanings from beauty to freedom and truth. This shows that the history of this word and the political-cultural history of Japan proceed hand in hand.

The *Correspondence* of this issue is provided by **Helmut Heit**, a German scholar and renowned Nietzsche specialist, who reports in his contribution on the three years of teaching at Tongji University in Shanghai. As suggested by the title, "Three Years of Western Philosophy in the People's Republic of China," Heit not only testifies to the teaching and research practices he experienced but also offers a broader and at times surprising reflection on the relationship between Asian culture and our philosophical tradition. Western philosophy is indeed at the center of a complex process of

assimilation that forces us to reflect on what are, despite our own perception, the liveliest demands, if not the “most easily exportable” elements of European thought.

The issue concludes with the *Readings and Events* section, which features a series of reviews: **Stefano Stradotto** on *Kierkegaard. La fede come superamento dell'angoscia* by Giuseppe Macrì; **Gianni Trimarchi** on *Antropogenesi e apprendimento* by Serena Veggetti; **Elena di Bella** on *L'ombelico del sogno* by Vittorio Lingiardi; **Massimo Mezzanica** on *Briciole di complessità. Tra la rugosità del reale* by Mario Castellana; **Marco de Paoli** on “Come non insegnare la filosofia” by Massimo Mugnai; **Bianca Curioni** on *Günther Anders* by Marina Lalatta Costerbosa.

Enjoy!

Franco Sarcinelli  
Alberto Frigo  
Fabio Fossa

Sezione prima

*La Questione Filosofica*

# STILE E FILOSOFIA

## Riflessioni per una filosofia dello stile

Silvia PIERONI

(Università di Bologna)

**Abstract:** In what does the scientificity of philosophy consist of? Is the argumentative task of philosophy only a theoretical activity, or does it require a rhetorical dimension? Does the adherence to a strict scientific method necessarily hinder the pursuit of the so-called “beautiful style”? The current philosophical debate prefers to ignore the objection that the phenomenon of style raises to philosophy’s claim of scientificity rather than reflecting on its necessity: the style introduces an irreducible element of singularity into philosophical discourse, that however aspires to be universal. This runs the risk, for some, of bringing philosophy closer to literature and consequently of compromising its specificity.

This contribution, which introduces the issue 16 of *InCircolo* dedicated to “Style and Philosophy” aims at understanding philosophy as a phenomenon of style, following the provocation of the German philosopher Manfred Frank. First, I will describe the theoretical possibilities arising from the perspective of *literature in philosophy*. Second, I will show the relevance of the issue of style in some philosophical traditions assuming Berel Lang’s distinction between a neutralist model and an interactionist model. Finally, I will outline some guidelines for a *philosophy of style* that addresses both the singular character of style and the philosophical writing practice. Such a philosophy of style will allow us to see rooted in the stylistic choice the specificity of the philosophical method, as well as to recover, from a new perspective, secular issues including the literary genre of philosophy and the rhetorical dimension of philosophical discourse.

The papers collected in the *Philosophical Question* of this issue examine important case studies in the history of philosophy regarding the problem of style using different methodological approaches. As a whole, they provide a plural and complex picture of the most pressing questions to which the philosophy of style is called to respond.

**Keywords:** style, literature in philosophy, philosophical writing practice, rhetoric, philosophical genres.

### 1. La letteratura nella filosofia

Come ha scritto Berel Lang in *The Anatomy of Philosophical Style*, la discussione sulla relazione tra filosofia e letteratura si è a lungo focalizzata per lo più sul ruolo dell’idea filosofica in letteratura.<sup>1</sup> Ci si è interrogati, cioè, sulle modalità con cui i grandi

---

<sup>1</sup> Cfr. Berel LANG, *The Anatomy of Philosophical Style: Literary Philosophy and the Philosophy of Literature*, Blackwell, Oxford 1990.

scrittori e le grandi scrittrici hanno integrato nel tessuto narrativo delle proprie opere tematiche e problematiche filosofiche. In particolare, ove il testo letterario affronta anche questioni morali o etiche viene spesso presupposta la volontà dell'autrice o dell'autore di perseguire intenti teoretici. Tale prospettiva, che rientra nel problema più generale della *filosofia nella letteratura*,<sup>2</sup> è però soltanto un aspetto della stretta e non di rado conflittuale relazione che lega, da sempre, la filosofia alla letteratura.

Un tale conflitto è ancor più evidente se proviamo a considerare la prospettiva opposta ma complementare della *letteratura nella filosofia*, vale a dire quell'orizzonte critico che indaga, da un lato, l'uso da parte dei filosofi della figura letteraria, dall'altro, lo statuto della filosofia prendendo in considerazione anzitutto il suo carattere *testuale* e, nello specifico, la relazione che la forma di uno scritto filosofico intrattiene con il contenuto o idea filosofica.<sup>3</sup> Entro questa prospettiva lo *stile*, ovvero la dimensione narrativa e linguistica del testo filosofico, diventa un elemento fondamentale a partire dal quale analizzare non solo il contenuto, ma anche il metodo della filosofia in quanto disciplina scientifica.

La possibilità di porre la scientificità della filosofia sul piano della letterarietà del discorso è però anche all'origine del sospetto con cui spesso sono guardati tanto la presenza della *letteratura nella filosofia* quanto, soprattutto, il tentativo di coniugare analisi stilistico-retorica e critica filosofica. Il motivo di un tale sospetto riguarda, come rilevato da Manfred Frank, il carattere individuale e soggettivistico dello stile.<sup>4</sup>

Infatti, per quanto possa essere orientato alla piena trasparenza, ogni uso del linguaggio presuppone comunque un irriducibile elemento di singolarità, legato a diverse contingenze, prima fra tutte la particolarità della lingua in cui un autore scrive, ma anche naturalmente l'ambiente sociale, il periodo storico, l'educazione ricevuta, il gusto personale e così via. Questi fattori rappresentano, soprattutto per quell'ideale epistemologico guidato dal principio razionalistico della chiarezza e distinzione,

---

<sup>2</sup> Si vedano, ad esempio, Konstantin KOLENDA, *Philosophy in Literature. Metaphysical Darkness and Ethical Light*, Palgrave Macmillan, London 1982; Hans Peter RICKMAN, *Philosophy in Literature*, Fairleigh Dickinson University Press, London 1996; Marco PIAZZA, Denise VINCENTI, *Philosophy in Literature. A Strategic Approach to the Debate on Philosophy and Literature*, "Odradek", 5, 2, 2019, pp. 8-27.

<sup>3</sup> Oltre al già citato lavoro di Berel Lang, ricordo anche, in relazione alla prospettiva della letteratura nella filosofia, Denis THOUARD, *Le partage des idées. Études sur la forme de la philosophie*, CNRS Éditions, Paris 2007; Paolo D'ANGELO (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, Carocci, Roma 2012; Ivan CALLUS, James CORBY, Gloria LAURI-LUCENTE (eds.), *Style in Theory. Between Literature and Philosophy*, Bloomsbury, New York-London 2013; Richard SHUSTERMAN, *Philosophy and the Art of Writing*, Routledge, New York 2022.

<sup>4</sup> Cfr. Manfred FRANK, *Lo stile in filosofia*, tr. it. Mauro Nobile, Il Saggiatore, Milano 1994, p. 11 e segg.



un'importante obiezione alla pretesa di scientificità della filosofia, la quale rivendica, come ogni altra scienza, la validità universale e, soprattutto, il valore di verità delle proprie affermazioni. Ma se l'universale appartiene esclusivamente al rigore logico con cui procede l'argomentazione razionale, lo stile, essendo al contrario solitamente riconosciuto come il prodotto dell'immaginazione o della fantasia, cioè di quelle facoltà che sono legate a una creatività non calcolabile secondo *more geometrico* e caratterizzate, per alcuni, anche da un certo carattere di irrazionalità, diventa uno strumento irrilevante, se non addirittura un vero e proprio ostacolo per l'esposizione del contenuto universale.

Stando a questa prospettiva, in filosofia si può parlare di "bello" stile come questione estetica, ma non metodologica. Sulla base di una concezione quantitativa e matematica di bellezza, fondata cioè sull'ordine e sulla misura, il bello stile riguarderebbe allora la piacevolezza di una lettura fluida, a sua volta prodotto di una comprensione trasparente dell'idea filosofica.<sup>5</sup> Per questo il problema stilistico appartenerrebbe all'ambito del letterario, alla teoria della letteratura o, al massimo, alla discussione estetica sul concetto di stile, ma non alla pratica della scrittura filosofica.

C'è poi anche un'altra ragione, forse più profonda, per il disconoscimento di cui ha sofferto la questione dello stile nella storia della filosofia e, più in generale, della scienza, una ragione legata, per dirla con Habermas, al «livellamento della differenza di genere fra la filosofia e la scienza da una parte, e la letteratura dall'altra».<sup>6</sup> Infatti, se ammettiamo che il linguaggio della filosofia debba conformarsi a specifici criteri stilistici ed espositivi, si presuppone evidentemente che le norme formali in filosofia siano altrettanto importanti di quelle argomentative e che anzi l'argomentazione stessa dipenda, in larga misura, da queste norme formali. La ricerca di un'unità tra la forma e il contenuto è, del resto, un principio seguito ampiamente dai filosofi. Quando, tuttavia, questa unità viene perseguita non solo con gli strumenti della logica argomentativa (funzioni deduttive, sillogismi, linguaggio formalistico, etc.), ma anche con gli espedienti della retorica, ovvero, per dirla secondo il lessico dell'oratoria classica, seguendo i criteri del *movere*, del *docere* e del *delectare*,<sup>7</sup> se ne mette in dubbio la natura scientifica.

Là dove l'argomentazione filosofica si pone, cioè, il problema della sua ricezione e della natura anche emotiva ed estetica della comprensione, sembra perdere in rigore e stringenza. Un'argomentazione stringente è infatti oggettiva e dimostrativa, costringe ad

---

<sup>5</sup> Sui diversi paradigmi della bellezza che si sono alternati nel corso della storia della filosofia, cfr. Remo BODEI, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna 1995.

<sup>6</sup> Jürgen HABERMAS, *Il pensiero post-metafisico*, tr. it. Marina Calloni, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 239.

<sup>7</sup> Cfr., ad esempio, QUINTILIANO, *L'istituzione oratoria*, UTET, Torino 1968.

ammettere ciò che vuole dimostrare, costringe, direbbe Fichte, il lettore a capire.<sup>8</sup> Per tale ragione il problema retorico dell'uso del linguaggio in filosofia sarebbe poco rilevante: l'esposizione della verità non può che essere immediatamente comprensibile.

Da questo punto di vista l'unità della forma e del contenuto non deve essere ricercata, perché essa si impone quando l'argomentazione è condotta in modo corretto. Un certo livello di sperimentazione linguistica, così come la ricerca del "bello stile" e di un'efficacia espositiva da parte del filosofo - efficacia che comprende la volontà di educare il lettore (*docere*), di motivarlo e persuaderlo tanto sul piano emotivo quanto su quello intellettuale (*movere*), e di dilettarlo rendendo piacevole la sua comprensione (*delectare*) - rischiano di avvicinare troppo il metodo della filosofia a quello della letteratura e di comprometterne, di conseguenza, la sua autonomia e specificità disciplinare.<sup>9</sup>

Una tale diagnosi è però possibile solo se si segue un modello scientifico fondato sul criterio dell'autonomia e al contempo sbilanciato a favore della "durezza" delle cosiddette «hard sciences». Questa locuzione, molto in voga nell'accademia anglofona e traducibile in italiano con il termine "scienze dure", presuppone la contrapposizione con le «soft sciences» o "scienze molli". La principale differenza fra le due riguarda il metodo. Le scienze dure - quindi fisica, chimica, meccanica, ma anche le scienze naturali - si basano sulle dimostrazioni matematiche, sui dati sperimentali e perciò quantificabili, su quello che dalla modernità in poi è conosciuto con il nome di metodo scientifico. Il linguaggio di queste scienze sarebbe mero strumento: può essere tradotto facilmente in codici e in linguaggi formalistici, in formule matematiche, trasposto in differenti lingue o segni senza che se ne intacchi il contenuto. Si potrebbe allora dire che, in linea di massima, per le scienze dure la particolarità della lingua, la sua condizionatezza storica, sociale, ambientale, etc. non sia rilevante.

Ben diversa sarebbe invece la situazione delle scienze molli, vale a dire le discipline umanistiche, la psicologia, le scienze sociali e del linguaggio, la filosofia e naturalmente la critica letteraria. Al di là del fatto che anche queste scienze prevedono la raccolta di dati empirici e sperimentali, fanno uso delle cosiddette dimostrazioni matematiche e non possono prescindere dall'applicazione di regole logiche, è però altrettanto vero che per esse l'uso del linguaggio non è indifferente. In molti casi, anzi, esse richiedono una vera e propria critica del linguaggio e del suo uso, in cui lo stile, in particolare lo stile di scrittura, diventa non solo oggetto di riflessione teorica, ma anche dispositivo metodologico.

---

<sup>8</sup> Su questo aspetto si veda THOUARD, *Le partage des idées*, pp. 67-83. La traduzione italiana di questo capitolo apre la *Questione filosofica* del presente volume.

<sup>9</sup> Cfr. Renato PETTOELLO, *Questioni di stile e d'altro ancora*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano", 63, 3, 2010, pp. 369-383.

## 2. Il metodo della filosofia e la pratica della scrittura filosofica

Come abbiamo visto, la questione stilistica – i criteri espositivi e l'uso del linguaggio – potrebbe rappresentare il maggiore discrimine sul quale riflettere per valutare sia dell'effettiva efficacia sul piano epistemologico dell'opposizione fra *hard sciences* e *soft sciences* – oppure, se preferiamo recuperare una distinzione più classica, fra *Geisteswissenschaften* e *Naturwissenschaften* –, sia della posizione che la filosofia potrebbe assumere entro una tale contrapposizione. La vera questione allora non è che le scienze naturali e matematiche non hanno uno stile, ma semmai a quale forma di stile e di scrittura esse si affidano. Proprio la pratica della scrittura rappresenta, infatti, un elemento da considerare essenziale per il metodo filosofico.

La storia della filosofia è certamente una storia di testi scritti. Eppure, il canone filosofico occidentale si è costruito sul rifiuto socratico della scrittura quale legittima modalità non solo di trasmissione, ma anche di elaborazione della filosofia. Di fronte a un rifiuto di questo tipo la scelta platonica di scrivere, così come il suo stile personale assumono un valore ancora maggiore che ci impone di riconsiderare quella gerarchia tra voce e scrittura sulla quale, a parere di Derrida, si sarebbe costruito il fonologocentrismo<sup>10</sup> della metafisica occidentale.

Nei suoi scritti Platone si affida a una grande varietà di generi e dispositivi letterari, soprattutto al mito e alla metafora, in linea, per altro, con buona parte della tradizione filosofica presocratica. Si pensi, ad esempio, alle metafore, attribuite a Eraclito, del fiume e del fuoco per rappresentare in modo figurato rispettivamente il divenire e la molteplicità dell'essere, oppure al Proemio del poema parmenideo *perí physeos*, il cui stile, come è stato mostrato, è fortemente caratterizzato da un ermetismo mistico e letterario.<sup>11</sup> Usi del genere rivelano una concezione figurativa e narrativa del discorso filosofico tanto nei presocratici quanto in Platone e questo nonostante le note critiche che quest'ultimo rivolge al mito, accusato di diffondere falsità, alla scrittura, in quanto mero supporto per la memoria,<sup>12</sup> e alla poesia drammatica, condannata in *Repubblica X*, perché dannosa per la costituzione dello Stato e per il mantenimento dell'ordine al suo interno.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Cfr. Jacques DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, tr. it. Gianni Pozzi, Einaudi, Torino 2008 e ID., Maurizio FERRARIS, *Il gusto del segreto*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 94.

<sup>11</sup> Si veda su questo l'analisi di Carlo GENTILI, *Il Proemio di Parmenide: un confronto tra poesia e filosofia sul tema dell'ermetismo*, in ID. (a cura di), *La filosofia come genere letterario*, Pendragon, Bologna 2003, pp. 31-51.

<sup>12</sup> Cfr. PLATONE, *Fedro* 274b-278b, in Giovanni REALE (a cura di), *Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano 2000, pp. 579-583.

<sup>13</sup> Cfr. ID., *Repubblica X* 595a-608c, in REALE (a cura di), *Tutti gli scritti*, pp. 1306-1317.

In realtà, ricorrendo al mito e al genere del dialogo la prosa platonica mostra un importante legame con il campo letterario. Il dialogo presuppone, infatti, una dimensione performativa, finanche *teatrale*, dello svolgimento argomentativo. Infatti, la narrazione dei miti e delle verità filosofiche che questi contengono viene spesso affidata da Platone ad alcuni personaggi che intervengono in prima persona sulla scena del dialogo. All'interno del contesto dialogico, che è poi per Platone il contesto filosofico per eccellenza, il mito e la scrittura sembrano trovare legittimazione, sembrano poter dire e narrare il vero.

Si impone così il problema della scrittura filosofica e della sua specificità, nonché della liceità dell'uso, in ambito filosofico, degli strumenti della poetica e della retorica. Il primato attribuito da Socrate all'oralità si trasforma, con Platone, nel primato del carattere relazionale, attivo e dialettico dell'argomentazione filosofica che la scrittura è in grado di realizzare mediante lo strumento del dialogo.

Si potrebbe addirittura azzardare che la filosofia, la quale rappresentava per gli antichi greci anzitutto un esercizio, se non anche un vero e proprio stile di vita,<sup>14</sup> diventa con Platone un esercizio e uno *stile di scrittura*, da intendersi non nel significato banale per cui la filosofia si scrive, ma nel senso che la scrittura qualifica in modo costitutivo l'esposizione della verità filosofica e il suo statuto scientifico.

Il cambio di paradigma introdotto da Platone, per cui la narrazione e, di conseguenza, la pratica della scrittura diventano parte integrante dell'argomentazione filosofica, come è noto, non sarà accolto pacificamente. La via intrapresa da Aristotele, infatti, appare da questo punto di vista opposta a quella platonica. Nei "trattati" aristotelici domina lo stile piano e il rigore dei sillogismi, delle deduzioni, dell'analisi e dei rapporti inferenziali. Se si fa riferimento al mito, questo è usato in senso "secolarizzato" come esempio a conferma di una tesi, oppure come un caso di studio. Il mito non viene organicamente inserito nella trama argomentativa, come accade invece nei testi platonici.

Certo, Aristotele dedica alla poetica e alla retorica delle specifiche trattazioni e ben note sono le sue posizioni a proposito, ad esempio, della maggiore universalità della poesia rispetto alla storia, o della funzione anche conoscitiva della tragedia. Dal punto di vista stilistico, però, gli scritti che ci sono pervenuti testimoniano il fatto che la filosofia ha il compito di riflettere criticamente sull'uso del linguaggio, mentre l'impiego di espedienti poetici e retorici rimane appannaggio di altri ambiti del sapere. Sembrerebbe quindi che in Aristotele, o quanto meno nella tradizione filosofica che si affida ad

---

<sup>14</sup> Su questo il riferimento d'obbligo è a Pierre HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Études augustiniennes, Paris 1981.

Aristotele, la scrittura filosofica rappresenti uno strumento necessario per l'esposizione delle deduzioni, ma comunque non significativo ai fini della loro elaborazione.

Ad ogni modo, emblematico di una certa rigidità nella distinzione di genere tra scienza e filosofia, da un lato, e letteratura dall'altro rimane l'incipit di *Metafisica* ove lo Stagirita istituisce una gerarchia fra filosofia e letteratura (il mito e la poesia). Egli afferma che il filomita è filosofo nella misura in cui anche il mito sorge dalla meraviglia e perciò dall'ignoranza delle cause, ma che il sapere dei filosofi rimane di più alto grado, perché questi non si fermano alla meraviglia, ma ricercano le cause da cui si originano le cose, le ragioni nella natura.<sup>15</sup>

La differenza stilistica fra Platone e Aristotele mostra non solo che sin dal pensiero antico la filosofia si è avvalsa in modo consapevole di una molteplicità di generi letterari e di registri stilistici, ma anche che la scelta del genere letterario così come del registro stilistico, della forma del testo filosofico, è rivelativa di una precisa concezione epistemologica. Sempre seguendo Berel Lang si potrebbe parlare, sulla base del modo in cui viene concepita la funzione del linguaggio per il metodo filosofico, di due modelli stilistici alternatesi nel corso della storia della filosofia.

Secondo un modello «neutralista»<sup>16</sup> la forma del discorso filosofico non possiede alcuna connessione con la sostanza del filosofare. Il livello della letterarietà del discorso in filosofia svolge una funzione puramente ornamentale, è contingente e irrilevante o addirittura motivo di offuscamento per il pensiero. Si rifanno a questo modello quelle teorie che mirano all'assoluta trasparenza dell'argomentazione e alla costruzione di linguaggi puri. Emblematico in tal senso è lo stile di scrittura privilegiato dalla tradizione razionalistica, fondato, come ricordavo all'inizio, sui criteri della chiarezza e distinzione.

Questo modello raggiunge il suo apice con il progetto leibniziano di una *characteristica universalis*, una vera e propria «scriptura» costruita sull'esempio del calcolo matematico e del simbolismo algebrico con cui il filosofo intendeva tradurre in codice l'antico ideale di una lingua perfetta che fosse capace di esprimere in modo univoco le idee umane e di essere immediatamente comprensibile. Si tratta, scrive Leibniz in una lettera a Rémond del gennaio 1714, di «una sorta di *specimen* generale, in cui tutte le verità di ragione sarebbero ridotte a una specie di calcolo. Si tratterebbe, al tempo stesso, di un particolare tipo di lingua o di scrittura universale, assolutamente diversa da tutte quelle progettate sin qui: perché in essa i caratteri e le parole stesse vi

---

<sup>15</sup> Cfr. ARISTOTELE, *Metafisica* A2 982b, tr. it. Giovanni REALE, Bompiani, Milano 2004, pp. 11-13.

<sup>16</sup> LANG, *The Anatomy of Philosophical Style*, p. 12.

guiderebbero la ragione, e gli errori (salvo quelli di fatto) non sarebbero possibili altrimenti che come errori di calcolo». <sup>17</sup>

L'ideale scientifico su cui il razionalismo fonda la propria epistemologia percepisce la particolarità dei singoli idiomi come un intralcio all'esposizione compiuta della verità. Di conseguenza gli aspetti condizionati, la particolarità delle lingue storiche, così come il carattere individuale e personale dello stile di scrittura dovrebbero essere ridotti al minimo nel discorso scientifico. Il progetto di una scienza totale che riunisca filosofia, matematica e fisica passa quindi attraverso l'utopia di un'universalità che presenta tutte le caratteristiche di una lingua prebabelica, promuovendo la convinzione per cui la differenza delle lingue è causa delle incomprensioni fra gli uomini e altresì della loro infelicità.

Ben diverso è invece l'atteggiamento verso la particolarità della lingua nel modello «interattivo». <sup>18</sup> Questo afferma che l'espressione linguistica e il genere di scrittura incidono sulla sostanza del pensiero, per cui la narrazione e la pratica della scrittura in filosofia non svolgono solo una funzione comunicativa o espositiva, ma anche e soprattutto esecutiva per l'argomentazione. Abbiamo già visto cosa significhi nella pratica della scrittura filosofica l'applicazione del modello interattivo in un autore come Platone, ma è soprattutto nel Novecento che si sviluppano riflessioni critiche più estese sulla funzione filosofica della scrittura e sulla necessità di un'interpretazione formale, anche *filologica*, del testo filosofico.

Il progetto di coniugare filosofia e filologia in realtà affonda le proprie radici nella cultura umanistica del Cinque-Seicento ed è inoltre al centro del modello scientifico proposto nella *Scienza nuova* da Giambattista Vico, filosofo ma anche professore di eloquenza. Compito di questa nuova scienza sarebbe, sostiene Vico, accertare «l'umane idee» studiate dalla filosofia con «l'umane voci» studiate dalla filologia. <sup>19</sup> La corrispondenza fra la storia delle idee e la storia delle lingue rappresenta uno dei primi tentativi di ancorare la ricerca dell'universale e del vero, qualità possedute dall'oggetto della scienza, all'uso del linguaggio. Con Vico la scrittura, intesa anche come pratica antropologica, e la retorica, in quanto analisi della particolarità e singolarità delle esecuzioni linguistiche, diventano parte integrante del metodo filosofico-scientifico. <sup>20</sup>

<sup>17</sup> Wilhelm Gottfried LEIBNIZ, *Lettera a Rémond* (gennaio 1714), tr. it. parziale Vittorio Mathieu, in *Grande antologia filosofica*, vol. XIII, Marzorati, Milano 1968, p. 272.

<sup>18</sup> LANG, *The Anatomy of Philosophical Style*, p. 18.

<sup>19</sup> Giambattista VICO, *La «Scienza Nuova» del 1744*, in *La Scienza Nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, a cura di Manuela Sanna e Vincenzo Vitiello, Bompiani, Milano 2018, p. 944.

<sup>20</sup> Su questo si veda Andrea BATTISTINI, *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Guerini, Milano 1995.

L'interesse che il Novecento rivolge al rapporto fra idee, linguaggio e storia viene però ereditato anche dalla filosofia post-kantiana: dalle indagini sull'origine del linguaggio di Hamann e Herder, dall'attività filosofico-letteraria dei poeti-filosofi della *Vorromantik* e della *Romantik* tedesche – Lessing, Novalis, Goethe, Schiller e Hölderlin, tra gli altri – e perfino dall'idealismo. Si pensi anche soltanto al ruolo della mitologia nella filosofia di Schelling, oppure alla *Phänomenologie des Geistes* di Hegel, un'opera che, oltre a essere ricca di riferimenti letterari, presenta una struttura da molti paragonata al romanzo di formazione, nonché uno stile peculiare, rivelativo di una concezione figurativa del metodo filosofico.<sup>21</sup>

La sensibilità estetica e artistica mostrata dalla filosofia classica tedesca si traduce in un forte sperimentalismo linguistico e letterario che accomuna i grandi filosofi e scrittori di fine Ottocento e Novecento, ma anche e soprattutto in importanti riflessioni teoriche sul ruolo del linguaggio nella formazione del pensiero. Con l'ermeneutica, e in particolare con Gadamer,<sup>22</sup> nella cui opera convergono entrambe le tradizioni – l'attenzione filologica di Vico e l'indagine estetica del pensiero classico tedesco – il testo filosofico diventa anche il fulcro di un processo speculativo e interpretativo che ricerca un rapporto diretto fra la verità filosofica e la sua forma estetica, fra il linguaggio e la tradizione, e altresì, soprattutto con Derrida, fra la filosofia e la sua scrittura. È questo il contesto nel quale si è andata consumando quella *svolta linguistica* che ha finito per produrre, secondo Rorty, la «fine» della filosofia, la sua riduzione a mero fatto linguistico, a genere letterario.<sup>23</sup>

### 3. Alcune linee guida per una filosofia dello stile

Da quando Manfred Frank nel 1992 ha raccolto in un breve volumetto alcune lezioni tenute qualche anno prima sul tema dello stile in filosofia, il dibattito sulla relazione tra filosofia e letteratura si è ampliato notevolmente. Eppure, nonostante lo stile sia un oggetto di studio essenziale in ambito critico-letterario, esso è rimasto sullo sfondo degli

---

<sup>21</sup> Sul carattere “figurativo” della *Fenomenologia*, cfr. Gianluca GARELLI, *Lo spirito in figura: il tema dell'estetico nella Fenomenologia dello spirito di Hegel*, Il Mulino, Bologna 2010, mentre per quanto riguarda l'influenza del *Bildungsroman* sulla struttura della *Fenomenologia dello spirito* si veda Jean HYPPOLITE, *Genesi e struttura della «Fenomenologia dello Spirito» di Hegel*, La Nuova Italia, Firenze 1989, p. 16 e segg.

<sup>22</sup> Cfr. Hans-Georg GADAMER, *Verità e metodo*, tr. it. Gianni Vattimo, Bompiani, Milano 2000.

<sup>23</sup> Su questo cfr. Richard RORTY, *Difficoltà metafisologiche della filosofia linguistica*, in ID., *La svolta linguistica. Tre saggi su linguaggio e filosofia*, tr. it. Stefano Velotti, Garzanti, Milano 1994, p. 90 e segg.

interessi di chi si occupa di filosofia della letteratura.<sup>24</sup> Come accennavo all’inizio questa diffidenza è il frutto di un «abisso» che si apre fra l’universalità ricercata dal metodo filosofico-scientifico e il carattere intrinsecamente individuale o «assolutamente singolare» dello stile. Mentre, infatti, osserva Frank, «il particolare è [...] la specificazione di un universale (di una regola), ricavabile facilmente da essa per via di deduzione», il singolare, non è «riconducibile ad alcuna regola ricorsivamente definibile».<sup>25</sup> Al carattere specifico e irripetibile dello stile si collega, dunque, l’impossibilità di una sua classificazione in tipi, ma anche, al contempo, la specificità e individualità della voce dell’autore, delle sue motivazioni e dei suoi scopi, frutto di una serie molto complessa di variabili condizionate.

L’uso linguistico è evidentemente guidato da un’intenzione esecutiva, da una volontà di realizzare in una forma specifica il contenuto universale. Questo aspetto esecutivo del metodo filosofico comprende la prassi stilistica insieme alle sue motivazioni teoriche ed epistemologiche. La filosofia dovrebbe allora riflettere più a fondo sull’obiezione che il carattere condizionato e singolare dell’uso del linguaggio muove al concetto stesso di universalità, nonché sull’intrinseca correlazione di stile e individualità; meglio ancora, dovrebbe interrogarsi sul modo in cui il «lato individuale» (*parole*) e il «lato sociale» (*langue*) del linguaggio (*langage*) influiscono sulla formulazione del metodo filosofico.<sup>26</sup>

Questo obiettivo può essere perseguito da una “filosofia dello stile” che indaghi la qualità letteraria del testo filosofico come caratteristica costitutiva del suo metodo. Per questo certamente è importante concentrarsi anzitutto sulla teoria del linguaggio sviluppata dai singoli autori e, in particolare, sul modo in cui essi risolvono il problema del rapporto fra la particolarità delle lingue e l’universalità del linguaggio, fra *langue* e *langage*. Si tratta di una questione che, oltre a essere stata fondativa per la linguistica filosofica ottocentesca,<sup>27</sup> ha dato anche origine a quel salto dalla filosofia della coscienza e del soggetto alla filosofia del linguaggio che, per Jürgen Habermas, rappresenta un

<sup>24</sup> Per una panoramica dei temi e dei problemi, nonché dei principali studi relativi alla filosofia della letteratura rimando alla voce “Philosophy of Literature” dell’*International Lexicon of Aesthetics*. Cfr. Eleonora CAMELLI, *Philosophy of Literature*, in *International Lexicon of Aesthetics*, vol. II, Mimesis, Milano 2019, pp. 141-148.

<sup>25</sup> FRANK, *Lo stile in filosofia*, p. 18.

<sup>26</sup> Ferdinand DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, tr. it. Tullio De Mauro, Laterza, Bari 1968, p. 18. Nella linguistica di Saussure la *langage* è la facoltà universale del linguaggio che comprende, nella sua eterogeneità, sia la *langue* in quanto questa rappresenta «un prodotto sociale della facoltà del linguaggio ed un insieme di convenzioni necessarie, adottate dal corpo sociale per consentire l’esercizio di questa facoltà negli individui», sia la *parole* che corrisponde invece all’«esecuzione» o «atto individuale di volontà e di intelligenza» (*ivi*, pp. 19-26).

<sup>27</sup> Cfr. Wilhelm VON HUMBOLDT, *La diversità delle lingue*, tr. it. Donatella Di Cesare, Laterza, Roma-Bari 2000.



carattere essenziale del pensiero post-metafisico e del tentativo di quest'ultimo di superare i confini fra letteratura, scienza e filosofia.<sup>28</sup>

Riconoscere invece la specificità del genere della filosofia richiede di considerare il lato singolare del linguaggio, il suo uso e la sua esecuzione in rapporto allo statuto scientifico del metodo. A tale scopo bisognerà allora integrare la filosofia del linguaggio con la prospettiva della *letteratura nella filosofia*. Quale funzione svolge la figura letteraria per l'argomentazione filosofica? A cosa è dovuta la scelta di confrontarsi con la tradizione letteraria e non solo con quella scientifica? Quando è inserita in modo organico all'interno della trama della trattazione filosofica, la figura letteraria – intesa come testo letterario, ma anche come figura del discorso, strategia narrativa ed espositiva – assolve a una funzione che va ben oltre il campo letterario o estetologico, relativo allo statuto dell'opera d'arte: la figura letteraria diventa parte integrante del metodo.

Nella considerazione di genere della filosofia assume perciò un ruolo centrale l'«anatomia» del testo filosofico, della quale fanno parte il genere letterario, la dimensione retorica del linguaggio, l'uso delle figure retoriche (metafora, metonimia, chiasmo etc.) e della sintassi, ma anche il rapporto che la scrittura filosofica intrattiene con l'oralità, con il carattere dialogico e performativo della pratica filosofica. Questo è importante se consideriamo, ad esempio, la componente accademica imprescindibile nell'odierna prassi filosofica, il fatto, cioè, che la ricerca si svolga all'interno di una serie di spazi interattivi, in primo luogo didattici, di ricezione e produzione.

È proprio sul materiale accademico della filosofia, le lezioni filosofiche, che vediamo realizzarsi quella coniugazione di filologia e filosofia auspicabile anche per altre forme espositive della filosofia. Disponiamo, infatti, per numerosi filosofi di appunti autografi quale materiale preparatorio per le lezioni universitarie o anche di trascrizioni.<sup>29</sup> Si tratta di una mole di testi di grande rilevanza per la ricostruzione del pensiero, del metodo e in generale dello stile personale. In ragione della natura problematica, sia dal punto di vista formale sia dell'attribuzione autoriale di questi testi, la ricerca si è dovuta concentrare in misura sempre maggiore sull'analisi del lato singolare del linguaggio,

---

<sup>28</sup> Cfr. HABERMAS, *Il pensiero post-metafisico*, pp. 237-258. Su questo si veda anche Carlo GENTILI, *La filosofia come genere letterario*, in ID. (a cura di), *La filosofia come genere letterario*, pp. 13-29.

<sup>29</sup> Il carattere didattico dell'esposizione e, più in generale, della pratica filosofica è una questione che interessa da vicino molte tradizioni di pensiero. Si tratta di un aspetto, ad esempio, molto importante per la ricostruzione del corpus aristotelico, il quale nella sua gran parte è frutto di successive interpolazioni anche, a quanto sembra, di materiali presentati dal filosofo durante le sue lezioni. Ma, a ben vedere, il lavoro della ricerca filosofica si fonda in molti casi proprio sull'esame di testi che sono in realtà trascrizioni di lezioni universitarie (ad esempio per Fichte, Hegel, Schopenhauer, Heidegger, Adorno, e molti altri).

dotandosi degli strumenti della filologia e della retorica, essenziali per la realizzazione delle edizioni critiche.<sup>30</sup>

Dal punto di vista teorico è importante osservare che anche le lezioni possiedono, in quanto testi filosofici, una loro specificità. Ciò non significa che il testo filosofico sia eccezionale, ma semmai che esso vada analizzato nella sua relazione di identità e differenza, continuità e discontinuità tanto rispetto al testo scientifico, quanto rispetto a quello letterario. Questo approccio comporta dunque un'intersezione fruttuosa con temi e metodi di ricerca molto prossimi al campo della teoria della letteratura e allo studio del genere letterario.

Di contro all'attuale egemonia del saggio breve o dell'articolo scientifico, non di rado caratterizzato da una rigidità della struttura, la pratica filosofica è costellata da molteplici generi e forme letterarie eterogenee che tradiscono alle volte la natura sperimentale di determinate trattazioni filosofico-scientifiche, ma anche e soprattutto il fatto che l'uso linguistico e la scrittura incidono sul contenuto. Che rapporto sussiste fra la frammentarietà della prosa romantica, il progetto di Friedrich Schlegel di un sistema in frammenti e l'ideale, sempre romantico, del *symphilosophieren* quale approccio dialogico-dialettico all'argomentazione filosofica, nonché appello al compito progressivo e riflessivo della filosofia? Che differenza c'è fra l'enciclopedia illuminista, l'enciclopedia romantica e il progetto hegeliano di un'enciclopedia delle scienze filosofiche? In che modo l'aforisma, molto usato, tra gli altri, da Nietzsche e da Adorno, realizza una volontà decostruttiva rispetto al rigore scolastico e sillogistico dell'argomentazione filosofica?

A questo genere di domande dovrebbe poter rispondere una filosofia dello stile in grado di inserirsi all'interno dell'attuale dibattito metafilosofico che riguarda la questione

---

<sup>30</sup> Il caso di Hegel è senz'altro emblematico per diverse ragioni. La *Hegel-Forschung* da anni porta avanti un intenso lavoro di edizione (e riedizione) critica che si basa, in buona parte, su uno studio filologicamente accorto delle cosiddette *Nachschriften* e *Mitschriften*, le trascrizioni delle lezioni universitarie tenute da Hegel e che possediamo per lo più in forma di appunti degli studenti. Si tratta di testi preziosi che indicano tutta la dinamicità della pratica filosofica e che aiutano nella ricostruzione del pensiero dell'autore, mostrandone le tensioni interne, le variazioni, ma anche gli elementi che rimarranno immutati nei testi a stampa. Inoltre, i recenti ritrovamenti di due corsi di lezioni – uno delle lezioni berlinesi di estetica del 1822/23, rinvenuto fra le carte di Victor Cousin, e l'altro, probabilmente, delle lezioni tenute da Hegel a Heidelberg fra il 1816 e il 1818 nell'autorevole trascrizione di Wilhelm Friedrich Carové – hanno di fatto contribuito ad ampliare notevolmente l'orizzonte degli studi hegeliani, mostrando al contempo l'efficacia e la necessità di una ricerca anche filologica del testo filosofico. Cfr. su questi temi Francesca IANNELLI, Alain Patrick OLIVIER, *En traduisant Hegel. Traducendo Hegel. Aesthetic theory and/in Translation practice*, "Studi di estetica", 22, 1, 2022, pp. 157-197; Klaus VIEWEG, Christian ILLIES, Francesca IANNELLI, Marko J. FUCHS, «*Wissenschaft der Freyheit*»: *Heidelberger Hegel-Nachschriften von F.W. Carové*, "Hegel-Studien", 57, 2024, pp. 151-157.

della scientificità del metodo e del rapporto della filosofia con le altre discipline.<sup>31</sup> La prospettiva della letteratura nella filosofia può essere il punto di partenza per indagare l'intersezione fra queste due discipline non come il sintomo di una fragilità dal punto di vista scientifico del metodo filosofico, ma al contrario come di una sua specificità, cioè come di un elemento costitutivo dello statuto scientifico della filosofia. L'ampio campo di indagine aperto dalla filosofia dello stile sembra dunque rilevante anche in una prospettiva di autentica interdisciplinarietà, per mettere in discussione o quanto meno problematizzare la rigidità di distinzioni come quella fra *hard* e *soft sciences*.

Con questa breve disamina programmatica abbiamo potuto toccare soltanto alcuni dei possibili percorsi, temi e problemi al vaglio della filosofia dello stile. Per concludere possiamo fare un'osservazione sulla doppia valenza del genitivo di cui è dotata la locuzione "filosofia dello stile". In quanto genitivo oggettivo lo stile è l'oggetto dell'indagine filosofica, la quale mira a metterne in luce la portata epistemologica sia sul piano teorico, sia su quello pratico. Ma in quanto genitivo soggettivo, lo stile diventa una componente del metodo filosofico e una qualità irriducibile della sua pretesa di scientificità. La complessità che allora contraddistingue la filosofia dello stile si situa proprio nel rapporto di reciprocità fra singolare e universale, forma e contenuto che dovrebbe guidare tanto la ricerca in filosofia, quanto, e forse più di tutto, la nostra pratica filosofica nella pluralità di espressioni e forme che ci vengono offerte dalla scrittura e dalle sue modalità esecutive.

#### 4. Presentazione dei contributi

I contributi raccolti nella *Questione filosofica* del presente volume hanno il vantaggio di tenere ferma la doppia valenza del genitivo contenuto nell'espressione *filosofia dello stile*, esaminando, attraverso approcci fra loro anche molto differenti, la complessa relazione che intercorre fra epistemologia e retorica, filosofia e letteratura, stile personale e metodo filosofico, senza perdere di vista l'obiezione mossa dalla singolarità dello stile alla scientificità della filosofia. I diversi casi di studio, presentati e analizzati dalle autrici e dagli autori di questo numero monografico, illustrano alcune strategie con le quali la

---

<sup>31</sup> Sul dibattito relativo alla metafilosofia si vedano oltre a RORTY, *Difficoltà metafilosofiche della filosofia linguistica*, pp. 23-110, anche Timothy WILLIAMSON, *The Philosophy of Philosophy*, Blackwell, New York 2006; Nicholas RESCHER, *Philosophical Dialectics: An Essay on Metaphilosophy*, SUNY, Oxford 2007; ID., *Metaphilosophy: Philosophy in Philosophical Perspective*, Lexington Books, London 2014; Søren OVERGAARD, Paul GILBERT, Stephen BURWOOD, *An Introduction to Metaphilosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.

filosofia ha affrontato questa obiezione, mettendone al contempo in luce le importanti implicazioni sul piano epistemologico, estetico e anche politico.

L'articolo di apertura, *La retorica della chiarezza e l'ingiunzione a comprendere secondo Fichte* di **Denis Thouard**, ci porta al cuore della maggiore difficoltà con cui si deve confrontare la filosofia dello stile: la necessità di conciliare il lato singolare e particolare dell'uso del linguaggio con il metodo filosofico. Anche in un filosofo come Fichte, il quale era alla continua ricerca della trasparenza concettuale, da realizzare per mezzo di una «retorica minima», depurata cioè dagli elementi condizionati del linguaggio, si ripresenta in modo dirimpente il problematico rapporto fra esposizione, comprensione e ricezione. La filosofia dovrebbe allora far tesoro degli espedienti espositivi della retorica per recuperare, per mezzo di quest'ultima, la valenza pubblica e politica del proprio argomentare. Fichte è, da questo punto di vista, un autore emblematico perché egli affianca alle analisi tecniche che riguardano l'esposizione della dottrina della scienza importanti riflessioni sulla sua ricezione e divulgazione. In particolare, il rapporto fra l'autore della dottrina della scienza e il suo lettore si presenta come dominato dall'esigenza di «costringere il lettore a capire», di guidarlo verso l'«autoattività» e di spingerlo a riprodurre da sé in modo autonomo i principi della dottrina della scienza. Per fare questo, però, il linguaggio della filosofia non potrà essere puramente informativo, ma dovrà avvalersi di tutta la potenza performativa del linguaggio, coniugando la filosofia con la retorica e con l'ermeneutica.

La funzione esecutiva che la retorica può svolgere per il pensiero filosofico viene analizzata, stavolta attraverso l'esempio di un autore novecentesco, anche da **Chiara De Cosmo** in *Il linguaggio, la retorica, l'utopia: Adorno e la forma romanzo della musica mahleriana*. L'autrice suggerisce che il momento retorico della dialettica negativa sia profondamente connesso con il suo momento critico, in particolar modo con quella «coloritura utopica» che fa da sfondo all'epistemologia adorniana. La ricerca di nuove potenzialità espositive per la filosofia si concretizza nell'analisi estetica sulla forma narrativa e romanzesca che caratterizza le sinfonie di Mahler. In queste intersezioni fra musica, letteratura e filosofia si situerebbe, secondo Adorno, anche la capacità emancipativa e trasformativa della filosofia.

Lo stile filosofico di Adorno è al centro anche del contributo di **Elettra Villani** dal titolo «*Ciò che è detto con trascuratezza è pensato male*». *Lo stile filosofico tra scienza e letteratura in T.W. Adorno*. A partire dalla constatazione di come la filosofia critica di Adorno si sviluppi per mezzo del dispositivo estetico-stilistico, l'autrice osserva che l'inflessione dialettica che stringe il concetto alla sua presentazione costituisce per Adorno la specificità della filosofia, vale a dire la cifra che la distingue sia dalla scienza che dalla letteratura. Questa rilevanza critica dell'uso del linguaggio si incarna nello stile

paratattico, aforistico e pronominale della prosa adorniana, ma anche in specifiche riflessioni teoriche, ad esempio quelle che Adorno dedica ad alcuni generi letterari della filosofia come il saggio o l'aforisma.

L'articolo di **Rosario Trimarchi**, *Corrispondenza mancata. L'incarnazione della letteratura nella filosofia dell'espressione di Merleau-Ponty*, analizza il ruolo della letteratura nel pensiero di Merleau-Ponty a partire dalle controverse categorie di selvaggio e culturale. La proposta dell'autore di pensare la letteratura come «impigliata nella carne» e nella *Lebenswelt* permette, da un lato, di indagare il superamento da parte del filosofo francese della prospettiva strutturalista, dall'altro, di rilevare una valenza etica oltre che estetica della letteratura nella sua filosofia dell'espressione. La corrispondenza mancata, a cui ci si riferisce nel titolo, sta allora a indicare la difficile relazione fra la natura e la cultura che l'uomo può provare a elaborare per mezzo della letteratura in vista della costruzione di un «responsabile vivere-assieme-nel-mondo-con-gli-altri».

In *Filosofia e scrittura. Un progetto archifilosofico tra metafisica ed esistenza*, **Enrico Palma** indaga la possibilità di intendere la filosofia come scrittura attraverso la ripresa di alcune tesi sviluppate da Derrida e da Ferraris. L'autore si confronta, in primo luogo, con alcuni momenti significativi nella storia della filosofia occidentale che hanno segnato il suo rapporto con la pratica della scrittura. Questa ricostruzione storico-filosofica è funzionale alla proposta di una «archifilosofia», di una filosofia, cioè, che recuperi tutta la portata estetica del suo legame originario con il segno in quanto lasciar-tracce. Riscoprendosi come scrittura, sostiene Palma, la filosofia rivela la propria vocazione esistenziale, diventando luogo di comprensione e di redenzione per l'essere umano.

Al problema di una stilistica matematica è invece dedicato il contributo di **Andrea De Donato**, *Posture del concetto. Elementi di stilistica matematica e il caso Deleuze*. L'idea di fondo che guida il saggio è che i concetti possiedano una postura intesa come «disposizione stilistica», che ogni teoria possa, in altri termini, essere pensata alla luce della sua matrice stilistica. Anche ai matemi, allora, sarà possibile attribuire delle qualità estetiche, in particolare la qualità della bellezza. Queste dovranno essere l'oggetto di indagine di una «stilologia» o «matematica stilologica», della quale l'autore illustra i principali elementi procedurali affidandosi al caso della nozione di trascendenza per come viene sviluppata sia nella teoria delle funzioni del matematico Niels Henrik Abel, sia nella filosofia di Gilles Deleuze.

Chiude la *Questione filosofica* di questo volume **Danilo di Matteo** con il suo contributo *Stile personale e filosofia politica*. L'articolo descrive una panoramica sullo sguardo differente e sulle potenzialità che il problematico rapporto fra stile personale e verità filosofica ha aperto nel corso della storia della filosofia occidentale. Spaziando da Aristotele a Freud, dal tema dell'*eros* a quello della differenza di genere, dalla questione

del genere letterario della filosofia alle sue forme di ibridazione con l'arte, l'autore mette in luce il modo in cui la coloritura personale, la dimensione privata dello stile, sia intimamente legata alla dimensione politica, pubblica e certamente anche condivisa della filosofia. Nel rapporto fra filosofia e scrittura l'autore individua, infine, una nuova prospettiva entro la quale recuperare l'antico ideale aristotelico della *philia*.

### Nota bibliografica

ARISTOTELE, *Metafisica*, tr. it. Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2004.

Andrea BATTISTINI, *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Guerini, Milano 1995.

Remo BODEI, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna 1995.

Ivan CALLUS, James CORBY, Gloria LAURI-LUCENTE (eds.), *Style in Theory. Between Literature and Philosophy*, Bloomsbury, New York-London 2013.

Eleonora CARAMELLI, *Philosophy of Literature*, in *International Lexicon of Aesthetics*, vol. II, Mimesis, Milano 2019, pp. 141-148.

Paolo D'ANGELO (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, Carocci, Roma 2012.

Jacques DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, tr. it. Gianni Pozzi, Einaudi, Torino 2008.

ID., Maurizio FERRARIS, *Il gusto del segreto*, Laterza, Roma-Bari 1997.

Manfred FRANK, *Lo stile in filosofia*, tr. it. Mauro Nobile, Il Saggiatore, Milano 1994.

Hans-Georg GADAMER, *Verità e metodo*, tr. it. Gianni Vattimo, Bompiani, Milano 2000.

Gianluca GARELLI, *Lo spirito in figura: il tema dell'estetico nella Fenomenologia dello spirito di Hegel*, Il Mulino, Bologna 2010.

Carlo GENTILI, *La filosofia come genere letterario*, in ID. (a cura di), *La filosofia come genere letterario*, Pendragon, Bologna 2003, pp. 13-29.

ID., *Il Proemio di Parmenide: un confronto tra poesia e filosofia sul tema dell'ermetismo*, in ID. (a cura di), *La filosofia come genere letterario*, Pendragon, Bologna 2003, pp. 31-51.

Jürgen HABERMAS, *Il pensiero post-metafisico*, tr. it. Marina Calloni, Laterza, Roma-Bari 2006.

- Pierre HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Études augustinienes, Paris 1981.
- Jean HYPPOLITE, *Genesi e struttura della «Fenomenologia dello Spirito» di Hegel*, La Nuova Italia, Firenze 1989.
- Wilhelm VON HUMBOLDT, *La diversità delle lingue*, tr. it. Donatella Di Cesare, Laterza, Roma-Bari 2000.
- Francesca IANNELLI, Alain Patrick OLIVIER, *En traduisant Hegel. Traducendo Hegel. Aesthetic theory and/in Translation practice*, “Studi di estetica”, 22, 1, 2022, pp. 157-197.
- Konstantin KOLENDA, *Philosophy in Literature. Metaphysical Darkness and Ethical Light*, Palgrave Macmillan, London 1982.
- Berel LANG, *The Anatomy of Philosophical Style: Literary Philosophy and the Philosophy of Literature*, Blackwell, Oxford 1990.
- Wilhelm Gottfried LEIBNIZ, *Lettera a Rémond* (gennaio 1714), tr. it. parziale Vittorio Mathieu, in *Grande antologia filosofica*, vol. XIII, Marzorati, Milano 1968, pp. 272-273.
- Søren OVERGAARD, Paul GILBERT, Stephen BURWOOD, *An Introduction to Metaphilosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- Renato PETTOELLO, *Questioni di stile e d'altro ancora*, “Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano”, 63, 3, 2010, pp. 369-383.
- Marco PIAZZA, Denise VINCENTI, *Philosophy in Literature. A Strategic Approach to the Debate on Philosophy and Literature*, “Odradek”, 5, 2, 2019, pp. 8-27.
- PLATONE, *Repubblica*, in Giovanni REALE (a cura di), *Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano 2000, pp. 1068-1346.
- ID., *Fedro*, in Giovanni REALE (a cura di), *Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano 2000, pp. 535-594.
- QUINTILIANO, *L'istituzione oratoria*, UTET, Torino 1968.

Nicholas RESCHER, *Metaphilosophy: Philosophy in Philosophical Perspective*, Lexington Books, London 2014.

ID., *Philosophical Dialectics: An Essay on Metaphilosophy*, SUNY, Oxford 2007.

Hans Peter RICKMAN, *Philosophy in Literature*, Fairleigh Dickinson University Press, London 1996.

Richard RORTY, *Difficoltà metafisologiche della filosofia linguistica*, in Id., *La svolta linguistica. Tre saggi su linguaggio e filosofia*, tr. it. Stefano Velotti, Garzanti, Milano 1994, pp. 23-110.

Ferdinand DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, tr. it. Tullio De Mauro, Laterza, Bari 1968.

Richard SHUSTERMAN, *Philosophy and the Art of Writing*, Routledge, New York 2022.

Denis THOUARD, *Le partage des idées. Études sur la forme de la philosophie*, CNRS Éditions, Paris 2007.

Giambattista VICO, «*La Scienza Nuova*» del 1744, in *La Scienza Nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, a cura di Manuela Sanna e Vincenzo Vitiello, Bompiani, Milano 2018, pp. 777-1264.

Klaus VIEWEG, Christian ILLIES, Francesca IANNELLI, Marko J. FUCHS, «*Wissenschaft der Freyheit*»: *Heidelberger Hegel-Nachschriften von F. W. Carové*, “Hegel-Studien”, 57, 2024, pp. 151-157.

Timothy WILLIAMSON, *The Philosophy of Philosophy*, Blackwell, New York 2006.



# LA RETORICA DELLA CHIAREZZA E L'INGIUNZIONE A COMPRENDERE SECONDO FICHTE<sup>1</sup>

Denis THOUARD

(CNRS-Centre Georg Simmel/Centre Marc Bloch)

Come non abbisognano altri indizj, per discernere la luce dalle tenebre, che la luce medesima, la quale si fa bastevolmente sentire: così per riconoscere la verità altro non abbisogna, fuorché la chiarezza medesima, da cui vien circondata, la quale si sottomette lo spirito, e mal suo grado lo persuade. Cosicché tutte le ragioni di questi filosofi tanto possono fare che l'intelletto non s'arrenda alla verità, quando lor si affaccia con tutto il suo lume [...].<sup>2</sup>

Da parte sua il filosofo non è incline a sviluppare questa teoria ermeneutica, perché raramente vuole comprendere, credendo piuttosto necessario di dover essere lui stesso compreso.<sup>3</sup>

## 1. Una retorica minima

Avendo sottoposto tutto ciò che esiste al giudizio dell'intelletto, la filosofia moderna con Cartesio misura l'intelligibilità dei suoi oggetti seguendo i criteri della chiarezza e della distinzione insieme all'evidenza quale garanzia della loro certezza. Il modello dell'attività intellettuale viene fornito dalla scienza, in particolare dalla geometria, la quale offre un approccio univoco, universale e trasparente. L'espressione del pensiero tende a questa limpidezza, esemplificata nella sua forma più radicale dalla scelta di Spinoza per una dimostrazione *more geometrico*. Queste condizioni hanno pesato sul destino della retorica, favorendo quella proprietà dello stile che si accorda maggiormente con l'ideale

---

<sup>1</sup> Il testo qui presentato è la traduzione italiana, a cura di Silvia Pieroni, de "La rhétorique de la clarté et l'imposition du comprendre chez Fichte" di Denis Thouard. Il testo compare come capitolo III nel libro *Le partage des idées. Études sur la forme de la philosophie*, CNRS Éditions, Paris 2007, pp. 67-83. Il libro in lingua originale è disponibile in open access al seguente link: <https://books.openedition.org/editionscnrs/48605>.

<sup>2</sup> Antoine ARNAULD e Pierre NICOLE, *La logica o L'arte del pensare contenente, oltre alle regole comuni, molte nuove osservazioni proprie a formare il giudizio*, appresso Tommaso Bettinelli, Venezia 1746, pp. XI-XII.

<sup>3</sup> Friedrich SCHLEIERMACHER, *Ermeneutica* (compendio del 1819), tr. it. Massimo Marassi, Rusconi, Milano 1996, p. 299.

epistemologico dei tempi moderni: la chiarezza. Infatti, ispirandosi ai modelli matematici, la filosofia cartesiana si trova nella medesima relazione di ostilità verso la retorica della filosofia platonica.<sup>4</sup> Ciononostante, essa aspira a produrre una propria retorica, intesa come una retorica basata sulla sola ragione, non messa a repentaglio dalle passioni. La filosofia cartesiana pensa di poter produrre questa *retorica della ragione* riducendo la funzione di persuasione alla funzione di comunicazione e fondandola su di essa. Così, un discorso sarà persuasivo in virtù della sua intrinseca razionalità, integralmente comunicata con chiarezza e distinzione, e la cui evidenza non può che imporsi a tutti. Le qualità sensibili del linguaggio devono passare in secondo piano rispetto alla sua funzione di trasmissione del pensiero.

Questa concezione del discorso, sebbene contestata dagli approcci empiristi,<sup>5</sup> era ampiamente condivisa all'epoca dei Lumi. Essa richiedeva di rileggere selettivamente la tradizione retorica allo scopo di ridurre il linguaggio alla sua funzione comunicativa. Si può osservare un lavoro di questo tipo in un grammatico come Johann Christoph Adelung, il quale sosteneva che «l'intenzione principale e primaria del discorso è quella di essere compresi, vale a dire di suscitare negli altri le rappresentazioni che abbiamo attraverso suoni appropriati»,<sup>6</sup> una definizione la cui aridità è solo un poco mitigata dalla

---

<sup>4</sup> Si veda Henri GOUIER, *La pensée métaphysique de Descartes*, Vrin, Paris 1962, soprattutto cap. III e IV, p. 95 e segg. Il rifiuto della retorica va di pari passo con quello dell'ermeneutica, come dimostra l'esempio di *A Free and Impartial Censure of the Platonick Philosophie* (1666) di Samuel Parker analizzato da Agostino LUPOLI, *Una critica antiretorica ed antiermeneutica, la Free and Impartial Censure of the Platonick Philosophie (1666) di Samuel Parker*, in G. CANZIANI, Y.-C. ZARKA (a cura di), *L'interpretazione nei secoli XVI e XVII*, Franco Angeli, Milano 1993, pp. 155-184.

<sup>5</sup> Un buon esempio di questi dibattiti è la disputa sull'ordine delle parole che ha attraversato tutto il XVIII secolo; si veda Ulrich RICKEN, *Grammaire et philosophie au siècle des Lumières*, PUL, Villeneuve d'Ascq 1979. Vicino alla corrente razionalista che minimizzava la retorica i diritti della sensibilità venivano difesi, in questo contesto, attraverso il ritorno alla tradizione retorica contro i vincoli della costruzione grammaticale. È il caso di Fénelon e dei suoi *Dialogues sur l'éloquence*, e soprattutto di Dubos e delle sue *Réflexions critiques*. Gli studi di K. Dockhorn hanno tracciato l'emergere del binomio bello/sublime a partire dalle categorie di *ethos* e di *pathos*, cfr. Klaus DOCKHORN, *Macht und Wirkung der Rhetorik*, Gehlen, Bad Homburg 1968.

<sup>6</sup> Johann Christoph ADELUNG (1732-1806), autore di una grammatica e di un dizionario della lingua tedesca, oltre che di un trattato sull'eloquenza; cfr. Johann Christoph ADELUNG, *Über den deutschen Styl*, 3 Bände, Voss, Berlin 1785 (cito dalla terza edizione del 1789), pp. 32 e 126 (traduzione S.P.), che prendo qui come indice di una concezione della lingua molto diffusa tanto fra i seguaci di Leibniz quanto fra quelli di Locke. Cfr. Margrit STROHBACH, *J.C. Adelung (1732-1806). Ein Beitrag zu seinem germanistischen Schaffen mit einer Bibliographie seines Gesamtwerkes*, De Gruyter, Berlin-New York 1984. In Francia lo stesso primato della grammatica sulla retorica si ritrova in Dumarsais, il quale difende l'indipendenza della grammatica rispetto alla retorica. La grammatica, vicina alla logica grazie alla grammatica generale, divenne per lui l'arte di intendere e farsi intendere. Si vedano lo studio di Françoise DOUAY, «*Mettre dans le jour d'apercevoir ce qui est*»: *tropologie et argumentation chez*

seguinte riformulazione: «Parliamo per essere compresi con approvazione». Il linguaggio è concepito come veicolo di contenuti cognitivi (rappresentazioni) e considerato soprattutto nella sua funzione di scambio: si presuppone che ci sia qualcosa, un senso da trasmettere, e l'unica preoccupazione è quella di garantire le condizioni migliori per questa trasmissione. Alla retorica non sono richiesti tanto i «fiori», giri di parole originali o inaspettati, oppure ornamenti piccanti, quanto piuttosto semplicità, ordine e chiarezza. Questa per Adelung è la prima delle otto proprietà fondamentali dello stile e altresì il loro fondamento.

L'unione stabilita fra comprensibilità e chiarezza è qui il risultato manifesto di un processo che tende a fare dell'una l'immagine dell'altra. Le metafore della luce e della trasparenza che ricorrono lungo tutto il secolo investono anche il linguaggio e la terminologia retorica, costitutivamente suscettibile delle più disparate valutazioni.<sup>7</sup> Adelung attinge consapevolmente (e abilmente) da Cicerone e Quintiliano, ma li rilegge a partire dalla concezione della conoscenza formulata dalla filosofia dell'*Aufklärung*, dando così una colorazione completamente diversa alle antiche descrizioni. Chiaro è ciò che lascia passare molti raggi di luce, ciò che ha un alto grado di *Durchsichtigkeit* (visibilità, trasparenza, *perspicuitas*). La chiarezza dello stile significa la sua capacità di lasciar trasparire «in modo puro e non mescolato» la totalità della rappresentazione del parlante: l'esposizione allora è «piena di luce», e il discorso «una corrente limpida attraverso la quale è possibile vedere il fondale».<sup>8</sup> Il termine complementare segna da solo il passaggio dall'immagine al concetto: *deutlich* non significa soltanto «distinto», ma anche «ciò che può essere interpretato», cosa che Adelung spiega facilmente con *verständlich*, «comprensibile», «ciò il cui significato si lascia scoprire senza difficoltà e che al contempo si impone insieme alle parole». Il compimento della retorica razionale nella chiarezza di un discorso univoco consente di aggirare la spinosa questione dell'interpretazione. Precisando che si tratta di una proprietà positiva, Adelung presenta il programma di una retorica in cui lo scarto tra il significante e il significato è costantemente superato da un rigido controllo esercitato sul significante. Una retorica di questo tipo, la quale privilegia l'univocità e si rivolge alla ragione universale e immutabile presente in tutti, piuttosto che ai singoli ascoltatori, dipende da una concezione del linguaggio quale strumento di comunicazione del pensiero, come dimostrano lo sviluppo

---

Dumarsais, in M. MEYER, A. LEMPEREUR (éd.), *Figures et conflits rhétoriques*, Éd. universitaires, Bruxelles 1990, pp. 83-101 - che illustra perfettamente l'appartenenza del grammatico dell'*Encyclopédie* alla «retorica della chiarezza» - e la sua edizione di César Chesneau DUMARSAIS, *Des tropes ou des différents sens* (1730), Flammarion, Paris 1988.

<sup>7</sup> Cfr. Roland MORTIER, «Lumière» et «Lumières». *Histoire d'un image et d'une idée au XVIIe et XVIIIe*, in *Clartés et ombres du Siècle des Lumières*, Droz, Genève 1969, pp. 13-59.

<sup>8</sup> ADELUNG, *Über den deutschen Styl*, p. 123 (traduzione S.P.).

di una grammatica generale e anche i progetti di una *characteristica universalis*. La costituzione di questa retorica negativa all'interno delle categorie tradizionali indica un paradosso che rivela il rapporto ambiguo della filosofia con la retorica. Là dove la retorica sembra sparire a favore delle procedure del calcolo formale, diventa manifesta la natura retorica della tentazione formalistica.

Qui abbiamo a che fare con un tentativo di conciliare filosofia e retorica nell'elemento della filosofia; si tratta soprattutto di esporre la verità trovata e non di ricercarla.<sup>9</sup> La retorica è più che mai ancillare, ridotta a ombra della ragione. La persuasione ragionevole dovrebbe essere sufficiente a ottenere la convinzione soggettiva, dal momento che si ritiene che ciò che conta per tutti sia la ragione. La retorica in questione è quindi una retorica minima, che mira all'intelligibilità da cui scaturiscono necessariamente l'assenso e l'accordo. Se l'idea è chiara di per sé, ne consegue la comprensione. L'evidenza delle ragioni<sup>10</sup> rende superfluo e persino dannoso l'uso della retorica come tecnica persuasiva, perché la chiarezza che l'evidenza manifesta è molto più forte di qualsiasi retorica: la retorica ambiva a una persuasione solo probabile,<sup>11</sup> mentre la potenza dell'evidenza promette di suscitare necessariamente un'adesione fondata sulla ragione. La filosofia dell'evidenza che esclude la retorica è allo stesso tempo migliore della retorica. È una retorica «minima», ridotta alla sola dimostrazione, al *probare* e al *docere*, che non cerca di raggiungere le passioni (il *movere*) e che trascura ogni ornamento (il *delectare*).

<sup>9</sup> Questo movimento è lontano dalla retorica filosofica di Vico, il quale basava la sua critica all'astrazione filosofica su una filosofia del linguaggio nutrita di retorica. Si veda Giambattista VICO, *Liber metaphysicus*, in *De antiquissima italorum sapientia*, tr. it. Manuela Samma, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2005, e ID., *Il metodo degli studi del nostro tempo*, a cura di Fabrizio Lomonaco, ScriptaWeb, Napoli 2010; Michael MOONEY, *Vico in the Tradition of Rhetoric*, Princeton University Press, Princeton 1985. Anche la volontà degli illuministi di razionalizzare la politica è diversa dall'uso politico della retorica, come lo ammetteva, ad esempio, Hobbes; a questo proposito, si vedano i lavori di Quentin SKINNER (ad esempio, *Moral Ambiguity and the Renaissance Art of Eloquence*, "Essays in Criticism", 44, 4, 1994, pp. 267-292), e la mia discussione, Denis THOUARD, *Hobbes et la rhétorique : un cas complexe*, "Rhetorica", 14, 3, 1996, pp. 333-339.

<sup>10</sup> Sull'incompatibilità fra il principio di evidenza e la retorica si veda Chaïm PERELMAN, *De l'évidence en métaphysique* (1964), in *Le Champ de l'argumentation*, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles 1970, e ID., *L'Empire rhétorique*, cap. 1, Vrin, Paris 1977. In realtà, si dovrebbe parlare piuttosto di un'intellettualizzazione dell'evidenza. Nella retorica antica, e in particolare in Ermogene, l'*enargeia* è in senso pieno un «far vedere», un «mettere davanti agli occhi», un'illustrazione sensibile destinata a catturare l'ascoltatore attraverso un «effetto di realtà»; cfr. Perrine GALAND-HALLYN, *L'enargeia, de l'Antiquité à la Renaissance*, in *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Paradigme, Orléans 1994, pp. 99-121. Per Cartesio l'evidenza diventa un modo di vedere della mente, un criterio epistemologico che qualifica il rapporto della mente con le idee; Leibniz la critica perché non sufficientemente rigorosa, cfr. Yvon BELAVAL, *Leibniz critique de Descartes*, Gallimard, Paris 1960, p. 139 e segg.

<sup>11</sup> Cfr. ARISTOTELE, *Retorica*, I, 1, 1355a, 1357a7.

La retorica della chiarezza risponde all'esigenza propria dell'Illuminismo di una volontà di comprensione estesa. Essa assume un rilievo particolare nel XVIII secolo, come nel caso di Adelung (II, 124), il quale - facendo espressamente riferimento a Quintiliano VIII, 2 - sottolinea che la *perspicuitas* è stata universalmente riconosciuta come il fondamento delle altre qualità del discorso. Adelung segue molto da vicino Quintiliano nel considerare che è dovere dello scrittore tenere conto del suo lettore rintracciando ogni possibile ambiguità (II, 130-148) tanto a livello del significato delle singole parole, nel rapporto tra rappresentazioni e segni (II, 125), quanto a livello del senso (*Verstand*) del discorso, che riguarda una serie determinata di rappresentazioni. L'accesso del lettore al senso del discorso non deve soltanto essere possibile, deve essere necessario. Il discorso da solo deve offrirsi alla comprensione del lettore, rivelandosi a lui nell'evidenza del proprio senso: «il lettore non deve solo essere in grado di capire l'espressione se lo vuole, ma *il senso deve apparirgli anche contro la sua volontà, deve in un certo senso imporsi a lui*» (II, 148, corsivo mio).

Adelung nota che il principio della doppia negazione, che nega finanche la possibilità di una non-comprensione (*ne omnino possit non intelligere*), deriva espressamente da Quintiliano VIII, 2, e che «Cicerone sostiene la stessa tesi in più di uno dei suoi scritti» (II, 149).<sup>12</sup> L'universalità del discorso razionale deve poter essere riconosciuta per se stessa. Si postula dunque che le menti comunichino mediante la ragione che hanno in comune, a prescindere dalla loro diversità individuale. Da questo punto di vista, la funzione del linguaggio è quella di tradurre l'evidenza delle ragioni, le quali non possono che ottenere il consenso.

## 2. L'imperfezione della lingua e il problema della filosofia

Per quanto riguarda il rapporto con il linguaggio, Fichte rappresenta, per certi versi, il punto di arrivo di questa retorica della ragione, che si rivolge contro lo spessore del linguaggio considerato un ostacolo alla trasmissione dei pensieri, e altresì contro ogni ornamento che distrae l'intelletto a beneficio del sensibile.<sup>13</sup> Kant aveva fondato la

---

<sup>12</sup> Traduzione S.P.

<sup>13</sup> L'interesse di Fichte per la retorica è precoce e costante, come mostra Tobia BEZZOLA, *Die Rhetorik bei Kant, Fichte und Hegel. Ein Beitrag zur Philosophiegeschichte der Rhetorik*, Niemeyer, Tübingen 1993. Il suo impegno è legato al desiderio di realizzazione pratica della filosofia. Bezzola si sofferma (pp. 66-87) sul discorso scolastico *De recte praeceptorum poeseos et rhetorices usu* pronunciato da Fichte a sedici anni a Schulpforta, nel quale si mettevano in risalto i dibattiti dell'epoca sulle regole e la genialità. Bezzola si sofferma a lungo anche sulla recensione di C.F. Bahrdt sulla retorica (1787) e sul progetto di una scuola di retorica redatto per Lavater nel 1789. Il libro, tuttavia, non sviluppa le implicazioni filosofiche di questo orientamento. Hartmut TRAUB, *J.G. Fichtes Popularphilosophie*,

filosofia critica ignorando apertamente la questione del linguaggio. Nella volontà di fondare la filosofia trascendentale su un principio inconfutabile, Fichte la radicalizza fino a comprendere anche il suo rapporto con il linguaggio. Il compito di esporre il suo pensiero diventa tanto più problematico in quanto egli ne ha previsto e teorizzato l'impossibilità. Possiamo vedere in lui le aporie ultime in cui si trova una filosofia della riflessione che vuole essere al contempo sistematica, in quanto suprema espressione della ragione e necessariamente comunicabile, perché per Fichte questa ragione è fondamentalmente ragion pratica: libertà. La chiarezza del discorso teorico deve passare nella sfera pratica perché la teoria si fonda, in ultima istanza, sulla libertà pratica; meglio ancora, è essa stessa pratica.

Nei *Fondamenti dell'intera dottrina della scienza* del 1794 e in altri testi tecnici, per dimostrare l'universalità e la necessità del discorso della dottrina della scienza Fichte si basa su una concezione genetica dell'evidenza che supera il modello dell'evidenza geometrica. Il punto di partenza per la riflessione sono certamente formule logiche del tipo  $A=A$ , ma solo allo scopo di far intuire allo spirito la propria attività. Al di là dell'intuizione geometrica, che è ancora fattuale, egli individua l'evidenza attuale della presa di possesso da parte della coscienza della propria autoposizione come libertà in un atto (*Tathandlung*) di pura spontaneità non oggettivabile. Questo atto costituisce il fondamento effettivo di ogni approccio teorico e pratico. Il lettore (e, prima di lui, l'ascoltatore) è intimato a produrre dentro di sé questa verità fondamentale, a comprendere che «si dà verità che è soltanto vera, e ogni cosa all'infuori di lei è assolutamente falsa; questa verità si lascia effettivamente trovare e riluce immediatamente come semplicemente vera».<sup>14</sup> La possibilità di una conoscenza universale e necessaria è affermata nei *Fondamenti*; l'abbandono della filosofia per la dottrina della scienza conferma il progetto. Il modello di questa scienza e di questa verità è sì matematico, ma solo fin tanto che realizza una concezione genetica della verità.<sup>15</sup> Fichte, dunque, radicalizza la ricerca di chiarezza dell'Illuminismo e va oltre l'evidenza raggiunta da Kant:

---

Frommann, Stuttgart 1992, si limita ai tre scritti «popolari» (si veda la discussione di quest'opera di Josef BEELER-PORT in "Fichte-Studien", 8, 1995, pp. 335-345). A. Ehrlich analizza la retorica di Fichte nei *Discorsi alla nazione tedesca*, cfr. Adelheid EHRLICH, *Fichte als Redner*, Tuduv-Studien, München 1977. Oltre ai lavori di A. Philonenko, che contengono molti suggerimenti preziosi, e agli articoli di Zahn e Janke che verranno citati in seguito, si vedano Jean-Christophe MERLE, *Remarques sur Fichte et la philosophie populaire*, e Angeline DANAUX, *Approche du sens de «l'exposition populaire» chez Fichte*, in P. BECK, D. THOUARD (éd.), *Popularité de la philosophie*, ENS Éditions, Lyon 1995, rispettivamente pp. 243-254 e 255-268.

<sup>14</sup> Johann Gottlieb FICHTE, *Dottrina della scienza. Seconda esposizione del 1804*, a cura di Matteo Vincenzo d'Alfonso, Guerini, Milano 2000, p. 56.

<sup>15</sup> «L'evidenza in se stessa è perciò genetica» (*ivi*, p. 84).

La speculazione kantiana culmina, al suo supremo vertice, con un'evidenza fattuale: la visione che, a fondamento di mondo sensibile e soprasensibile, debba soggiacere un principio della loro dipendenza, quindi assolutamente un principio genetico che determini e costituisca per eccellenza i due mondi. [...] Ma essa gli rimase solo fattuale e perciò il suo oggetto rimase ininvestigato, perché egli lasciava agire su di sé quella legge fondamentale dell'unità in modo solo meccanico; ma egli stesso non ricondusse questa attività e la sua legge di nuovo all'interno del suo sapere, con il che gli si sarebbe schiusa la pura luce e sarebbe giunto alla dottrina della scienza.<sup>16</sup>

È la dottrina della scienza che permette di comprendere geneticamente tutte le scienze e le loro evidenze fattuali, invece di rimanere una «sintesi post-factum»: l'evidenza della matematica non è il modello dell'evidenza filosofica, poiché al contrario è quest'ultima che permette di comprenderla in modo effettivo, dal momento che «i principi della loro propria possibilità risiedono in un'altra scienza superiore»,<sup>17</sup> la filosofia. L'evidenza a cui fa appello Fichte non è la chiarezza dell'intelletto che potrebbe esigere la filosofia cartesiana, ma la chiarezza prodotta dall'attività del lettore nel momento della comprensione; è opera della *Selbsttätigkeit* di ciascun soggetto chiamato non solo a comprendere attraverso l'intelletto, ma anche a rifare per proprio conto l'intero processo riflessivo.<sup>18</sup> L'evidenza non è quindi riducibile all'evidenza matematica, ma solo l'espressione simbolica di quest'ultima presenta una forma espositiva adatta alla dottrina della scienza, perché è la forma più chiara e l'unica a essere univoca. Fichte, perciò, avrebbe potuto aspirare a un linguaggio simbolico o geroglifico, che fosse evidente per sé, *selbstverständlich*, nel senso che «si comprenderebbe da sé»: «un linguaggio simile verrebbe compreso senza bisogno di impararlo, perché non lascerebbe spazio all'arbitrarietà».<sup>19</sup>

In tal modo Fichte porta a compimento la concezione strumentale del linguaggio che aveva sviluppato negli scritti del 1795,<sup>20</sup> e che costituisce, come la grammatica generale,

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>18</sup> Cfr. fra gli altri, Johann Gottlieb FICHTE, *Rendiconto chiaro come il sole al grande pubblico sull'essenza propria della filosofia più recente. Un tentativo di costringere i lettori a capire*, a cura di Francesca Rocci, Guerini, Napoli 2001, pp. 11-12; ID., *Dottrina della scienza*, p. 57; ID., *Prima e Seconda Introduzione alla dottrina della scienza*, a cura di Claudio Cesa, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 7.

<sup>19</sup> ID., *Nachgelassene Schriften II*, citato da Alexis PHILONENKO, *La liberté humaine dans la philosophie de Fichte* (1966), Vrin, Paris 1980, p. 35 (traduzione S.P.).

<sup>20</sup> Johann Gottlieb FICHTE, *Sulla facoltà e l'origine del linguaggio* (1795), in *Scritti sul linguaggio* (1795-1797), a cura di Carlo Tatasciore, Guerini, Napoli 1998, pp. 31-76. Per uno sviluppo della teoria linguistica fichtiana, si veda soprattutto August Ferdinand BERNHARDI, *Sprachlehre*, Fröhlich, Berlin 1801-1803; si veda anche Denis THOUARD, *Une philosophie de la grammaire d'après Kant: la «Sprachlehre» d'A.F. Bernhards*, "Archives de philosophie", 55, 3, 1992, pp. 409-435. Per una

il presupposto della retorica razionale. In questo abbozzo di grammatica filosofica, il linguaggio viene quindi dedotto dalla necessità di un riconoscimento reciproco fra gli esseri ragionevoli. Il progresso della ragione umana determina gradualmente una forma linguistica dapprima sommaria. Non è tanto lo scopo comunicativo o espressivo ad avere la precedenza, quanto la preoccupazione di limitare i rischi di incomprensione legati al mutismo. Il linguaggio permette l'articolazione discorsiva degli uomini e favorisce il loro accordo nella ragione. Esso deve tendere alla massima determinazione, e ciò vale altresì per l'esposizione della filosofia stessa. Alexis Philonenko arriva perfino a scrivere che «i *Fondamenti* sono scritti nel linguaggio dei calcoli»,<sup>21</sup> cosa su cui si può discutere, poiché allora o il fallimento della loro ricezione, o la volontà di oscurità, riconosciuta per altro dallo stesso Fichte, sono difficili da conciliare nella medesima spiegazione.<sup>22</sup> D'altra parte possiamo ammettere che egli comprendesse la necessità per ogni filosofia di trovare la propria lingua, vale a dire per Fichte di formarla.<sup>23</sup> La difficoltà è allora il passaggio dalla lingua naturale, tradizionalmente denunciata come fonte di illusioni e di errori,<sup>24</sup> alla lingua dei calcoli. I *Fondamenti* del 1794 restano scritti in un linguaggio naturale, anche se arduo e arido, per cui Fichte ci esorta a leggerli secondo lo spirito e non secondo la lettera.<sup>25</sup> Questo stato intermedio favorisce fraintendimenti e mezze comprensioni, mentre Fichte rivendica l'alternativa: o capire o non capire affatto. Il lettore crede di riconoscersi ritrovandosi in parole «ben note», e si affida a una comprensione illusoria e prematura per condannare la dottrina della scienza nel suo complesso come falsa.

Per il fatto che la dottrina della scienza ha dovuto cominciare con un'esposizione nel linguaggio che già c'era. Se avesse potuto cominciare come sicuramente sarà alla fine, grazie al fatto che si è procurata un suo sistema di simboli assolutamente specifico, i cui simboli stanno a significare *soltanto le sue intuizioni e i rapporti fra di esse* e assolutamente nient'altro oltre a ciò, allora sicuramente non avrebbe potuto essere fraintesa, ma non sarebbe mai neanche stata capita, e non si sarebbe mai trasmessa dallo spirito del suo primo autore ad altri spiriti. Ma ora ha da superare la difficile impresa di portare delle altre persone all'intuizione dallo stato di confusione delle parole, le quali, pur non essendo che

---

discussione del rapporto di Fichte col linguaggio, si veda il numero *Fichte et le langage*, "Archives de philosophie", 33, 2020. Per un confronto con Novalis, Augustin DUMONT, *L'opacité du sensible chez Fichte et Novalis. Théories et pratiques de l'imagination transcendante à l'épreuve du langage*, J. Millon, Grenoble 2012.

<sup>21</sup> PHILONENKO, *La liberté humaine dans la philosophie de Fichte*, p. 36 (traduzione S.P.).

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 74-75.

<sup>23</sup> Cfr. Pierre-Philippe DRUET, *Fichte*, Seghers-Presses universitaires de Namur, Namur 1977, p. 19.

<sup>24</sup> Soprattutto da parte della filosofia inglese; cfr. PHILONENKO, *La liberté humaine dans la philosophie de Fichte*, p. 44; FICHTE, *Dottrina della scienza*, p. 87.

<sup>25</sup> ID., *Fondamenti dell'intera dottrina della scienza*, in *La dottrina della scienza*, Laterza, Bari 1971, p. 68.



pensieri in gestazione, ultimamente c'è chi ha voluto innalzarle addirittura a giudici al di sopra della ragione.<sup>26</sup>

Il pensiero vale di più delle parole, è un'attività libera, mentre il linguaggio può solo designare cose o stati di cose. In polemica con Schiller, il quale sosteneva che la cultura estetica potesse contribuire alla realizzazione della libertà, Fichte riteneva al contrario che l'istituzione di una società libera fosse condizione al godimento disinteressato dell'arte.<sup>27</sup> Ricontrando nella scrittura dello stesso Schiller i sintomi di una propria posizione filosofica, gli spiegò che non poteva leggere i suoi scritti senza prima tradurli per poterli comprendere.<sup>28</sup> La riduzione all'univocità è preliminare all'esposizione del significato e l'interpretazione deve limitarsi a questa operazione. Secondo Fichte, in effetti, Schiller pensa per immagini invece di utilizzarle come paragoni per illustrare i concetti. Dunque, per ritrovare il pensiero dentro al discorso, si devono ricondurre tutti i concetti inerti che sono le parole all'intuizione che li ha generati.<sup>29</sup> *Comprendere è tornare alla costruzione dello spirito, passare dal concetto al giudizio.*

Si tratta di due modalità radicalmente opposte di sapere mediato: il sapere tradizionale, che non è vero sapere, e il sapere ottenuto attraverso la ricostruzione, che è la vera e propria comprensione.<sup>30</sup> Gli autori che hanno sostenuto una «metacritica» della *Critica* kantiana<sup>31</sup> non hanno fatto altro che cercare di innalzare la confusione del linguaggio naturale «a giudic[e] al di sopra della ragione» e di sostituire così la ragione con la tradizione.<sup>32</sup> Il motivo metacritico spinge la ragione a riconoscere il suo condizionamento nella fatticità di una lingua, e quindi di una storia e di una sensibilità.<sup>33</sup> Al contrario Fichte sostiene che il linguaggio presuppone un'attività del pensiero che in esso si esprime in modo imperfetto. La precomprensione veicolata dal linguaggio naturale diffonde l'indeterminatezza e la predeterminazione del pensiero. L'ambiguità delle parole porta il pensiero fuori strada e favorisce una rappresentazione del mondo

<sup>26</sup> ID., *Rendiconto chiaro come il sole*, pp. 81-82.

<sup>27</sup> Si veda ID., *Sullo spirito e la lettera*, a cura di Ugo M. Ugazio, Rosenberg & Sellier, Torino 1989.

<sup>28</sup> Lettera a Schiller del 27 giugno 1795 in ID., *Briefe*, hrsg. von Manfred Buhr, Reclam, Leipzig 1986, pp. 154-159.

<sup>29</sup> «Infatti la cosa più importante *finora non è stata detta, non è ancora stata indicata a parole e non si può dire, ma soltanto intuire* [...]. Questa scienza descrive una serie in progressione dell'intuizione» (ID., *Rendiconto chiaro come il sole*, p. 82).

<sup>30</sup> Cfr. ID., *Rapport clair comme le jour*, éd. par Auguste Valensin, Vrin, Paris 1985, pp. 108-109.

<sup>31</sup> È il caso di Hamann (1784), seguito da Herder (1799). Questi tentativi hanno in comune il fatto di basarsi sull'impossibilità di fare astrazione dal linguaggio naturale per denunciare l'astrazione dell'impresa kantiana che si propone di individuare le condizioni di una ragione «pura».

<sup>32</sup> ID., *Rendiconto chiaro come il sole*, p. 82 e ID., *Rapport clair comme le jour*, p. 108.

<sup>33</sup> Egli permette così la ripresa ermeneutica del pensiero critico, come ancora la vediamo in Gadamer; cfr. Hans-Georg GADAMER, *Verità e metodo*, a cura di Gianni Vattimo, Bompiani, Milano 2001.

in termini di stati e di cose. La libertà, in quanto azione, è invisibile e perciò indicibile nel linguaggio naturale. Eppure, con quest'ultimo dobbiamo fare i conti. La preoccupazione di efficacia prevale sulla precisione desiderata. Chi pensa la libertà e per la libertà non può che pensare per gli altri, in rapporto agli altri, anche se mediante uno strumento imperfetto come il linguaggio. Si tratta di un imperativo pratico. Si dovrebbe poter pensare nel linguaggio contro il linguaggio, correggendo incessantemente il discorso pronunciato con il discorso concepito. La situazione dialogica è un correttivo, nella misura in cui, in linea di principio, permette di mettere alla prova più facilmente il fraintendimento dell'interlocutore, e il carattere mediato della comunicazione si trova in un certo senso scongiurato dall'apparente istantaneità della comprensione. Ma, da un lato, il processo di correzione è infinito, poiché non possiamo mai essere sicuri dell'identità della produzione dei pensieri in due soggetti finiti. Dall'altro, il dialogo rischia di perpetuare la divisione del pensiero, di mantenere l'eterogeneità nel cuore stesso dell'autonomia e di minacciare il carattere assoluto della libertà.<sup>34</sup>

### 3. Convinzione e comunicazione: il discorso della libertà

Per Fichte il problema del linguaggio è solo in seconda battuta il problema di una teoria del linguaggio o dei fondamenti di una grammatica filosofica; è prima di tutto quello dell'instancabile esposizione<sup>35</sup> e riesposizione della dottrina della scienza, che mette in gioco le aporie di una retorica della chiarezza. Quella della dottrina della scienza è per lui un'esigenza se non addirittura un'ossessione<sup>36</sup> che la carenza del linguaggio naturale sembra seriamente compromettere sia a causa della sua mutevolezza sia della sua incapacità di restituire l'intuizione: il linguaggio reifica.<sup>37</sup> L'astrazione dialettica della

---

<sup>34</sup> Il carattere dialettico del pensiero fichtiano non può portare a una filosofia del dialogo nella misura in cui la divisione dei soggetti rimane contingente. Ciascuno ha accesso alla libertà assoluta tornando a se stesso (cfr. FICHTE, *Prima e Seconda Introduzione*, p. 74), non attraverso gli altri. Il ricorso alla forma dialogica negli scritti essoterici conferma questa impossibilità. L'inserimento di un dialogo tra due monologhi nella sezione centrale de *La destinazione dell'uomo* non presuppone l'alterità, poiché il soggetto è interpellato dalla figura dello spirito, che è l'universale in lui, anche se la prosopopea tradisce proprio il problema dell'alterità. Questa è al contempo impensabile e indispensabile dal punto di vista della soggettività autonoma. Nel *Rendiconto chiaro come il sole* è un dialogo tra lettori che mette in scena il problema dell'appropriazione della dottrina della scienza, andando oltre l'esclusione della dimensione ermeneutica dell'appropriazione. Il paradosso è che il lettore viene condotto per mano e guidato passivamente alla scoperta della propria autoattività.

<sup>35</sup> Cfr. Manfred ZAHN, *Fichtes Sprachproblem und die Darstellung der Wissenschaftslehre*, in K. HAMMACHER (Hrsg.), *Der transzendente Gedanke*, Meiner, Hamburg 1981, pp. 155-167.

<sup>36</sup> Il termine è di DRUET, *Fichte*, p. 18.

<sup>37</sup> Cfr. Wolfgang JANKE, *Die Wörter «Sein» und «Ding»; Überlegungen über Fichtes Philosophie der Sprache*, in HAMMACHER (Hrsg.), *Der transzendente Gedanke*, pp. 49-69.

dottrina della scienza, lungi dal fornire le prove dimostrative attese, ha dato luogo, infatti, soltanto a una sovrapposizione di fraintendimenti. La chiarezza cercata è apparsa oscura. Philonenko avanza l'ipotesi di un «Fichte segreto»,<sup>38</sup> disilluso sin dall'inizio circa le possibilità di essere compreso a causa delle abitudini di pensiero dell'epoca, rassegnato fin dai *Fondamenti* all'incomprensione, influenzato più di quanto si dica di solito dalle tradizioni del pensiero esoterico.<sup>39</sup> Per questo Philonenko si basa su un sorprendente passaggio dei *Fondamenti*:

Questa scienza [la dottrina della scienza] è dunque pienamente autorizzata dalla natura delle cose a dichiarare in anticipo che essa è mal compresa da alcuni e niente affatto compresa dai più; che non soltanto nella presente imperfettissima esposizione, ma anche nell'esposizione più perfetta che potesse esser possibile ad un uomo singolo, resterà assai bisognosa di miglioramento in tutte le sue parti, ma che nei suoi tratti fondamentali non sarà confutata da nessun uomo ed in nessun tempo.<sup>40</sup>

La dottrina della scienza è, infatti, allo stesso tempo incomprensibile per la maggior parte e, ciononostante, la sua legge è inconfutabile. La filosofia trascendentale, elaborata per pensare il diritto del fatto, fatica a produrre in modo effettivo una realtà propria. La volontà di una comprensione senza scarti (e la convinzione di ottenerla) può aver spinto Fichte a complicare deliberatamente l'accesso al suo pensiero, sottoponendo il lettore, per così dire, a una prova morale?<sup>41</sup> Oppure si è reso progressivamente conto delle aporie di un'esposizione geometrica, poco realizzabile nella pratica e, soprattutto, inadatta a veicolare la *Tathandlung* in quanto tale? È pensabile che Fichte, per altro grande oratore ed efficace pubblicista, si sia dimostrato incapace di rivolgersi a un pubblico concreto se non nella figura di un Non-Io da educare? In effetti, già nei

---

<sup>38</sup> Si veda la Prefazione ai *Fondamenti*, cfr. FICHTE, *Fondamenti dell'intera dottrina della scienza*, pp. 67-70. PHILONENKO, *La liberté humaine dans la philosophie de Fichte*, pp. 74-75 e 67-68, citando FICHTE, *Fondamenti dell'intera dottrina della scienza*, p. 68: c'è senza dubbio un vero e proprio problema fichtiano dell'incomprensione, addirittura un «dramma» (DRUET, *Fichte*, p. 126), che conferisce al suo pensiero un «aspetto patetico» (PHILONENKO, *La liberté humaine dans la philosophie de Fichte*, p. 67); ma, assumendo questa «Via Crucis» (Druet) attraverso molteplici tentativi (giornalistici, polemici, letterari, retorici ecc.), ciò che Fichte ha sempre cercato prima di tutto, e talvolta disperatamente, è di farsi capire. Che si tratti delle due Introduzioni del 1797, delle riesposizioni tecniche della dottrina della scienza, dei cambiamenti di metodo, oppure delle esposizioni popolari, non si può attribuire a Fichte la volontà di ermetismo (se non suo malgrado): «Lo scopo evidente di questi sforzi è di aumentare l'intelligibilità del testo originale», conclude Druet in *Fichte*, p. 129 (traduzione S.P.).

<sup>39</sup> Sull'aspetto «massonico», cfr. *ivi*, p. 74 e 96-97. Cfr. Ives RADRIZZANI, *La Doctrine de la science et la Franc-Maçonnerie*, in *Fichte, Cahiers de philosophie*, Lille 1995, pp. 237-252, nonché Johann Gottlieb FICHTE, *La filosofia della massoneria*, a cura di Claudio Bonvecchio, Mursia, Milano 2019.

<sup>40</sup> ID., *Fondamenti dell'intera dottrina della scienza*, p. 225.

<sup>41</sup> PHILONENKO, *La liberté humaine dans la philosophie de Fichte*, p. 75.

contributi *Sulla Rivoluzione francese* del 1793, che sono destinati a «rettificare i giudizi del pubblico», la considerazione per i lettori e, più in là, l'appello a un'«opinione pubblica» che, nella Germania del tempo, si trovava ancora nel limbo, attestano una maggiore costanza della dimensione «pubblica» del suo pensiero rispetto ai tratti «segreti» o «elitari». A tale riguardo, la messa in scena della «disputa sull'ateismo», la cui difesa assume la forma di un *Appello al pubblico* in cui il tono rousseauiano dell'invocazione non è più a beneficio della sola coscienza morale che si confessa, ma della possibilità stessa dell'esercizio filosofico, può costituire un'altra prova.<sup>42</sup> Per definire la lettura della dottrina della scienza Philonenko invoca persino un «pregiudizio di chiarezza»,<sup>43</sup> causa di numerosi fraintendimenti che lo stesso Fichte avrebbe previsto e sventato in anticipo con la sua tecnica di scrittura ermetica: in tal modo egli si sarebbe «voluto assumere il rischio del fraintendimento». <sup>44</sup> Dovremmo quindi tenere conto di una duplice strategia retorica rivolta a due differenti pubblici: il gran numero, che si prova a conquistare con la seduzione dell'ovvio, e i filosofi, di cui invece si vuole mettere alla prova la sagacia.

Tuttavia, una prima ragione, interna all'esposizione astratta della dottrina della scienza, ci induce a credere che Fichte non abbia consapevolmente giocato sull'oscurità per provocare lo sforzo di raggiungere una migliore intelligibilità, ma che abbia semplicemente aspirato a essere legittimamente compreso da parte di tutti i lettori impegnati (e soprattutto coinvolti). Da una parte, dopo i malintesi causati dai *Fondamenti*, smise di pubblicare versioni successive della dottrina della scienza, preferendo esporli, per meglio adattarsi, a un uditorio circoscritto che potesse essere interrogato sulle difficoltà incontrate tra una conferenza e l'altra.<sup>45</sup> D'altra parte, Fichte cercò di creare le condizioni per una corretta comprensione della dottrina della scienza attraverso una serie di scritti popolari. Se il più riuscito fu *La destinazione dell'uomo* (1800), il più significativo per i nostri intenti è senza dubbio il *Sonnenklarer Bericht* del 1801, il quale, nella sua stessa forma, tematizza il lavoro pedagogico richiesto per suscitare nel lettore l'intuizione autoattiva, e soprattutto per mettere al bando letture affrettate: il libro, infatti, mette in scena il dialogo fra l'autore e il suo lettore ed è rivolto al «grande pubblico», esplicitamente invitato a identificarsi con il suo rappresentante.<sup>46</sup> Dobbiamo supporre che Fichte non si sia avvicinato di propria iniziativa alla «filosofia

<sup>42</sup> Si vedano i documenti di questa disputa curati da Jean-Christophe Goddard, in Johann Gottlieb FICHTE, *La querelle de l'athéisme*, Vrin, Paris 1993.

<sup>43</sup> PHILONENKO, *La liberté humaine dans la philosophie de Fichte*, p. 94 (traduzione S.P.).

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 75 (traduzione S.P.).

<sup>45</sup> Cfr. Reinhard LAUTH, *Über Fichtes Lehrtätigkeit in Berlin von Mitte 1799 bis Anfang 1805 und seine Zuhörerschaft*, "Hegel-Studien", 15, 1980, pp. 9-50.

<sup>46</sup> Cfr. la Postfazione del *Rendiconto chiaro come il sole* scritto «per i filosofi di professione che finora sono stati avversari della dottrina della scienza» (FICHTE, *Rendiconto chiaro come il sole*, p. 117 e segg).

popolare», con la quale ancora si scontrava duramente nel 1800 attraverso una delle sue figure emblematiche: Friedrich Nicolai. Quest'ultimo lo accusò di essere proprio il rappresentante di una «nuova scolastica» che, sulla scorta dello sconvolgimento provocato da Kant, consumava le rovine della filosofia dell'*Aufklärung* a favore di un nuovo dogmatismo.<sup>47</sup> Se Fichte si rattristò per questi successivi fallimenti, possiamo pensare che non sia stato assolutamente lui a provarli. Piuttosto, il cambiamento di «regime di scrittura» (e di attività filosofica) dimostra l'importanza della questione dell'esposizione per il compimento della filosofia critica tentato da Fichte. Da quel momento in poi non pubblicò che esposizioni «popolari»; le grandi versioni della *Dottrina della scienza* del 1801 e del 1804 sono rimaste inedite. Nei *Fondamenti* egli mostra chiaramente sia la sua opposizione alla «filosofia popolare» come messa in forma del senso comune, sia la propria esigenza di esporre la filosofia:

Appellarsi a fatti che si trovano dentro l'ambito della coscienza comune, non dedotta con nessuna riflessione filosofica, se si è conseguenti e non si hanno già belli e presenti i risultati che debbono derivarne, produce nient'altro che un'ingannevole filosofia popolare, che non è filosofia. Se però i fatti stabiliti dovessero trovarsi al di fuori di quell'ambito, allora si deve saper bene come si è giunti alla convinzione che quelli esistono come fatti; e si deve pure poter comunicare questa convinzione, e una tale comunicazione è già la prova che quei fatti son fatti.<sup>48</sup>

Se non consideriamo questi due aspetti insieme, come richiesto da Fichte, non siamo in grado di apprezzare la dialettica dell'esoterismo che anima la sua produzione filosofica e accompagna la serie esoterica di esposizioni della dottrina della scienza. La filosofia non dipende dalla possibilità della sua esposizione, ma l'esposizione è comunque necessaria, ne è la garanzia. Il linguaggio non è il pensiero, ma il pensiero effettuale deve potersi attestare nel linguaggio. È un imperativo di «pubblicità». L'universalità della ragione e l'evidenza genetica dei principi sono tali che Fichte può postulare l'identità della comprensione del suo pensiero e della persuasione che questa comprensione comporta. Comprendere significa essere convinti.<sup>49</sup> E quando si tratta dell'interesse

---

<sup>47</sup> Friedrich Nicolai (1733-1808), libraio e pubblicista berlinese, amico di Lessing e di Mendelssohn; attaccò Fichte nella *Neue allgemeine deutsche Bibliothek* (1801). Fichte dedicò a Nicolai un romanzo polemico, *Friedrich Nicolais Leben und sonderbare Meinungen* (1801). Bernhardt ha dato un resoconto dell'intera disputa nel suo *Kynosarges* (1802), «Fichte contra Nicolai», in cui prende le parti di Fichte. La reazione di Kant potrebbe averlo portato nella stessa direzione: inizialmente colpito dal «bel dono dell'esposizione» di Fichte, prese poi le distanze dal percorso «scolastico» seguito da Fichte nella *Dottrina della scienza*; si veda in particolare la *Dichiarazione sulla dottrina della scienza di Fichte* scritta da Kant il 7 agosto 1799.

<sup>48</sup> FICHTE, *Fondamenti dell'intera dottrina della scienza*, p. 174.

<sup>49</sup> ID., *Prima e Seconda Introduzione*, p. 30.

supremo dell'umanità, cioè la libertà, che questa venga comunicata è un imperativo.<sup>50</sup> In senso assoluto, nessuno è libero se non lo sono tutti. La filosofia della libertà deve anche essere riconosciuta e comunicata al maggior numero possibile di persone. Due atteggiamenti, che di fatto individuano due diverse strategie, entrano allora in competizione: o si cerca di creare le condizioni per una comunicazione trasparente in una microsocietà e di estendere poi questa utopia concreta all'intera società;<sup>51</sup> oppure si passa attraverso la trasformazione dell'opinione intervenendo nello spazio pubblico, il luogo di scambio più universale dove nessuno detiene le regole. Fichte sembra combinare le due strategie, prendendo parte a più riprese ai dibattiti del suo tempo, sia a quelli che riguardavano la Rivoluzione francese, sia a quelli sulle guerre di liberazione, sviluppando al contempo la propria idea di società ideale, di cui l'esperienza della massoneria, comune all'epoca, non era che una manifestazione. I *Discorsi alla nazione tedesca* sono sia un intervento nel dibattito politico post-Jena, sia un programma di rifondazione della società e della cultura, come attesta la parte importante consacrata all'educazione.<sup>52</sup>

#### 4. Costringere a capire

Il *Rendiconto chiaro come il sole* è l'emblema del culmine della retorica negativa posta sotto il segno della chiarezza; esso si rivolge al grande pubblico, al «pubblico più ampio» e si annuncia esplicitamente come un «tentativo di costringere i lettori a capire»: *ein Versuch, die Leser zum Verstehen zu zwingen*. Costringere qui non è soltanto da intendersi nel senso di una necessità logica, ma anche di una costrizione pressoché fisica. Il *Rendiconto* testimonia un vero e proprio accanimento a voler ottenere che il lettore «capi[sca] davvero».<sup>53</sup> Poiché la comprensione conduce alla persuasione, essa implica un'adesione pratica alle tesi del libro: il lettore deve identificarsi con l'io dell'autore, deve cioè riprodurre lui stesso la riflessione esposta.<sup>54</sup> Fichte arriva a costruire la figura del lettore, del quale accompagna e controlla la comprensione per tutto il corso dell'opera.

<sup>50</sup> Si tratta di un'esigenza della ragione pratica, come riconosce Kant, cfr. la Prefazione alla *Metafisica dei costumi*, AA VI, 206.

<sup>51</sup> Questa è stata la strada intrapresa dai movimenti «illuminati» del XVIII secolo, la cui integrazione nella logica dell'Illuminismo è stata tracciata da Reinhart KOSELLECK nel suo libro *Critica illuminista e crisi della società borghese*, Il Mulino, Bologna 1972 (in tedesco, *Kritik und Krise*, 1959).

<sup>52</sup> In particolare nei discorsi 2 e 3 sulla «nuova educazione» e da 9 a 12 sull'educazione nazionale. Cfr. Johann Gottlieb FICHTE, *Discorsi alla nazione tedesca*, a cura di Gaetano Rametta, Laterza, Roma-Bari 2003.

<sup>53</sup> ID., *Rendiconto chiaro come il sole*, p. 12.

<sup>54</sup> *Ivi*, pp. 11-12 e ID., *La destinazione dell'uomo*, tr. it. Remo Cantoni, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 3-4.

Il *Rendiconto* si conclude con la prospettiva di diffondere la verità della dottrina della scienza all'«umanità intera», direttamente o attraverso la mediazione di un governo di educatori: il risultato sarà l'emancipazione dell'umanità autonoma dal giogo della tradizione, anche se ne beneficeranno solo le generazioni future.<sup>55</sup> Qui Fichte riprende la figura dell'educatore morale tratteggiata nel *Sistema di etica*. Questi si pone tra i sapienti e il popolo e la sua funzione è quella di aiutare lo sviluppo delle disposizioni morali in ogni individuo. Questo curioso «precettore morale» deve risvegliare ogni individuo al suo dovere nel rispetto della sua autonomia.<sup>56</sup> Questo è anche il caso del *Rendiconto*, ove non si tratta tanto di impartire conoscenze utili secondo il programma di divulgazione della *Popularphilosophie*, quanto di incoraggiare il movimento universale verso la libertà a fondamento di tutto il sapere e di tutta l'esistenza. Se la posta in gioco nell'esposizione è la libertà e non la democratizzazione della conoscenza, se il fine ultimo dell'impresa è effettivamente quello di disfare il falso sapere per stabilire la credenza pratica,<sup>57</sup> come si può concepire nel suo rigore paradossale l'ambizione di «costringere il lettore a capire»? Come si può ammettere che un «intelletto superiore» abbia «il diritto di costringere tutti a seguire il suo intendimento»?<sup>58</sup>

Secondo l'*Introduzione alla vita beata*, colui che sa, e in primo luogo il filosofo, ha il dovere di comunicare la propria conoscenza nella misura in cui essa riguarda la destinazione morale dell'umanità. La posta in gioco filosofica nell'insistenza retorica di Fichte dipende proprio dal fatto che la comunicazione è un compito etico. Ma se è così, l'obbligo per tutti di comprendere, dato che la libertà è di tutti, non è forse pericoloso per la libertà stessa? Siamo sicuri che, «dal momento in cui essa [la dottrina della scienza] diventerà dominante, cioè dopo che tutti coloro che ne saranno in possesso comanderanno la grande quantità di coloro che non la potranno mai possedere, [...] nessuna fantasticheria, nessuna superstizione potrà più mettere radici»?<sup>59</sup> Sappiamo bene che cosa succede a promesse di questo tipo. Ma non facciamoci trarre in inganno: perché, se tutti sono tenuti a comprendere e se dunque la comprensione è un dovere reciproco a quello di colui che comunica la propria conoscenza,<sup>60</sup> una tale comprensione

<sup>55</sup> ID., *Rendiconto chiaro come il sole*, pp. 107-115.

<sup>56</sup> ID., *Sistema di etica*, tr. it. Enrico Peroli, Bompiani, Milano 2008, § 30, p. 789.

<sup>57</sup> Questa è l'interpretazione di Philonenko in *La libertà umana nella filosofia di Fichte*.

<sup>58</sup> Johann Gottlieb FICHTE, *Excurs zur Staatslehre. Über Errichtung des Vernunftreiches*, in *Sämtliche Werke*, Band VII, De Gruyter, Berlin-Boston 1971, p. 580. Per una riflessione sul paradosso ermeneutico in Fichte, si veda Wilhelm LÜTTERFELDS, «*Ich allein aber verstehe es recht.*» *Fichtes idealistischer Verstehensbegriff und seine Paradoxie*, "Fichte-Studien", 32, 2009, pp. 1-11.

<sup>59</sup> FICHTE, *Rendiconto chiaro come il sole*, p. 111.

<sup>60</sup> ID., *Sämtliche Werke*, Band V, De Gruyter, Berlin-Boston 1971, p. 420.

non dipende solo dall'intelletto, ma rinvia a un'adesione. Il lettore deve dare credito alla parola liberatrice, lasciarsi afferrare dalla verità e non chiuderle il proprio cuore.

È scoprendo nella credenza pratica il solo fondamento possibile della conoscenza che possiamo capire in che modo Fichte sfugga alla contraddizione di una retorica puramente imperativa. Se comprendere è inevitabile quando l'esposizione è limpida, non è perché la ragione vi esercita la sua violenza suprema. Questa necessità è puramente etica, è una questione di dovere, e la ragione che la impone è in fondo pratica: è la libertà che coglie se stessa. Fichte non può quindi rappresentare una figura caricaturale della razionalità, come rivela il suo «forzamento ermeneutico». Questa riguarda solo la forma esteriore del suo discorso, il quale ha un altro fondamento. A tal proposito, senza dubbio Fichte non ha tutti i torti a definirsi «un sacerdote del vero». <sup>61</sup> Il carattere edificante dei suoi scritti destinati a un vasto pubblico accentua il lato sentenzioso che già rendeva le sue esposizioni tecniche dei «sermoni logici». <sup>62</sup> *Il dovere è il dovere del cuore; la credenza raggiunta è un sentimento di ordine morale.* Qui va notato che nella propria evoluzione filosofica Fichte non compie né una radicalizzazione fanatica dell'Illuminismo, assolutizzando la ragione autonoma, né una ricaduta nel misticismo e nel nazionalismo, abbandonando la ragione e rinunciando all'universalismo politico. Egli opera un movimento critico all'interno dell'Illuminismo, ritraducendo l'arido razionalismo di quest'ultimo in una filosofia della fede basata sulla consapevolezza dei limiti della ragione umana. <sup>63</sup> Ma questo movimento di involuzione non è necessariamente percepibile dall'esterno e, se consideriamo solo la struttura del suo discorso, possiamo altrettanto facilmente ritenere che Fichte porti a compimento fino all'assurdo la retorica razionalista della ragione.

---

<sup>61</sup> ID., *Missione del dotto*, a cura di Diego Fusaro, Bompiani, Milano 2013, pp. 295-297.

<sup>62</sup> Philonenko sviluppa la dimensione pastorale della filosofia della libertà che invoca necessariamente la strategia comunicativa scelta dal filosofo nel suo commento alla lettera a Weishuhn del 1790 (in cui Fichte si sofferma sullo stile della *Critica* kantiana e sull'incidenza di quest'ultimo sull'incomprensione di cui la *Critica* è stata oggetto). Cfr. Alexis PHILONENKO, *Qu'est-ce que la philosophie? Kant et Fichte*, Vrin, Paris 1991.

<sup>63</sup> Indizio di questo movimento è che, nell'*Introduzione alla vita beata*, Fichte rimane fedele ai grandi principi dell'ermeneutica dei Lumi, in particolare al principio di equità enunciato, tra gli altri, da Georg Friedrich MEIER, *Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst* (1757), ripubblicato in Meiner, Hamburg 1996 (cfr. Johann Gottlieb FICHTE, *Sämtliche Werke*, Band V, De Gruyter, Berlin-Boston 1971, p. 477): siamo invitati a comprendere le Scritture come se avessero detto ciò che è vero e giusto così come la lettera lo consente, il che in linea di principio rappresenta un atteggiamento più flessibile di quello dello stesso Kant. Kant però difendeva da un lato l'interpretazione «autentica» delle Scritture da parte della ragione pratica, cioè una «interpretazione morale», e dall'altro pretendeva di essere interpretato nella sua lettera (e questo contro Fichte! Cfr. la lettera a Fichte del 22 febbraio 1792, Immanuel KANT, AA XI, 2, 308-309; OP III, 245-247).



Qui possiamo vedere la contraddizione in cui cade, con Fichte, una filosofia della libertà che mira principalmente a promuovere l'autoattività dei soggetti. La logica protestante del rifiuto dell'autorità esterna (*sola fide, sola scriptura*), della «costrizione della coscienza» (Bayle) e dell'eteronomia (Kant), viene qui portata sino all'assurdo, come già nel paradosso politico di Rousseau, in base al quale l'individuo che sarà tentato di seguire la sua volontà particolare e il proprio interesse piuttosto che la «volontà generale che egli ha come cittadino», «lo si costringerà ad essere libero». <sup>64</sup> Qui si potrebbe parlare di un paradosso ermeneutico della filosofia della ragione: la dimensione retorica e sociale della persuasione è idealmente assorbita *in toto* dalla deduzione apodittica dell'adesione razionale. Vinto dalla logica propria della retorica negativa, che si rivela qui una negazione della retorica, Fichte arriverebbe a tradire la sua intolleranza verso qualsiasi approccio che si basi unicamente sull'immanenza della coscienza. <sup>65</sup> Il desiderio di un linguaggio senza retorica sarebbe più violento per le coscienze rispetto a tutti i tentativi di manipolazione retorica, perché si baserebbe su un modello di certezza immediata che vale solo per il rapporto di ciascuno con se stesso. Voler imporre agli altri la propria intima convinzione sarebbe in tal modo la più terribile violazione della coscienza. Bayle aveva scritto il suo *Commentario filosofico* proprio per contrastare la tradizione interpretativa che risale ad Agostino, la quale con le parole di Luca «Non fateli entrare!» aveva giustificato il ricorso da parte del potere al braccio secolare nelle questioni di coscienza e di religione.

---

<sup>64</sup> Cfr. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Il contratto sociale*, tr. it. Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1994, I, 7, pp. 27-28. Si può parlare di paradosso, poiché si tratta dell'esatta inversione del rapporto tra fatto e diritto inizialmente condannato. La famosa frase «L'uomo è nato libero e dovunque è in catene» (I, 1; tr. it. p. 9) descrive la mancata realizzazione di una libertà *de jure*, essenziale per l'uomo; la realizzazione della quale nella società politica per mezzo del contratto sociale non è possibile che solo per effetto di una costrizione legittima. Fichte, d'altronde, contesterà questa conseguenza di Rousseau in *Missione del dotto*, p. 301 e segg. Questi problemi sono già rintracciabili in Platone, dove, da un lato, si afferma contro la retorica che l'approccio razionale, la filosofia, esclude la violenza; così, quando Socrate spiega a Polo: «Ma io, anche se sono uno solo, non ti do il mio assenso, né tu mi costringi a dartelo» (Gorgia, 472b). D'altra parte, c'è almeno un caso in cui il filosofo deve essere costretto, ed è quando si tratta del bene comune, del dovere politico a cui non può sottrarsi: sarà costretto a governare, perché «quali persone potrai spingere ad assumersi la responsabilità della difesa dello Stato, se non quelle che sono più ferrate sulle regole del buon governo [...]?» (*Repubblica* 520b-521c).

<sup>65</sup> Egli rivela così le contraddizioni della posizione di Bayle; cfr. Pierre BAYLE, *Commentaire philosophique sur ces paroles de Jésus-Christ «Contrains-les d'entrer!», où l'on prouve, par plusieurs raisons démonstratives, qu'il n'y a rien de plus abominable que de faire des conversions par la contrainte: et où l'on réfute tous les sophismes des convertisseurs à contrainte, & l'apologie que St. Augustin a faite des persécutions*, Amsterdam 1686, rééd. M. Pecharman, PUF, Paris 2001. Cfr. Guy CHEYMOL, *La Bible et la tolérance (1670-1730)*, in Y. BELAVAL, D. BOUREL, *Le Siècle des Lumières et la Bible*, Beauchesne, Paris 1986; Elisabeth LABROUSSE, *Pierre Bayle*, A. Michel, Paris 1996, cap. 19, pp. 544-591.

Questo tentativo di garantire la comprensione mette in risalto soprattutto il suo carattere problematico. Contrariamente alle speranze troppo fiduciose riposte nel linguaggio da molti rappresentanti del razionalismo illuminista, il suo fallimento dimostra che non è sufficiente trasmettere informazioni per attivare la conoscenza; ogni comunicazione si riversa inevitabilmente in problemi di comprensione legati sia all'individualità dei parlanti sia alla particolarità delle lingue. Tutte queste dimensioni erano prese in carico dalla retorica. Così, dall'interno di questa negazione della retorica, corollario di una sovrana affermazione della razionalità pura, riappare l'intimo legame che associa retorica ed ermeneutica, proprio quando il successo della ragione sembrava poter fare completamente a meno tanto della retorica, quanto dell'ermeneutica.

### Nota bibliografica

Johann Christoph ADELUNG, *Über den deutschen Styl*, 3 Bände, Voss, Berlin 1785.

ARISTOTELE, *Retorica*, a cura di Marcello Zanatta, UTET, Torino 2004.

Pierre BAYLE, *Commentaire philosophique sur ces paroles de Jésus-Christ «Contrains-les d'entrer!», où l'on prouve, par plusieurs raisons démonstratives, qu'il n'y a rien de plus abominable que de faire des conversions par la contrainte: et où l'on réfute tous les sophismes des convertisseurs à contrainte, & l'apologie que St. Augustin a faite des persécutions*, Amsterdam 1686, rééd. M. Pecharman, PUF, Paris 2001.

Josef BEELER-PORT, Recensione a *Hartmut Traub: Johann Gottlieb Fichtes Populärphilosophie 1804-1806. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1992*, "Fichte-Studien", 8, 1995, pp. 335-345.

Yvon BELAVAL, *Leibniz critique de Descartes*, Gallimard, Paris 1960.

August Ferdinand BERNHARDI, *Sprachlehre*, Fröhlich, Berlin 1801-1803.

Tobia BEZZOLA, *Die Rhetorik bei Kant, Fichte und Hegel. Ein Beitrag zur Philosophiegeschichte der Rhetorik*, Niemeyer, Tübingen 1993.

Guy CHEYMOL, *La Bible et la tolérance (1670-1730)*, in Y. BELAVAL, D. BOUREL, *Le Siècle des Lumières et la Bible*, Beauchesne, Paris 1986.

Angeline DANAUX, *Approche du sens de «l'exposition populaire» chez Fichte*, in P. BECK, D. THOUARD (éd.), *Popularité de la philosophie*, ENS Éditions, Lyon 1995, pp. 255-268.

- Klaus DOCKHORN, *Macht und Wirkung der Rhetorik*, Gehlen, Bad Homburg 1968.
- Françoise DOUAY, «*Mettre dans le jour d'apercevoir ce qui est*» : *tropologie et argumentation chez Dumarsais*, in M. MEYER, A. LEMPEREUR (éd.), *Figures et conflits rhétoriques*, Éd. universitaires, Bruxelles 1990.
- Pierre-Philippe DRUET, *Fichte*, Seghers-Presses universitaires de Namur, Namur 1977.
- César Chesneau DUMARSAIS, *Des tropes ou des différents sens* (1730), Flammarion, Paris 1988.
- Augustin DUMONT, *L'opacité du sensible chez Fichte et Novalis. Théories et pratiques de l'imagination transcendante à l'épreuve du langage*, J. Millon, Grenoble 2012.
- Adelheid EHRLICH, *Fichte als Redner*, Tuduv-Studien, München 1977.
- Johann Gottlieb FICHTE, *Dottrina della scienza. Seconda esposizione del 1804*, a cura di Matteo Vincenzo d'Alfonso, Guerini, Milano 2000.
- ID., *Rendiconto chiaro come il sole al grande pubblico sull'essenza propria della filosofia più recente. Un tentativo di costringere i lettori a capire*, a cura di Francesca Rocci, Guerini, Napoli 2001.
- ID., *Rapport clair comme le jour*, éd. par Auguste Valensin, Vrin, Paris 1985.
- ID., *Prima e Seconda Introduzione alla dottrina della scienza*, a cura di Claudio Cesa, Laterza, Roma-Bari 1999.
- ID., *Sulla facoltà e l'origine del linguaggio* (1795), in *Scritti sul linguaggio* (1795-1797), a cura di Carlo Tatasciore, Guerini, Napoli 1998, pp. 31-76.
- ID., *Fondamenti dell'intera dottrina della scienza*, in *La dottrina della scienza*, Laterza, Bari 1971.
- ID., *Sullo spirito e la lettera*, a cura di Ugo M. Ugazio, Rosenberg & Sellier, Torino 1989.
- ID., *La filosofia della massoneria*, a cura di Claudio Bonvecchio, Mursia, Milano 2019.
- ID., *La querelle de l'athéisme*, éd. par Jean-Christophe Goddard, Vrin, Paris 1993.
- ID., *Discorsi alla nazione tedesca*, a cura di Gaetano Rametta, Laterza, Roma-Bari 2003.
- ID., *La destinazione dell'uomo*, tr. it. Remo Cantoni, Laterza, Roma-Bari 2001.

- ID., *Sistema di etica*, tr. it. Enrico Peroli, Bompiani, Milano 2008.
- ID., *Missione del dotto*, a cura di Diego Fusaro, Bompiani, Milano 2013.
- ID., *Briefe*, hrsg. von Manfred Buhr, Reclam, Leipzig 1986.
- ID., *Sämmtliche Werke*, hrsg. von I.H. Fichte, Berlin 1845-1846 (ristampa De Gruyter, Berlin 1971).
- Hans-Georg GADAMER, *Verità e metodo*, a cura di Gianni Vattimo, Bompiani, Milano 2001.
- Henri GOUHIER, *La pensée métaphysique de Descartes*, Vrin, Paris 1962.
- Wolfgang JANKE, *Die Wörter «Sein» und «Ding»; Überlegungen über Fichtes Philosophie der Sprache*, in K. HAMMACHER (Hrsg.), *Der transzendente Gedanke*, Meiner, Hamburg 1981, pp. 49-69.
- Immanuel KANT, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin-Leipzig 1902 (= AA).
- Reinhart KOSELLECK, *Critica illuminista e crisi della società borghese*, Il Mulino, Bologna 1972.
- Elisabeth LABROUSSE, *Pierre Bayle*, A. Michel, Paris 1996.
- Reinhard LAUTH, *Über Fichtes Lehrtätigkeit in Berlin von Mitte 1799 bis Anfang 1805 und seine Zuhörerschaft*, "Hegel-Studien", 15, 1980, pp. 9-50.
- Agostino LUPOLI, *Una critica antiretorica ed antiermeneutica, la Free and Impartial Censure of the Platonick Philosophie (1666) di Samuel Parker*, in G. CANZIANI, Y.-C. ZARCA (a cura di), *L'interpretazione nei secoli XVI e XVII*, Franco Angeli, Milano 1993.
- Wilhelm LÜTTERFELDS, *«Ich allein aber verstehe es recht.» Fichtes idealistischer Verstehensbegriff und seine Paradoxie*, "Fichte-Studien", 32, 2009, pp. 1-11.
- Georg Friedrich MEIER, *Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst (1757)*, Meiner, Hamburg 1996.

- Jean-Christophe MERLE, *Remarques sur Fichte et la philosophie populaire*, in P. BECK, D. THOUARD (éd.), *Popularité de la philosophie*, ENS Éditions, Lyon 1995, pp. 243-254.
- Michael MOONEY, *Vico in the Tradition of Rhetoric*, Princeton University Press, Princeton 1985.
- Roland MORTIER, «Lumière» et «Lumières». *Histoire d'un image et d'une idée au XVIIe et XVIIIe*, in *Clartés et ombres du Siècle des Lumières*, Droz, Genève 1969.
- Chaïm PERELMAN, *De l'évidence en métaphysique* (1964), in *Le Champ de l'argumentation*, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles 1970.
- ID., *L'Empire rhétorique*, Vrin, Paris 1977.
- Alexis PHILONENKO, *La liberté humaine dans la philosophie de Fichte* (1966), Vrin, Paris 1980.
- ID., *Qu'est-ce que la philosophie? Kant et Fichte*, Vrin, Paris 1991.
- PLATONE, *Gorgia*, in *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Rusconi, Milano 1991.
- Ives RADRIZZANI, *La Doctrine de la science et la Franc-Maçonnerie*, in *Fichte, Cahiers de philosophie*, Lille 1995, pp. 237-252.
- ID. (éd.), *Fichte et le langage*, "Archives de philosophie", 33, 2020.
- Ulrich RICKEN, *Grammaire et philosophie au siècle des Lumières*, PUL, Villeneuve d'Ascq 1979.
- Jean-Jacques ROUSSEAU, *Il contratto sociale*, tr. it. Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1994.
- Friedrich SCHLEIERMACHER, *Ermeneutica* (compendio del 1819), tr. it. Massimo Marassi, Rusconi, Milano 1996.
- Quentin SKINNER, *Moral Ambiguity and the Renaissance Art of Eloquence*, "Essays in Criticism", 44, 4, 1994, pp. 267-292.
- Margrit STROHBACH, *J. C. Adelung (1732-1806). Ein Beitrag zu seinem germanistischen Schaffen mit einer Bibliographie seines Gesamtwerkes*, De Gruyter, Berlin-New York 1984.

Denis THOUARD, *Une philosophie de la grammaire d'après Kant: la «Sprachlehre» d'A. F. Bernhardt*, "Archives de philosophie", 55, 3, 1992, pp. 409-435.

ID., *Hobbes et la rhétorique : un cas complexe*, "Rhetorica", 14, 3, 1996, pp. 333-339.

Hartmut TRAUB, *J.G. Fichtes Popularphilosophie*, Frommann, Stuttgart 1992.

Giambattista VICO, *Liber metaphysicus*, in *De antiquissima italorum sapientia*, tr. it. Manuela Sanna, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2005.

ID., *Il metodo degli studi del nostro tempo*, a cura di Fabrizio Lomonaco, ScriptaWeb, Napoli 2010.

Manfred ZAHN, *Fichtes Sprachproblem und die Darstellung der Wissenschaftslehre*, in K. HAMMACHER (Hrsg.), *Der transzendente Gedanke*, Meiner, Hamburg 1981, pp. 155-167.

# IL LINGUAGGIO, LA RETORICA, L'UTOPIA: ADORNO E LA FORMA ROMANZO DELLA MUSICA MAHLERIANA

Chiara DE COSMO

(Fondazione Collegio San Carlo, Modena)

**Abstract:** The aim of my paper is to analyze the deep nexus between negative dialectics and rhetoric in Adorno's thought. In the first part I will explore the function of the "rhetoric moment" in Adorno's epistemology, by crossing some of his works from the 1950s and 1960s and by highlighting its connection with the possibility to rediscover the tradition not as a "death past", but instead as form in germination. According to him, the imaginative trait of rhetoric is not external to the conceptual work; it represents rather one of the moments of mediation through which the knowledge seeks to approach its content. In the second part, I will focus on the Adorno's essay on Mahler as a model of a kind of elaboration of materials, which allows to trace down new utopian potentialities for the philosophical form within the inherited linguistic configurations. I will show in the conclusions how in Adorno's perspective the rhetoric element of dialectics is necessary to guarantee a critical and freeing potential to the theory.

**Keywords:** dialectics, rhetoric, tradition, music, novel

## 1. Il momento retorico della dialettica

Nelle pagine introduttive di *Dialettica Negativa*, pubblicata nel 1966, con un' enfasi che appare quasi sorprendente rispetto all'idea di rigore speculativo che tradizionalmente viene attribuita al suo pensiero, Adorno sottolinea come le possibilità della filosofia di cogliere i propri oggetti, senza reificarli e senza rimanere incastrata nelle maglie di un vuoto formalismo, siano strettamente legate al suo momento retorico: nella propria forma espositiva, nel colore sprigionato dalla propria tessitura linguistica e, in un certo senso, persuasiva, la teoria conserva la propria libertà e la libertà di guardare al proprio contenuto come elemento non pre-determinato, come materiale aperto.

Nella qualità retorica la cultura anima la società, la tradizione il pensiero. L'ostilità radicale verso la retorica è connessa alla barbarie, in cui finisce il pensiero borghese. La diffamazione di Cicerone, perfino l'antipatia di Hegel per Diderot testimoniano il risentimento di coloro ai quali la necessità [*Lebensnot*] distrugge la libertà di sollevarsi e per i quali il corpo della lingua [*der Leib der Sprache*] è peccaminoso. Contro l'opinione volgare, nella dialettica il momento retorico prende partito per il contenuto. Mediandolo con il momento formale, logico, la dialettica cerca di dominare il dilemma tra l'opinione

arbitraria e la correttezza inessenziale. Essa inclina però al contenuto in quanto elemento aperto, non predeterminato dall'impalcatura: appello contro il mito. Mitico è il sempre-gugale, che infine si è rarefatto in legge formale del pensiero. La conoscenza che vuole il contenuto vuole l'utopia [*Erkenntnis, die den Inhalt will, will die Utopie*]. Essa, come coscienza della possibilità, inerisce al concreto in quanto non deformato. È il possibile, mai l'immediatamente reale che preclude l'utopia; perciò, in mezzo all'esistente esso appare astratto. Il colore incancellabile viene dal non-essente. [...] Soltanto l'estrema lontananza sprigiona davvero la vicinanza: la filosofia è il prisma che ne imprigiona il colore.<sup>1</sup>

Come emerge da questo passaggio, il momento retorico, come lavoro sul corpo della lingua e produttiva forzatura di una logica razionale univocamente intesa, si schiera, secondo Adorno, a favore del contenuto: non nell'atto di rifletterlo con precisione idiosincratia né in quello di ignorarne arbitrariamente le determinazioni, ma in quanto elaborazione che riesce a metterne a fuoco e mostrarne delle possibilità altrimenti inesprimibili. In questo senso, esso non è concepito come un ornamento espositivo che viene ad aggiungersi dall'esterno all'andamento del discorso dialettico, ma come parte di quel processo di mediazione che porta la conoscenza ad avvicinarsi ai fenomeni. In maniera schematica si potrebbe sostenere che qui Adorno rileva due funzioni fondamentali della retorica: da un lato, essa lavora all'interno della frattura tra forma e contenuto, mostrando non solo come il concetto non sia sempre adeguato al proprio oggetto, ma anche come in questa non-identità si possa dischiudere una potenzialità determinata, una coloritura utopica che coglie il concreto nella sua dinamica sperimentale; dall'altro, e in senso complementare, essa mostra i limiti di una razionalità che pensa di poter catturare immediatamente il movimento processuale del reale nel puro sviluppo logico del concetto. Nello svolgere questa funzione, l'elemento retorico diviene dunque ciò che permette alla cultura di animare la società, alla tradizione di offrire rinnovate energie al pensiero.

A prima vista, il quadro delineato da Adorno in queste righe può apparire rarefatto e complesso. Se, tuttavia, ci si interroga sui modi in cui questa tonalità immaginativa e persuasiva del pensiero si rapporta alla tessitura linguistica del pensiero dialettico; se ci si domanda, in altri termini, in che modo essa riesca a svolgere questo esercizio di mediazione che apre al contenuto, si può allora mettere a fuoco in che senso Adorno ravveda in essa quell'istanza di libertà e di critica a cui la filosofia, nella sua prospettiva, non dovrebbe mai rinunciare.

In questo passaggio Adorno intende il discredito in cui la retorica è caduta, in prima istanza, come un problema storico-filosofico. Una delle tendenze fondamentali che,

---

<sup>1</sup> Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973 [1966], p. 66; tr. it. P. Lauro, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004, p. 50.



dalla sua prospettiva, attraverso il pensiero sistematico moderno è quella di espungere da sé il proprio elemento storico: il compito della scienza viene, in questo modo, ridotto o al mero accertamento dei fatti – alla sua istanza, per così dire, semplicemente documentaria – oppure alla pura evidenza del suo decorso formale. Nell'incontro di posizioni, per altri versi molto distanti, come quella di Cartesio e di Bacone, Adorno individua una direzione comune nell'idea che la costruzione speculativa debba rinunciare alla propria storicità, assunta come residuo d'autorità e di superstizione, a favore dell'accertamento sperimentale o puramente logico delle ipotesi formulate.<sup>2</sup> Questa inclinazione, in forme mutate e in ragione anche della struttura antagonistica della società che si impone sul lavoro teorico, si può ritrovare come tratto diffuso dell'epistemologia contemporanea: la convalida priva di determinazioni offerta dal momento oggettivo e il movimento all'interno della pura sfera linguistica sono i due tratti estremi di questa tendenza. Se lo scopo della dialettica negativa, in contrasto con questa tendenza, è quello di indagare in maniera differente il rapporto soggetto-oggetto, riavvicinandosi all'esperienza e provando a restituirla nella sua concretezza, allora essa non può fare a meno di rimettere a fuoco i modi in cui si manifesta la propria coscienza storica. Questa ricerca, tuttavia, non può realizzarsi secondo Adorno se non come auto-riflessione, come ripresa in carico, da parte della filosofia, della propria struttura concettuale: nell'indagine della propria forma la conoscenza si confronta nuovamente con la sua genesi, ma al contempo, riscoprendo la dimensione qualitativa che inerisce al suo linguaggio, riacquisisce questa sorta di stratificazione storica della logica variandone le premesse. Il momento retorico, nel suo rapporto con la dialettica, si insedia proprio in questo spazio: nella capacità, cioè, di affrontare le sedimentazioni che appartengono alla trama linguistica della teoria nel senso di una fantasia determinata di nuovi possibili rapporti.

Nella prima parte di questo intervento si cercherà di chiarire questi nessi in direzione più strettamente epistemologica, ripercorrendo alcuni testi della produzione matura di Adorno, in un arco che va dalla fine degli anni '50 agli anni '60; nella seconda sezione si cercherà invece, attraverso lo studio della figura di Mahler, per come essa viene interpretata da Adorno in un saggio pubblicato nel 1960, di mostrare, per così dire in figura, come funzioni questa elaborazione retorica indispensabile alla dialettica e in che modo essa sia connessa con la riappropriazione da parte del pensiero della propria dimensione storica. Si tornerà, infine, in conclusione su quanto osservato fino a questo punto, chiarendo in che senso questa tonalità retorica del pensiero sia connessa a quel

---

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 63 ss. (tr. it. p. 47 ss.).

modello di conoscenza che, cercando di manifestare il contenuto, insegue la propria utopia.

## 2. Pensare attraverso i vetri: la metafisica e la tradizione

L'utopia del concetto, sostiene Adorno in *Dialettica Negativa*, è quella di riuscire a incontrare il proprio contenuto senza livellarlo in un ordinamento pre-confezionato; di lasciare, in altri termini, che esso venga alla luce nella sua tendenza sperimentale, nel suo rapporto di mediazione con il soggetto che lo conosce. La categoria di “non-identità”, che costituisce il baricentro della sua riflessione, si determina, in uno dei suoi significati, proprio in questa direzione, come espressione di una relazione negativa del fenomeno con la forma che cerca di coglierlo e di racchiuderlo in sé. L'utopia della conoscenza filosofica, allora, è quella di aprirsi al punto da lasciare che le cose si esprimano, che mostrino da sé la propria configurazione e le proprie stratificazioni.

Su questo piano di apertura epistemologica Adorno torna continuamente a riflettere nella fase matura della sua produzione, in particolare negli scritti che vanno dalla metà degli anni '50 agli anni '60. In una lezione del corso tenuto durante il semestre estivo del 1965 all'Università di Francoforte, domandandosi quale sia la specificità dell'elaborazione concettuale propria della filosofia, egli osserva come:

[...] la peculiarità dei concetti filosofici sia – e di fronte alla disperazione che talvolta può cogliere qualcuno riguardo alla filosofia, non c'è la “consolazione della filosofia” ma almeno la consolazione *sulla* filosofia – che la filosofia abbia la strana qualità per cui essa stessa è certo coinvolta, imprigionata nella serra della nostra costituzione e del nostro linguaggio; ma ciò nonostante è sempre in grado di pensare oltre se stessa, oltre questa limitazione e attraverso i vetri. E precisamente questo pensare oltre se stesso, verso l'*aperto*, proprio questo è metafisica.<sup>3</sup>

Questo “pensare attraverso i vetri”, che viene assunto qui come baricentro della conoscenza filosofica, non consiste a ben guardare in un procedere al di là della propria costituzione linguistica o nel trascenderne astrattamente i limiti, ma nella capacità di muoversi al suo interno portando a fondo la contraddizione che essa esprime.<sup>4</sup>Soltanto nella consapevolezza che l'avvicinamento al contenuto comporta sempre

---

<sup>3</sup> Theodor W. ADORNO, *Metaphysik. Begriffe und Problemen*, in *Nachgelassene Schriften*, Bd. 14, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2006; tr. it. S. Petrucciani, *Metafisica. Concetto e problemi*, Einaudi, Torino, 2006, p. 50.

<sup>4</sup> Per uno sguardo sulla questione del linguaggio in Adorno nel suo complesso, cfr. Philip HOGH, *Kommunikation und Ausdruck. Sprachphilosophie nach Adorno*, Velbrück Thesis, Weilerswist-Metternich 2015. Cfr. anche, Alessandro BELLAN, *Il linguaggio e il negativo. Sull'elemento linguistico nel pensiero di Adorno*, “Fenomenologia e Società”, 1-2, 1996, pp. 192-209.

un'approssimazione che è anche una presa di distanza, un'elaborazione formale cioè che ne tradisce sempre in qualche modo le istanze, la teoria può non cedere al rischio di reificarsi.

Il movimento attraverso il quale la teoria si rapporta al fenomeno, cercando di restargli fedele e forzando al contempo la propria struttura linguistica senza tuttavia dimenticarla, è in prima istanza quello di dare un nome alle cose. Riprendendo la riflessione di Benjamin,<sup>5</sup> Adorno riconsidera in *Dialettica Negativa* la questione del nominalismo, sottolineando come quest'ultimo sia in qualche modo il punto di partenza del rapporto conoscitivo del soggetto con il mondo: muovendo dal *tode ti* dell'oggetto esso cerca di restituirlo nella sua integralità, di citarlo come in un'immagine che possa esprimerne l'interna costituzione. Con quella che egli definisce “precisione idiosincratca del nome” la conoscenza cerca di costruire una topografia del reale in cui venga accolta l'urgenza degli oggetti alla propria espressione. Il nome, come nella filosofia benjaminiana, è memoria dello sforzo di immergersi nel presente al punto da lasciarne scaturire, in maniera concreta, tutta la storia in un'unica modulazione linguistica. Tuttavia, nella prospettiva adorniana, questo è soltanto uno dei momenti della mediazione continua con cui la filosofia si sforza di “pensare attraverso i vetri”: allo sguardo che si approssima al contenuto è necessario associare un'elaborazione della forma, un lavoro sulla nominazione che è anche lavoro sul concetto. Nella configurazione logica, che cerca di catturare l'esperienza, è racchiuso secondo Adorno un nocciolo temporale, la

---

<sup>5</sup> Oltre al saggio sull'origine del dramma barocco-tedesco, pubblicato per la prima volta da Benjamin a Berlino nel 1928, Adorno ha qui probabilmente in mente il breve scritto dal titolo *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (in Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1977; tr. it. *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in ID. *Opere complete. Scritti 1906-1922*, Vol. I, Einaudi, Torino 2008). Nelle sue linee generali, questo testo metteva a fuoco il problema del rapporto linguistico tra l'uomo e le cose, cercando di sottrarsi sia a una teoria linguistica “borghese”, costruita sul rigido schema segno-oggetto-significato, sia a una teoria puramente mistica della lingua: attraverso la pluralità dei modi possibili di nominare le cose – di cui la comunicazione verbale costituisce soltanto uno dei possibili ambiti –, secondo Benjamin, viene a crearsi una sorta di relazione comunitaria con gli oggetti costruita sulla differenza e la mobilità della traduzione. Il rapporto di immediatezza, di identificazione tra parola ed essere, della lingua divina si trasforma, nell'ambito delle connessioni umane, in una molteplicità di modi di nominare le cose che, pur non riuscendo mai a riprodurre nella sua interezza questa adesione originaria, la sottintendono sempre come propria unità. In questo senso, le lingue degli uomini divengono *simboliche*, ossia rimandi a un'essenzialità e un accordo linguistico originario e, quindi, sempre portatrici di un'ambiguità. In un certo senso, come si vedrà, Adorno rimane fedele allo sforzo benjaminiano di tenere ferma la possibilità di un'identità tra linguaggio ed essere, nei modi determinati, poliedrici e storicamente determinati in cui essa potrebbe realizzarsi. Tuttavia, la sua attenzione non è rivolta tanto alla costellazione e al montaggio esterno in cui i “nomi” si pongono in relazione, ma alla mediazione interna che inerisce agli strati formali dei concetti: l'azione del “dare un nome alle cose” è solo uno dei momenti di una dialettica che procede in uno sviluppo ulteriore.

sedimentazione di un lungo rapporto di mediazione tra il soggetto e l'oggetto, che egli definisce come sua "storiografia incosciente".

Anche i concetti caduchi della teoria della conoscenza rimandano al di là di loro stessi. Fino entro i loro formalismi supremi, e soprattutto nel loro fallimento, sono una pagina di *storiografia incosciente*, e possono essere salvati se li si aiuta a prendere coscienza di sé contro quello che da soli intendono. Questo salvataggio, memoria della sofferenza che si è sedimentata nei concetti, aspetta il momento della loro deduzione: che è l'idea della critica filosofica. Essa non ha altra misura che la dissoluzione dell'apparenza. Se l'epoca dell'interpretazione del mondo è passata e ora si tratta invece di modificarlo, la filosofia prende congedo, e nel congedo i concetti si arrestano e si trasformano in immagini. Se la filosofia in quanto semantica scientifica vuole tradurre il linguaggio in logica, in quanto speculativa ha ancora qualcosa da fare: condurre la logica a parlare. Non è l'ira della filosofia prima, bensì di un'ultima.<sup>6</sup>

In questo passaggio, emerge ancora una volta come la conoscenza filosofica non possa negare astrattamente la propria forma concettuale, né arbitrariamente trascenderla, ma debba piuttosto essere auto-riflessione su stessa al punto da indurre la logica stessa "a parlare". In questo modo, la stessa modulazione formale dell'oggetto diviene materia del pensiero e, di conseguenza, "la mediazione della *ule*" viene riconosciuta come "sua storia implicita",<sup>7</sup> che rimette in discussione il feticcio del suo essere-così-e-non-altrimenti e ne svela l'esser divenuto in condizioni date. Se lo sforzo espressivo si traduce sempre in senso concettuale, a differenza di quello che accade nel rapporto tra nome e cosa, esso non solo rimanda alla costellazione di rapporti in cui è inserito e di cui è manifestazione, ma anche a qualcosa di esterno a sé, a una dimensione del non concettuale che è spazio di possibilità.<sup>8</sup> Esso non forza le cose, ma la loro forma perché esprima la materia. È in questo spazio che si inserisce la mediazione dell'elemento retorico: questa insistenza che assume e rovescia il proprio lato formalistico non è solo restituzione della genesi dei concetti, consapevolezza di questa stratificazione storiografica che si nasconde nella forma, ma anche salvazione dei fenomeni in senso costruttivo. In *Dialettica Negativa*, riprendendo ancora una volta il

---

<sup>6</sup> Theodor W. ADORNO, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien* [1956], in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2003; tr. it. A. Burger Coli, *Metacritica della teoria della conoscenza. Studi su Husserl e sulle antinomie fenomenologiche*, Mimesis, Milano-Udine 2004, pp. 78-79.

<sup>7</sup> ID., *Dialettica Negativa*, p. 62 (tr. it. p. 46).

<sup>8</sup> Per una riflessione sul concetto adorniano di costellazione, come vettore chiave per intendere la dialettica negativa come dialettica dell'espressione (seppur in una direzione differente da quella qui proposta), cfr. Simone CAVALLINI, *La dialettica dell'espressione. Teoria della conoscenza e lineamenti di metodo nel pensiero di Adorno*, "Giornale di Metafisica", 2, 2022, pp. 577-591.

pensiero di Benjamin e portando in un'altra direzione le sue premesse,<sup>9</sup> Adorno sottolinea come senza il riconoscimento del nocciolo temporale dei concetti, senza un "sapere del passato", non potrebbe essere formulata alcuna domanda che urgesse oltre la struttura delle condizioni dei rapporti presenti. Ma questa sorta di scrittura della storia formale dei concetti, se vuole essere fedele ai suoi reperti, non può installare nelle cose una tradizione soggettivamente scelta, non può lasciare che essa scaturisca semplicemente dalla costellazione in cui essi nuovamente si trovano, come se fosse un'illuminazione. Nello scavo degli strati concettuali degli oggetti, la dialettica riacquista il suo momento *retorico*, come *fantasia determinata*. La retorica è, secondo Adorno, la garanzia di apertura che inerisce al pensiero metafisico e una denuncia permanente del nominalismo, per il quale il nome è privo della somiglianza con ciò che dice. È sul momento retorico che si iscrive, paradossalmente, il legame fra teoria e scrittura della storia: raccontando l'essenza dei fenomeni, che l'apparenza occulta, la filosofia non si limita a collocare il particolare nella sua struttura data, a restituirne i rapporti genetici, ma immagina come, dalle sue determinazioni immanenti, alcuni di questi rapporti siano ancora latori di una potenzialità di conflitto e di cambiamento. Se la possibilità viene ipostatizzata e contrapposta semplicemente al reale, reificata, perde secondo Adorno la sua tensione verso la trasformazione: il momento immaginativo, connesso a questa dimensione "storiografica", garantisce il radicamento del nuovo, di "ciò che non è ancora" nella sua oggettività, nelle tendenze materiali alla sua realizzazione.<sup>10</sup>

Per comprendere in che modo questa elaborazione retorica riesca a confrontarsi con la storicità delle forme, riconoscendole come risultato, ma aprendone il contenuto a nuove determinazioni – riconquistando, così, la storia che si annida nei concetti come tradizione – ci si può riferire a un breve scritto, che Adorno pubblica nel 1966. In questo saggio egli sottolinea come una visione della temporalità che lasci riemergere i momenti di germinazione e la forma mossa del passato, si mostri proprio in

[...] ciò che sfugge alla visione sovrana dello storicismo, in cui il pregiudizio dell'eterno e l'angoscia assillante dell'antiquato [*vom Altmodischen*] fatalmente si intrecciano. Ciò che è

---

<sup>9</sup> «Perfino in Benjamin i concetti tendono in certo modo a celare autoritariamente la loro concettualità. Solo i concetti possono compiere quel che il concetto impedisce. [...] Quel che la filosofia critica nelle parole, la loro pretesa di verità immediata, è quasi sempre l'ideologia dell'identità data, positiva di parola e cosa. Anche l'insistenza sulla singola parola e sul concetto, il portale ferreo che deve aprirsi, è solo un momento, sia pur inalienabile. Per essere conosciuto, l'interno, con il quale la conoscenza si amalgama nell'espressione, ha sempre bisogno anche di un esterno», *ivi*, p. 62 (tr. it. p. 47).

<sup>10</sup> L'originalità di questa visione adorniana della retorica, anche rispetto alle più recenti correnti di filosofia del linguaggio, viene sottolineata da Albrecht WELLMER, *Adorno and the Problems of a Critical Construction of the Historical Present*, "Critical Horizons", 8, 2, 2007, pp. 135-156. Cfr. anche Stewart MARTIN, *Adorno's Conception of the Form of Philosophy*, "Diacritics", 36,1, 2005, pp. 48-63.

vivo in un'opera *va ricercato al suo interno*; sono gli strati [*Schichten*] che in fasi precedenti erano rimasti nascosti ed emergono solo quando altri, atrofizzati, vengono scrostati via.<sup>11</sup>

Il rapporto che la ragione borghese instaura con il passato risulta, nelle vesti dello storicismo, estenuato; esso oscilla fra la considerazione di contenuti antiquati, superati dal processo di sviluppo tecnico e delle forze produttive e l'individuazione di strutture ripetitive, costanti, che si ripropongono sempre identiche nel corso del divenire. Il punto di frattura, attraverso il quale questo paradigma può essere rovesciato nelle sue premesse, non è rappresentato da un elemento terzo, una posizione esterna che si proponga, in senso astratto, di sfuggire a questa ambivalenza: esso si situa, piuttosto, nella prospettiva adorniana, nell'oggetto considerato, nei suoi strati formali e nei suoi contenuti sedimentati. In questi ultimi, si insedia una fondamentale dissonanza, che non è soltanto quella tra ciò che la forma e il contenuto che essa voleva cogliere e rappresentare, ma anche tra la configurazione logica e ciò che il fenomeno potrebbe ancora essere. Nella negazione determinata, che individua lo spazio storicamente concreto in cui il concetto non si adegua alla cosa, si apre la potenzialità di una riattivazione del suo passato che lo apra a un orientamento differente. Lo sguardo teorico si esercita così, secondo Adorno, in senso storico, osservando continuamente la forma dei fenomeni, in un movimento di costante prossimità e distanza, di focalizzazione ravvicinata del proprio materiale e attenzione a ciò che è irripetibile, trovando in questa impossibilità di attualizzazione completa proprio il seme per la costruzione del *novum*, affinché le cose non restino davvero immobili nella loro apparenza di non trasformabilità.

### 3. Le sinfonie di Mahler e la forma-romanzo

Il “lungo sguardo” di Mahler, come Adorno lo definisce in una monografia dedicata al compositore e pubblicata nel 1960,<sup>12</sup> il suo modo di elaborare il linguaggio sinfonico ereditato dalla tradizione, mostra proprio come possa realizzarsi questo tentativo della teoria di condurre la logica a parlare.

Nel contributo già menzionato in cui Bellan riflette sulla questione del linguaggio in Adorno, egli sottolinea come la dialettica negativa sia «molto vicina al contenuto filosofico di talune esperienze letterarie, musicali ed estetiche in genere. Le tematiche

---

<sup>11</sup> Theodor W. ADORNO, *Über Tradition*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1977, pp. 312-313; tr. it. E. Franchetti, *Sulla Tradizione*, in ID., *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 35, corsivo mio.

<sup>12</sup> ID., *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* [1960], in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1971, p. 270; tr. it. G. Manzoni, *Mahler. Una fisiognomica musicale*, Einaudi, Torino 2005, pp. 287 ss. (tr. it. pp. 166 ss.).

linguistiche adorniane andrebbero perciò intese come un tentativo di rispondere alla beckettiana desertificazione del senso e le linguaggio, a quella “logica della disgregazione” che impedisce di instaurare una comunicazione libera dal dominio». <sup>13</sup> La scelta di esplorare le strutture narrative, gli stili estetici e musicali non è soltanto legata, in Adorno come in altri autori a lui vicini, alla consapevolezza che un contesto complesso come quello della società contemporanea richiede punti di osservazione poliedrici, <sup>14</sup> ma anche all’esigenza di definire la specificità della forma filosofica nella sue contaminazioni e nelle sue possibilità espansive. Le composizioni di Mahler, in particolare, com’è stato sottolineato, rappresentano in figura l’andamento della dialettica negativa. <sup>15</sup> Queste sinfonie si collocano, sul piano storico-musicale, in un momento di frattura, in cui l’armonia della forma tonale tradizionale - che in Beethoven continuava a conservarsi, pur nell’ampio utilizzo tecnico delle variazioni - appare disgregata e il linguaggio musicale cerca di trovare, in questa discontinuità, nuove modalità espressive. La particolarità delle opere mahleriane consiste, secondo Adorno, nel tentativo di trattenere nella propria forma l’intenzione che echeggiava negli attimi delle composizioni beethoveniane, senza tuttavia cercare di risolverne la tensione soltanto sul piano della costruzione formale.

Se tutta la musica promette fin dal suo primo suono qualcosa di diverso [*wasanderswäre*], promette di squarciare il velo, le Sinfonie di Mahler vorrebbero finalmente mantenere la promessa, renderla letteralmente visibile; vorrebbero raggiungere musicalmente la fanfara teatrale della scena del carcere nel *Fidelio*, imitare quella che nella *Settima Sinfonia* di Beethoven introduce la cesura nello Scherzo, quattro battute prima del trio. Avviene come a un adolescente che alle cinque del mattino venga svegliato da un suono sferzante e prepotente: chi lo avvertì in un attimo di dormiveglia non potrà mai smettere di attenderne il ritorno. Di fronte a questa corposità [*Leibhaftigkeit*] il pensiero metafisico appare esangue e senza risorse come un’estetica che voglia sapere se in quella forma l’attimo sia compiuto o

---

<sup>13</sup> BELLAN, *Il linguaggio e il negativo*, p. 195.

<sup>14</sup> Nello scritto della fine degli anni ’50 dedicato all’indagine del saggio come forma Adorno sottolinea come la libertà, concessa al pensiero dalla configurazione saggistica, di «scegliersi gli oggetti, la sua sovranità di fronte a tutte le *priorities* di fattualità o teoria, derivano dal fatto che tutti gli oggetti sono per esso alla stessa distanza dal centro: cioè dal principio che tutto ammalia» (in Theodor W. ADORNO, *Noten zur Literatur*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 20, SuhrkampV erlag, Frankfurt a. M. 2003; tr. it. A. Fridi e E. De Angelis, *Note sulla letteratura*, Einaudi, Torino 2012, p. 20). I prodotti culturali non possono essere intesi, in questa prospettiva, come epifenomeni e non possono essere esplorati come reperti isolati: essi sono parte della struttura logica della società, fonti e indizi per poterla, in qualche modo, leggere e decifrare.

<sup>15</sup> «Se il volume su Beethoven “rappresenta la declinazione musicale della dialettica hegeliana”, il saggio su Mahler costituisce dunque “la chiave di volta, l’ingresso privilegiato alla dialettica “negativa” adorniana», Letizia MICHIELON, *Il suono messo a nudo. Contrappunti al Beethoven di Adorno*, EUT, Trieste 2020, p. 26.

solo suggerito, mentre per lui quello strappo interiore è fondamentale ed esso si ribella alla parvenza dell'opera compiuta.<sup>16</sup>

Come si può notare in questo passaggio, i lavori mahleriani per Adorno rappresentano il documento di un modo particolare di confrontarsi con la tecnica compositiva. Da un lato, Mahler assume fino in fondo le fratture che impediscono al materiale musicale di risolversi nella propria immagine di conciliazione; la struttura delle sue sinfonie è solcata da “strappi” [*Risse*] che non vengono sciolti, ma che continuano a persistere appunto come interruzioni. Tuttavia, dall'altro, è proprio in queste dissonanze che persiste, nell'opera mahleriana, la traccia di ciò «che per tutta una vita lo sguardo rivolto dalla terra al cielo ha sperato con timore e con ansietà». <sup>17</sup> In altri termini, Mahler riprende secondo Adorno *l'intenzione* del linguaggio sinfonico tradizionale, senza pensare di poterlo ripristinare nella sua integralità.

Per chiarire il modo in cui nelle sinfonie mahleriane venga sviluppato questo rapporto particolare con il materiale formale ereditato, Adorno associa le sue composizioni alla forma narrativa del romanzo.<sup>18</sup> Egli osserva, a proposito dell'atteggiamento che le costituisce, che esso «per analogia con il lessico filosofico [...] andrebbe chiamato “nominalistico”»: <sup>19</sup> Mahler si sforza, come avviene nelle grandi narrazioni romanzesche, di approssimarsi agli strati minimali del reale, incastonandoli

---

<sup>16</sup> ADORNO, *Mahler. Una fisiognomica musicale*, p. 153 (tr. it. p. 5).

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> «La musica di Mahler affronta la vita in tutta la sua ampiezza, in linea con la tendenza oggettiva del romanzo si getta a occhi chiusi nel tempo senza però trasformare la vita stessa in una metafisica di ricambio [*als Ersatzmetaphysik*]. Il potenziale per condurre a termine una tale operazione gli venne dal clima austriaco, risparmiato dall'idealismo tedesco e connotato in parte dal feudalesimo pre-borghese, in parte dallo scetticismo giuseppino, mentre la natura sinfonico integrale gli era ancora abbastanza presente per salvaguardarlo da una mentalità formale che presuppone un ascolto atomistico e precario», *ivi*, p. 212 (tr. it. p. 76). A proposito dell'accostamento di queste sinfonie alla forma-romanzo, si può notare come Adorno la declini seguendo un orientamento determinato: tutto il linguaggio musicale è, nella sua prospettiva, tentativo di rappresentazione del fluire temporale, poiché questa ne è, per così dire, la configurazione strutturale; le composizioni mahleriane, tuttavia, restituiscono la temporalità, nel senso della sua dinamica vitale, non riproducendone il mero flusso – in semplice contrapposizione a un sistema che cerchi di racchiuderlo, invece, in uno schema di nessi organici astratti –, ma facendo in modo che il tempo penetri nei caratteri tematici e li trasformi «come il tempo empirico modifica i volti», *ivi*, p. 221 (tr. it. p. 86). Per un'analisi più strettamente musicologica di questi aspetti, cfr. Alessandro ARBO, *Sotto l'interpretazione. Riflessioni sul Mahler di Adorno*, in F. BOTTARI – L. CASARSA – L. CRISTANTE – M. FERNANDELLI (a cura di), *Dignum laude virum. Studi di cultura classica e musica offerti a Franco Serpa*, EUT, Trieste 2011, pp. 243-259. Per una lettura di questo saggio nel contesto della critica mahleriana, cfr. Werner KLÜPPELHOLZ, *Marginalien zur Rezeption Mahlers und zur Methode Adornos*, in H.-K. METZGER – R. RIEHN (hrsg. von), *Musik-Konzepte Sonderband. Gustav Mahler*, Fritz Kriechbaumer, München 1989, pp. 316-324.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 210 (tr. it. p. 73).



nell'insieme della composizione, in modo che, come afferma Adorno in una formula sintetica, «la materia musicale è pedestre, ma il modo di presentarla è sublime».<sup>20</sup> Le movenze, note e familiari, della musica popolare, che rappresentano il “momento reazionario”<sup>21</sup> della sua musica, si intrecciano con gli elementi e la storia di una “musica alta”, rappresentandone l'aspetto ingenuo e immediato; ma non sono semplicemente inseriti in una struttura determinata a priori, bensì rappresentano il solco o l'interruzione di una configurazione formale che deriva da e si modifica attraverso questo materiale.

Il movimento del concetto musicale comincia in basso [*fängt unten*], vorrei dire con i dati di fatto dell'esperienza [*mit dem Tatsachen von Erfahrung*], per mediarli nell'unità della loro successione e infine per far scoccare dal tutto una scintilla che prende fuoco al di sopra di quei dati stessi; non nasce dall'alto, come se la composizione venisse realizzata partendo da un'ontologia delle forme: in tal senso Mahler opera decisamente per eliminare la tradizione [*auf die Abschaffung der Tradition*]. [...] Mahler [...] si rivolta già contro la musica tradizionale pur essendoci ancora dentro. Tuttavia non lo fa costruendo forme nuove, ma rimettendo in gioco quelle trascurate, disprezzate, scartate [*vernachlässigte, mißachtete, ausgeschiedene*]: quelle cioè che non sono cadute preda di quell'ontologia formale che da sola non è più in grado di dare un senso al soggetto compositivo né di riconoscerlo. I caratteri di merce forzati e reificati [*ingesprengte, dinghafte Warencharaktere*] sono il riscontro necessario al nominalismo mahleriano, che ormai non permette più alcuna sintesi armonica a priori.<sup>22</sup>

A prima vista, può apparire paradossale connettere il gesto della *nominazione*, che di per sé pare escludere un dispiegamento dei fenomeni e degli eventi all'interno di una concatenazione temporale, alla forma-romanzo. Tuttavia, l'intreccio che Adorno propone qui sposta, per così dire, la dimensione narrativa su un piano differente. L'operazione di Mahler, che rimette in gioco quello che è stato trascurato, non lo fa traendo arbitrariamente il suo materiale all'esterno dell'andamento sinfonico tradizionale, ma sprofondando negli strati formali di questo materiale stesso. Se la struttura tecnica della sinfonia tradizionale appare attraversata da configurazioni sempre identiche, statiche e fossilizzate, Mahler le rovescia, mostrando come esse non riescano più a esprimere ciò che originariamente le animava. In questo senso, l'architettura complessiva delle sue sinfonie rivela una trama narrativa che intreccia due livelli distinti: se nel loro andamento generale esse vengono a essere simili al romanzo per antonomasia, *Madame Bovary* di Flaubert,<sup>23</sup> «le marce e i *Ländler*», di cui esse si servono come proprio materiale, «fanno pensare al retaggio del romanzo di avventure o della

<sup>20</sup> «Pedester ist der Musikstoff, sublim der Vortrag», *Ivi*, p. 209 (tr. it. p. 72).

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 210 (tr. it. p. 73).

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 209 (tr. it. p. 72). Su Flaubert e sulla configurazione della forma romanzo prima e dopo la sua opera, cfr. il saggio del 1954, *La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo*, contenuto sempre in *Note sulla letteratura*, pp. 41-47.

letteratura da strapazzo [*Abenteuerroman und Kolportage*] nel romanzo borghese». <sup>24</sup> Il riemergere degli schemi ripetitivi delle narrazioni di consumo, all'interno di un differente montaggio compositivo, fa sì che questi ultimi si comportino come *caratteri*, sviluppino delle nuove connessioni che portavano in sé senza esprimerle. In questo senso, «il problema specifico della tecnica mahleriana» consiste proprio «nel modo in cui l'elemento singolo, emancipato dagli schemi come in un romanzo, si configura in forma e dà luogo per conto proprio a dei nessi autonomi». <sup>25</sup> L'aspetto narrativo della musica mahleriana si insedia, dunque, in questo spazio, come se i suoi temi, gli aspetti banali e popolari divenissero personaggi di una forma romanzesca antica e al contempo inedita. <sup>26</sup> In questo consiste quello che Adorno definisce come il *nominalismo mediato* di Mahler: egli non appunta il proprio sguardo né sul puro decorso tecnico, né immediatamente sull'esperienza di cui esso si sforza di essere espressione, ma fa scaturire quest'ultima dalle stratificazioni nascoste nella statica della forma, rimettendo produttivamente in gioco gli elementi tradizionalmente trascurati per ridefinire, al contempo, sia quest'ultima sia l'architettura all'interno della quale essi erano incastonati.

Nelle sinfonie di Mahler, la genesi del materiale compositivo di cui egli si serve non emerge astrattamente, non si propone come mero richiamo a configurazioni musicali superate, né come ritorno di elementi colti, nella loro immediatezza, come distanti nel tempo in rapporto all'evoluzione del linguaggio sinfonico. Esso è riscoperto, come si è visto, nella banalità dei motivi quotidiani, dei timbri e dei ritmi ripetitivi e familiari. In questo modo, secondo Adorno, le sue composizioni rendono estraneo un materiale usuale, dissonante rispetto non solo alla forma nella sua interezza, ma anche rispetto a se stessi. In altre parole, lo sguardo mahleriano compie, in questa cornice, un'operazione di de-naturalizzazione della tradizione, che viene riscoperta e trasformata proprio nel momento in cui si ripresenta. «L'aspra linea evolutiva mahleriana»<sup>27</sup> rintraccia tutta la storia musicale nella forma del materiale che individua, ma il problema specifico della sua tecnica è quello di far entrare questa storia in fermentazione, restituendovi quella compiutezza che essa ha smarrito.

Fino a Mahler la musica si era veramente chiusa, anacronisticamente, nei confronti della critica diretta dallo spirito contro le idee e le forme essenti in sé, comportandosi come se sopra di lei si incarnasse la volta stellata del cielo di Platone. Mahler è il primo a trarre la conseguenza musicale da uno stadio di coscienza che dispone solo della pienezza stentatamente raffazzonata dei suoi momenti e delle sue esperienze singole, oltre che della

---

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 210 (tr. it. p. 73).

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 230 (tr. it. p. 97).

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 221 (tr. it. p. 86).

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 231 (tr. it. p. 99).

speranza che da loro possa sprigionarsi qualcosa di diverso da ciò che sono ora senza peraltro falsificarle.<sup>28</sup>

L'intreccio romanzesco delle sinfonie di Mahler rende visibile che cosa Adorno intenda con l'idea di scavo nella storicità delle forme: se, da un lato, elaborando gli strati di tempo, le mediazioni che si sono sedimentate nel concetto e nel linguaggio, la struttura logica appare come un risultato, dall'altro in queste determinazioni si insedia la possibilità di rimetterle in gioco e di rimettere in gioco il passato, nella sua produttività.

Per chiarire quanto osservato fino a questo momento, si può tornare a riflettere sul nominalismo mahleriano in rapporto alla funzione retorica che, secondo Adorno, la dialettica deve conservare per non ricadere nella barbarie. La fondamentale ambiguità e contraddizione, in cui finisce per arenarsi un paradigma storicista, come si è visto menzionando il saggio adorniano *Sulla tradizione*, si riflette anche in ambito storico-musicale. Lo sviluppo classico della tonalità si biforca, secondo Adorno, in una duplice direzione: da un lato, nel tentativo di creare una struttura musicale senza ripresa, di trovare una dimensione di assoluta originalità priva di riferimenti alla tradizione; dall'altro, nella citazione, invece, di questi elementi all'interno di una forma già conclusa, impressa a-priori. Nel primo caso, il risultato è una composizione sproporzionata e insoddisfacente, perché riproposizione inconscia di temi ereditati senza che essi siano realmente messi a tema e rientrino, quindi, nel sistema organico delle sinfonie. Nel secondo, al contrario, come avviene nel caso di Beethoven, l'armonia dell'intero si costruisce attraverso questi particolari richiami, ma li assume come statici, come un ritorno che non rappresenta alcuna discontinuità effettiva all'interno del proprio fluire temporale. Le composizioni mahleriane che, come si è osservato, hanno il proprio baricentro proprio nella citazione di ritmi e timbri esclusi dal linguaggio tradizionale, sono in grado, nella prospettiva adorniana, di sottrarsi a questa ambiguità.

La risposta che Mahler dà a quest'alternativa converge però con quella dei grandi romanzi della sua generazione: quando, in obbedienza alla forma, egli ripete qualche passo precedente, non ne intona la lode né canta la lode del passato. Grazie alla variante, la sua musica si ricorda a grande distanza del passato e di ciò che ha quasi dimenticato, si oppone all'inerzia di esso e tuttavia lo definisce come un fattore effimero, irrecuperabile. L'idea della variante è basata su tale *fedeltà redentrice* [*an solcherer rettenden Treue*].<sup>29</sup>

Nei grandi romanzi, come nella musica di Mahler che a essi è accostata, il passato ritorna nella forma del ricordo: esso viene compreso nel suo spessore temporale e, quindi, riaffiora nella distanza dell'impossibilità che esso sia pienamente attinto. La

---

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 210-211 (tr. it. p. 74).

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 242 (tr. it. p. 111).

*fedeltà* all'oggetto, che si concretizza nell'atto della memoria, si traduce nel discriminare fra ciò che vi è di vivo e di morto nella sua forma: in questo senso, il materiale si redime, non è più semplicemente citato, ma rimesso in movimento attraverso la sua variazione all'interno della rinnovata struttura in cui si presenta. Il suo movimento viene ripristinato proprio *variandolo*, dislocandone il punto di vista in un senso fantasioso.

Questo procedere temporale può essere chiarito ulteriormente attraverso un'altra immagine che Adorno utilizza, sempre in questo accostamento delle sinfonie di Mahler al romanzo: le modulazioni schematiche di queste ultime vengono colte anche come un ricorrere di strutture ripetitive affini alla trasmissione orale, come riproposizione di un momento epico. Nella scrittura, questa costanza si trasforma secondo un orientamento specifico, intendendo queste riprese in senso storico, come *rovine*.

Egli è memore [*eingedenk*] di ciò che conserva una sua verità anche nella musica più radicale e più libera, si ricorda che esistono modelli formali oggettivi, o “topoi”, i quali tornano modificati, camuffati o invisibili quando la suscettibilità personale vuole evitarli ostinatamente. Questi ritorni scaturiscono in lui dalle *macerie* [*die Trümmer*] su cui edifica le sue architetture, simile in questo agli architetti normanni dell'Italia meridionale, che riutilizzavano le colonne doriche. Queste macerie si intrudono come dure masse di materia, a rappresentare quel momento del discorso epico che non può essere ridotto alla mera soggettività.<sup>30</sup>

I momenti reificati del linguaggio tradizionale vengono intesi, nelle composizioni di Mahler, come strutture antiche, architetture trascorse che hanno perso la loro funzione. Ma nella sua particolare costruzione sinfonica essi divengono anche nuovi materiali di costruzione e, per essere qualcosa più che macerie, materiale di una ripetizione inesausta e inconsapevole di forme già date, esse «ubbidiscono alla fantasia [*der Imagination*], senza concessioni, e l'esperienza pratica interviene come un fatto secondario, come un'istanza critica che si occupa di realizzare l'idea anche nell'apparenza fenomenica».<sup>31</sup> Le sue composizioni, in altri termini, non sono “deformate dall'apparenza saccente dell'interprete”, perché non si pongono mai dal punto di vista esclusivo delle possibilità empiricamente date, ma le trascendono. Così la filosofia, quando diventa interpretazione, lo è anche nel senso retorico, nella sua capacità di sporgere oltre la struttura concettuale che le appartiene.

[...] la metessi della filosofia alla tradizione potrebbe essere solo la sua *negazione determinata*. Essa viene istituita dai testi che critica. In quelli che la tradizione le fornisce e che la incarnano il suo comportamento diviene commensurabile alla tradizione. Questo giustifica il trapasso dalla filosofia all'interpretazione [*den Übergang von Philosophie an Deutung*] che non eleva

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 215 (tr. it. p. 79).

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 217 (tr. it. p. 81).

ad assoluto né l'interpretato, né il simbolo, ma cerca il vero là dove il pensiero secolarizza l'irrecuperabile archetipo dei testi sacri.<sup>32</sup>

#### 4. Afferrare i vetri rotti e rivolgerli verso il sole

All'inizio del saggio su Mahler, sottolineando come il suo sforzo compositivo sia ravvisabile nella capacità di mobilitare un'energia specifica, la forza nascosta nei frammenti non organici di un linguaggio musicale basso, quotidiano, Adorno nota come:

[...] libero come può essere solo chi non è eccessivamente intriso di cultura egli, durante l'errabonda marcia musicale, afferra il vetro rotto che trova sulla strada maestra [*greifter ... nach dem zerbrochenen Glas auf der Landstrasse*] e lo rivolge verso il sole, in modo che ne sprigionino tutti i colori dell'arcobaleno [*alle Farbendarinsichbrechen*].<sup>33</sup>

La drasticità [*Drastik*], l'evidenza [*Sinnfalligkeit*] dei singoli fenomeni musicali si nasconde – ed è questa, nella prospettiva adorniana, la grande scoperta di Mahler – nel *Kitsch*, nella musica triviale e popolare. Questi motivi e timbri “inferiori” non sono, però, reliquie intatte, sopravvivenze in contrasto con un linguaggio musicale che ha intrapreso un'altra strada: essi, piuttosto, sono esiti di un processo di espulsione e distruzione, sono appunto dei vetri rotti che lastricano il percorso di una tendenza che si è imposta storicamente. La figura di Mahler non è, però, analoga a quella di un collezionista, che raccolga questi frammenti, che li disponga in esposizione così che essi mostrino tutto ciò che è andato perduto. Nel recupero delle marce, delle fanfare, dei ritmi cadenzati e bassi dei fiati Mahler compie un'operazione diversa: li rivolge verso il sole per fare in modo che essi sprigionino tutti i colori che la loro superficie nasconde.

Con questa metafora si chiarisce, in senso figurativo, quale sia per Adorno la funzione del momento retorico all'interno del processo conoscitivo. Come si è visto nella prima parte di questo testo, l'avvicinamento al contenuto di esperienza non avviene, nella sua prospettiva, all'esterno della struttura linguistica, ma si presenta in prima istanza come esplorazione formale che prova a restituire il concetto nella sua storicità sedimentata. Questa stratificazione storica diviene il materiale dello scavo auto-riflessivo della filosofia,

---

<sup>32</sup> ADORNO, *Dialettica Negativa*, p. 64 (tr. it. pp. 51-52). «Con il suo legame esplicito o latente coi testi», afferma Adorno, «la filosofia ammette la sua essenza linguistica» (*ibidem*), riconosce, cioè, la rilevanza del momento espositivo. In *Dialettica Negativa* Adorno sostiene che il reale andrebbe guardato come un testo da interpretare, cioè un insieme di tensioni e di strati da esplorare sia come sedimentazione storica, sia come conformazione logica. Ma il modello di elaborazione non è indifferente al contenuto che esprime, anzi è l'istanza che agisce nel senso della sua rimodulazione critica, che ne lascia sprigionare un nuovo orientamento. È su questo piano che l'inconscia storiografia dei fenomeni e degli oggetti diventa scrittura della storia cosciente, quindi parziale e segnata da una dimensione politica.

<sup>33</sup> ID., *Mahler. Una fisiognomica musicale*, p. 185 (tr. it. p. 43).

come ricordo interno della propria tessitura categoriale che fa emergere ciò che quella configurazione logica cercava di inseguire e portare a espressione. Se, tuttavia, la conoscenza si limitasse soltanto a questo, la dialettica sarebbe, secondo Adorno, soltanto un processo circolare di memoria di una frattura insopprimibile, analogamente al puro gesto della nominazione, che cerca di rendere visibile il suo accostarsi alle cose e, al contempo, l'impossibilità di riassumerle in sé. In maniera analoga al gesto di Mahler, invece, in cui il "nominare" è un procedimento narrativo e storico, che lavora anche in maniera fantasiosa sui temi sinfonici ereditati, il momento retorico rappresenta per Adorno quella mediazione propria del processo dialettico che permette di rivolgere le cose verso il sole, lasciando che da esse sprigioni l'utopia di un diverso rapporto tra conoscenza ed esperienza. Riscoprendo la tradizione, ma variandola in senso immaginativo e orientandola in direzione persuasiva, la conoscenza può riappropriarsi, secondo Adorno, della sua capacità critica di non accontentarsi semplicemente di interpretare l'esistente, ma di provare a delineare gli spazi di una sua trasformazione.

### Nota bibliografica

Theodor W. ADORNO, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* [1960], in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1971; tr. it. G. Manzoni, *Mahler. Una fisiognomica musicale*, Einaudi, Torino 2005.

ID., *Metaphysik. Begriffe und Problemen*, in ID., *Nachgelassene Schriften*, Bd. 14, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1998; tr. it. S. Petrucciani, *Metafisica. Concetto e problemi*, Einaudi, Torino 2006.

ID., *Negative Dialektik*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973 [1966]; tr. it. P. Lauro, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004.

ID., *Noten zur Literatur*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 20, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2003; tr. it. A. Fridi - E. De Angelis, *Note sulla letteratura*, Einaudi, Torino 2012.

ID., *Über Tradition*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1977; tr. it. E. Franchetti, *Sulla Tradizione*, in ID., *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Feltrinelli, Milano 1979.

ID., *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien* [1956], in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. 5,

Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2003; tr. it. A. Burger Coli, *Metacritica della teoria della conoscenza. Studi su Husserl e sulle antinomie fenomenologiche*, Mimesis, Milano-Udine 2004.

Alessandro ARBO, *Sotto l'interpretazione. Riflessioni sul Mahler di Adorno*, in F. Bottari, L. Casarsa, L. Cristante, M. Fernandelli (a cura di), *Dignum laude virum. Studi di cultura classica e musica offerti a Franco Serpa*, EUT, Trieste 2011.

Alessandro BELLAN, *Il linguaggio e il negativo. Sull'elemento linguistico nel pensiero di Adorno*, "Fenomenologia e Società", 1-2, 1996.

Walter BENJAMIN, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am M. 1977; tr. it. *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in ID. *Opere complete. Scritti 1906-1922*, Vol. I, Einaudi, Torino 2008.

ID., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1974; tr. it. F. Cuniberto, *Il dramma barocco-tedesco*, Einaudi, Torino 1999.

Simone CAVALLINI, *La dialettica dell'espressione. Teoria della conoscenza e lineamenti di metodo nel pensiero di Adorno*, "Giornale di Metafisica", 2, 2022.

Philip HOGH, *Kommunikation und Ausdruck. Sprachphilosophie nach Adorno*, Velbrück Thesis, Weilerswist-Metternich 2015.

Werner KLÜPPELHOLZ, *Marginalien zur Rezeption Mahlers und zur Methode Adornos*, in H.-K. METZGER – R. RIEHN (hrsg. von), *Musik-Konzepte Sonderband. Gustav Mahler*, Fritz Kriechbaumer, München 1989.

Stewart MARTIN, *Adorno's Conception of the Form of Philosophy*, "Diacritics", 36-1, 2005.

Letizia MICHIELON, *Il suono messo a nudo. Contrappunti al Beethoven di Adorno*, EUT, Trieste 2020.

Albrecht WELLMER, *Adorno and the Problems of a Critical Construction of the Historical Present*, "Critical Horizons", 8-2, 2007.

# «CIÒ CHE È DETTO CON TRASCURATEZZA È PENSATO MALE»

## Lo stile filosofico tra scienza e letteratura in T. W. Adorno

Elettra VILLANI

(Università di Bologna)

**Abstract:** Despite its millennial past, the thorny question of the relationship between philosophy and style continues to fuel even contemporary philosophical debates. One of its most interesting testimonies can probably be found in the reflections of an intellectual who made a clear mark on the history of thought in the last century: Theodor W. Adorno. At a closer look, not only his works are presented through a wide range of extremely heterogeneous forms, but also many of them offer an explicit thematization of his account on method and style. From these simple factual observations alone, it is possible to grasp the centrality of the linguistic-formal work in Adorno's philosophical process, to the point that the very understanding of his notions is mediated by their presentation and vice versa. Therefore, when faced with the considerable roughness of the Adornian prose, the reader is not dealing with a stylistic effort for its own sake, that is to say with the result of a taste for pure formal aestheticism, but with the inseparable imbrication of criticism and composition that marks Adorno's texts. For this reason, the present paper intends to investigate that dialectical inflection that tightens the concept to its presentation, that allows Adorno to point out the intrinsic specificity of philosophy, which distinguishes it from both science and literature, without having to renounce its logical stringency or its preoccupation with style.

**Keywords:** Adorno, style, philosophy, literature, science.

Per chi non ha più patria, anche e proprio lo scrivere può diventare una sorta di abitazione.<sup>1</sup>

### 1. Introduzione

La constatazione che la filosofia sia indissolubilmente intrecciata al *medium* linguistico apre, pur nella sua banalità, uno spettro di problematiche che hanno segnato la storia del pensiero filosofico occidentale sin dalle sue origini e che fanno capo al tema del rapporto tra la filosofia e lo stile. Nella sua evidente genericità, tale locuzione raccoglie

---

<sup>1</sup> Theodor W. ADORNO, *Minima Moralia Meditazioni della vita offesa*, tr. it. R. Solmi, Einaudi, Torino, 2015, p. 94.



al suo interno una molteplicità di declinazioni e configurazioni differenti attraverso cui, di volta in volta, lo sforzo speculativo ha preso corpo nella forma scritta. Nel corso dei secoli, infatti, le diverse dottrine filosofiche sono state consegnate tramite le più variegata e tra loro eterogenee modalità espositive, concretizzandosi in una serie

di dialoghi, di appunti di conferenze, di frammenti, di poesie, di analisi, di saggi, di aforismi, di meditazioni, di discorsi, di inni, di critiche, di lettere, di *summæ*, di enciclopedie, di testamenti, di commentari, di ricerche, di trattati, di *Vorlesungen*, di *Aufbauen*, di prolegomeni, di parerga, di *pensées*, di sermoni, di supplementi, di confessioni, di *sententiæ*, di inchieste, di diari, di profili, di cenni, di libri comuni.<sup>2</sup>

Tuttavia, non è la pluralità di forme in sé a rappresentare il nodo più controverso della questione, quanto piuttosto il valore che l'elaborazione stilistica del pensiero filosofico assume nella costituzione dello stesso. In altre parole, semplificando di molto il dibattito, vi è possibile individuare una polarizzazione ben distinta: da una parte, quelle posizioni per le quali l'esposizione formale altro non è che un momento accessorio nel dispiegamento di una teoria filosofica. Dall'altra, invece quelle che sposano il giudizio contrario, secondo cui l'aspetto stilistico, lungi dall'essere una componente secondaria e contingente, condiziona e plasma in modo intrinseco il filosofare medesimo.

A ben vedere, casi paradigmatici di una sensibilità attenta verso lo stile di composizione di un'opera filosofica popolano, sì, l'antichità, come il *Proemio* del poema parmenideo περί φύσεως o i dialoghi platonici, ma trovano al contempo occorrenze altrettanto significative anche nell'età contemporanea. In particolare, il *focus* di questo studio intende concentrarsi su un filosofo che ha fatto del lavoro sul linguaggio un *Leitmotiv* - talvolta latente talaltra manifesto - di tutta la sua produzione intellettuale:<sup>3</sup> Theodor W. Adorno. La riflessione adorniana, infatti, si offre come occasione estremamente propizia per indagare il binomio di filosofia e stile, giacché non solo i suoi scritti assumono le forme più varie e spesso divergenti rispetto alle esposizioni filosofiche a cui la tradizione ci ha da lungo tempo abituato, bensì molti di questi trattano *apertis verbis* persino del suo personale metodo stilistico. Tuttavia, nonostante Adorno si sia di frequente cimentato in tematizzazioni esplicite nei riguardi del proprio *usus scribendi*, quest'ultimo risulta non di rado impervio e oscuro.

Con tutta probabilità, complice anche il suo carattere incompiuto, è tra le pagine di *Teoria estetica* che il lettore esperisce nel modo più acuto la peculiarità e l'ostilità della

---

<sup>2</sup> Arthur C. DANTO, *Filosofia come/e/della letteratura*, in ID., *La destituzione filosofica dell'arte*, tr. it. C. Barbero, Aesthetica, Palermo 2018, p. 155.

<sup>3</sup> Antje GIFFHORN, *In der Zwischenzone. Theodor W. Adornos Schreibweise in der „Ästhetische Theorie“*, Königshausen&Neumann, Würzburg 1999, p. 9.

lingua adorniana, concretizzantesi in scelte di interpunzione, di parole, di modi verbali, di pronomi, di congiunzioni, di figure retoriche che sono espressione fedele dei suoi contenuti, per quanto inconsuete. In definitiva, infatti, è forse la prosa del capolavoro postumo a restituire l'esemplificazione più pregnante della prospettiva attraverso cui il presente saggio vuole leggere il rapporto tra filosofia e stile così come lo concepisce Adorno. Ossia, in quest'occasione si intende porre l'accento precisamente in corrispondenza di quel flesso dialettico che nella prassi filosofica adorniana stringe il concetto alla sua esposizione, tale per cui la filosofia vi trova la propria intima specificità. Se ne analizzeranno, allora, dapprima i tratti più significativi sul piano teoretico (§ 2), dai quali emergerà la peculiarità della filosofia in quanto distinta sia dalla scienza che dalla letteratura, senza che però essa perda in stringenza logica o attenzione stilistica (§3), guadagnando al contrario in potenziale critico (§4).

## 2. Linguaggio: dalla crisi alla dialettica

Nell'introduzione al suo stimolante studio sulla forma testuale dei *Denkbilder* nella produzione della Scuola di Francoforte, Gerhard Richter individua il proprio assunto di base nell'attenzione che, a sua detta, tutti questi intellettuali dedicano allo statuto dell'atto stesso della scrittura. Una tale cura, continua Richter, trova fondamento nella convinzione che ciò che viene detto non può essere pensato indipendentemente da come è detto, ovvero che qualsiasi contenuto di verità filosofica che la scrittura può esprimere è invariabilmente legato e mediato dalle sue specifiche figure espositive.<sup>4</sup> Non sorprende, allora, che un capitolo intero sia riservato ad Adorno, a riconferma dell'effettivo ruolo che la sua riflessione e la sua prassi giocano nel dibattito sul rapporto tra filosofia e stile. D'altronde, l'interesse per il linguaggio ha accompagnato Adorno sin dai suoi scritti giovanili, come si può ben notare in *Die Aktualität der Philosophie* (1931) e *Thesen über die Sprache des Philosophen* (inedito degli anni Trenta). Più nello specifico, da allora, egli ha tanto indagato il *medium* linguistico come vettore nel campo filosofico, sociale e culturale, quanto ne ha esaminato le singole componenti macroscopiche, cioè le diverse forme testuali, e microscopiche, cioè le unità grammatico-sintattiche. Sebbene apparentemente distanti, i due percorsi tracciati dall'analisi adorniana si intersecano, in realtà, di continuo, alimentandosi a vicenda.

Da un lato, infatti, Adorno elabora una diagnosi puntuale di un fenomeno alquanto paradigmatico nell'odierna società amministrata: l'impoverimento sostanziale del linguaggio, ossia il suo degradamento a strumento neutro, a rappresentante del dominio

---

<sup>4</sup> Gerhard RICHTER, *Thought-Images. Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*, Stanford University Press, Stanford 2007, p. 2.

e a veicolo di ideologia. Secondo Adorno, la portata del problema è tale al punto che «non si presenta più una sola espressione che non tenda a cospirare con indirizzi di pensiero dominanti»,<sup>5</sup> questo perché «oggi il linguaggio calcola, designa, tradisce, dà la morte; tutto - ma non esprime».<sup>6</sup> Ciò che ne resta è allora una vuota e sterile comunicazione che espleta la propria funzione nella reiterazione di contenuti irriflessi e manipolati dal sistema vigente. Stando alle parole adorniane, dunque, «la comunicazione è l'adattamento dello spirito all'utile tramite il quale esso prende posto tra le merci, e ciò che oggi si chiama senso partecipa di questa confusione».<sup>7</sup>

Le cause di questo depauperamento linguistico vanno iscritte in una crisi ben più generalizzata della modernità, in seno alla quale la ragione è divenuta incapace di riflettere criticamente su se stessa, fossilizzandosi così in una forma di razionalità puramente strumentale. In estrema sintesi, si potrebbe restituire la posizione adorniana affermando che, nel contesto vigente, Adorno constata come il pensare e il conoscere siano giunti a corrispondere a operazioni di mera identificazione e classificazione,<sup>8</sup> il cui oggetto deve essere forzatamente plasmato per conformarsi al principio di fungibilità universale. A tal fine, ogni qualità particolare è di necessità espunta: lavorando in nome di una stretta logica di quantificazione, la *ratio* strumentale mira a sopprimere ogni elemento qualitativo per trasformarlo in proprietà misurabili. Ciò comporta, di conseguenza, il diffondersi di un'incapacità della coscienza reificata di esperire un contatto con una possibile alterità che non sia eminentemente quantitativo e funzionale. Le ripercussioni di un tale rattrappimento esperienziale,<sup>9</sup> esteso a ogni ambito del reale, incidono negativamente anche sul nostro atteggiamento verso il linguaggio, sia nella sua dimensione sociale, che in quella prettamente filosofica. In tal senso, la sterilità comunicativa che Adorno denuncia sarebbe il risultato di un accanito spegnimento di qualsiasi tensione tra la denotatività del linguaggio e il suo portato qualitativo, l'espressione, risolvendosi sempre a completo favore della prima.

Può essere, allora, interessante riscoprire proprio nella perdita dell'esperienza del qualitativo un accesso possibile all'altro filone di indagine adorniana, vale a dire la questione dello stile, inteso adornianamente come relazione tra le idee e la composizione

---

<sup>5</sup> Max HORKHEIMER, Theodor W. ADORNO, *Dialettica dell'Illuminismo*, tr. it. R. Solmi, Einaudi, Torino 2010, p. 2.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 269.

<sup>7</sup> Theodor W. ADORNO, *Teoria estetica*, tr. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 100.

<sup>8</sup> Martin SEEL, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, p. 29.

<sup>9</sup> Per una panoramica sintetica ma puntuale cfr. Martin JAY, *Is experience still in crisis? Reflections on a Frankfurt School Lament*, in Tom HUNH (a cura di), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 129-47.

dei testi.<sup>10</sup> Il punto di innesto si situerebbe, dunque, in quello che Adorno chiama momento espressivo-mimetico del linguaggio<sup>11</sup> e che intrinsecamente lo costituisce a pari diritto di quello discorsivo-predicativo. Eppure, le dinamiche sopradescritte, ossia la permanente soppressione a opera della razionalità ipertrofica di tutto ciò che sfugge alle leggi di identificazione coatta, muovono ostinatamente verso una rimozione integrale di tale componente espressiva. Motivo per cui, Adorno si oppone con fermezza a una loro concezione dicotomica, rimarcando piuttosto l'essenzialità della loro interazione. La sfida adorniana consiste, pertanto, nel configurare una forma linguistica che metta in atto un *modus vivendi* con l'elemento concettuale differente dalla logica della ragion sufficiente. Ciò significa recuperare il fattore espressivo del linguaggio e, con esso, la relazionalità che lo stringe alla sua controparte semantica e denotativa. Eliminare quest'ultima dal linguaggio in modo netto non farebbe altro che gettare l'espressivo-mimetica a sua volta nel puro arbitrio, come ammette lo stesso Adorno commentando *Finale di partita* di Beckett,<sup>12</sup> poiché «tutto ciò che è linguistico, anche in casi di estrema riduzione al valore espressivo, reca la traccia del concettuale».<sup>13</sup>

Il terreno su cui una tale impresa misura la propria necessità e urgenza è senza dubbio quello filosofico: giacché «i problemi filosofici sono in larga misura problemi di linguaggio».<sup>14</sup> Qui, Adorno avverte il bisogno impellente di restaurare quel nesso dialettico specifico tra il *medium* linguistico e il concetto, attraverso cui il primo riesce a servirsi del secondo, torcendolo fino a epurarlo dalla violenza che, nella sua forma sclerotizzata, lo abita. Nella visione adorniana, dunque, sembrerebbe vigere un'intima co-implicazione tra la natura filosofica e la natura linguistica, colta anche e soprattutto nella sua dimensione formale, tant'è che «[s]e la filosofia è davvero filosofia [...], le è essenziale il linguaggio, e cioè la forma in cui i concetti sono esposti. [...] In questo senso nella filosofia il linguaggio o lo stile non è esteriore alla cosa stessa, ma appartiene costitutivamente alla cosa».<sup>15</sup> In altre parole, «per la filosofia l'esposizione non [è] esteriore e indifferente, ma immanente alla sua idea».<sup>16</sup>

L'affermazione di una tale immanenza porta a osservare più attentamente il vincolo che, nel pensiero adorniano, lega l'esposizione a ciò che è esposto. Si tratta di un

<sup>10</sup> Gillian ROSE, *The Melancholy Science. An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, Columbia University Press, New York 1978, p. 11.

<sup>11</sup> Cfr. per esempio Theodor W. ADORNO, *Paratassi*, in ID., *Note per la letteratura*, tr. it. A. Frioli et al., Einaudi, Torino 2012, p. 197.

<sup>12</sup> Theodor W. ADORNO, *Tentativo di capire il Finale di partita*, in ID., *Note per la letteratura*, p. 116.

<sup>13</sup> Theodor W. ADORNO, *Presupposti*, in ID., *Note per la letteratura*, p. 164.

<sup>14</sup> Theodor W. ADORNO, *Terminologia filosofica*, tr. it. di A. Solmi, Einaudi, Torino 1975, p. 3.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>16</sup> Theodor W. ADORNO, *Dialettica negativa*, tr. it. P. Lauro, Einaudi, Torino 2004, p. 19.

rapporto di mediazione e, dunque, inseparabilità reciproche tali per cui l'una non può essere pensata senza l'altro e viceversa. Per dare conto in concreto della significatività che questa relazione riveste nel progetto filosofico di Adorno, basta rivolgersi ancora una volta al processo a dir poco travagliato che ha segnato la stesura di *Teoria estetica*, la cui incompiutezza finale è da imputare presumibilmente proprio a difficoltà di carattere formale. Non a caso, infatti, a fronte dei suoi vari tentativi di redigerla in modo definitivo, Adorno ammette: «è interessante che nel lavoro mi si impongano, a partire dal contenuto dei pensieri, certe conseguenze per la forma che mi aspettavo da tempo, ma che tuttavia ora mi sorprendono».<sup>17</sup> Sembra chiaro, allora, che tale sforzo di ricerca stilistica non sia dettato dal gusto di un estetismo formale fine a se stesso, quanto piuttosto dal contenuto medesimo delle riflessioni che si vogliono esprimere, le quali, a loro volta, guadagnano in coerenza grazie a un'esposizione pertinente.

La compenetrazione costitutiva di esposizione ed esposto, come se ciò che è esterno toccasse ciò che è interno, riflette il rapporto dialettico di identità e differenza tra la forma e il contenuto: essi sono unità, in quanto coppia concettuale inscindibile di opposti, ma allo stesso tempo distinzione e per questo mediazione.<sup>18</sup> La forma va pensata attraverso il contenuto, affinché essa non lo smentisca: d'altronde «la forma che tocca a un contenuto è essa stessa contenuto sedimentato».<sup>19</sup> Di conseguenza, Adorno non ha potuto usufruire di determinate strutture testuali e paratestuali per la sua *Teoria estetica*, giacché erano in contrasto con i pensieri che egli andava esponendo. Secondo alcuni interpreti, tuttavia, il tentativo adorniano di adeguare massimamente la teoria filosofica alla sua esposizione ricade spesso in un atteggiamento manieristico, che conduce a un'esagerazione dell'aspetto formale e a formalismi forzati nell'articolazione della frase singola e del testo.<sup>20</sup> Se anche così fosse, resta il fatto che, per una filosofia che ha maturato una forte claustrofobia nei confronti dell'impianto sistematico, diventa inevitabile perseguire anche una forma espositiva che, pur rispettando pretese di rigorosità e ordine, si dimostri capace di mantenersi aperta. Infatti, la presunzione del sistema di afferrare la totalità del reale è divenuta oggi, sostiene Adorno, ormai impossibile.<sup>21</sup> Indi per cui, per la sua scrittura, egli ricerca tecniche e configurazioni stilistiche che prendono, dunque, partito per il frammentario, per il discontinuo, per il particolare. Se ne elenchino di seguito alcuni brevi esempi.

<sup>17</sup> Vedi *Postilla editoriale* di Gretel ADORNO, Rolf TIEDEMANN, in ADORNO, *Teoria estetica*, p. 496.

<sup>18</sup> ADORNO, *Teoria estetica*, p. 8.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>20</sup> Rainer HOFFMANN, *Figuren des Scheins. Studien zum Sprachbild und zur Denkform Theodor W. Adornos*, Bouvier, Bonn 1984, p. 100.

<sup>21</sup> Theodor W. ADORNO, *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico*, tr. it. a cura di M. Farina, Mimesis, Milano/Udine 2009, p. 37.

Come indica anche Stefano Marino, Adorno si affida a modalità espositive alternative rispetto al più consueto trattato filosofico, quali l'aforisma, il saggio e la composizione paratattica.<sup>22</sup> È evidente che lo stile aforistico trovi nella produzione adorniana una concretizzazione impareggiabile nei *Minima moralia*. La riflessione sull'esperienza del soggetto, che qui prende corpo in tutta la sua problematicità, si serve dell'aforisma come modalità di scrittura più fedele all'inaccessibilità di una prospettiva del tutto oggettiva: essi non sono argomentazioni lineari, ma comprensioni e giudizi riflessivi.<sup>23</sup> Date le condizioni attuali dell'esistenza sociale, la loro natura frammentaria rifugge qualsiasi conciliazione in positivo. Eppure, al contempo, non rinunciano mai veramente alla sua possibilità, per quanto irrealizzata.<sup>24</sup>

D'altra parte, il saggio è nei fatti probabilmente la soluzione formale più impiegata da Adorno nel complesso della sua bibliografia. Egli ne offre, altresì, un'analisi puntuale nello scritto omonimo *Il saggio come forma*: quale «forma critica per eccellenza»,<sup>25</sup> la configurazione saggistica si impegna in una costante riflessione su di sé. La sua fluidità polimorfa, il suo procedere erratico e apparentemente destrutturato ne stabiliscono il carattere trasgressivo rispetto alle modalità tradizionali dell'esposizione del sapere.<sup>26</sup> Estraneo all'interrogazione sistematica, il saggio si consacra all'aperto e allo sperimentale, senza, tuttavia, scadere nella vaghezza e nel becero relativismo, come vorrebbero i suoi detrattori. Esso trae vincoli rigorosi, infatti, dal suo stesso oggetto, i quali si riflettono in un minuzioso lavoro stilistico, capace di dar conto della «totalità non totale» del saggio stesso. Tale è «una totalità che neppure come forma propugna la tesi da essa respinta sul piano del contenuto: quella dell'identità del pensiero e della cosa».<sup>27</sup> Solo così, ossia solo sottraendosi alle logiche di identificazione imperanti, il saggio può cogliere ciò che a quelle è costitutivamente precluso.

Infine, la cosiddetta composizione paratattica è forse l'espressione che più si avvicina all'*unicum* che ha rappresentato la stesura per sempre interrotta di *Teoria estetica*, di cui in parte si è già discusso, e che cerca di dare stilisticamente corpo al concetto di benjaminiana memoria della costellazione. Il risultato dovrebbe essere, allora, un libro «scritto quasi concentricamente, in parti di egual peso, paratattiche, che sono ordinate

<sup>22</sup> Stefano MARINO, *“Darstellung”: retorica e stringenza nel pensiero di Theodor W. Adorno*, “LA NUOVA TALPA”, 2008, pp. 27-38, qui pp. 30-4.

<sup>23</sup> Jay M. BERNSTEIN, *Adorno. Disenchantment and Ethics*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, p. 43.

<sup>24</sup> Leonardo CEPPEA, *Introduzione*, in Theodor W. ADORNO, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, tr. it. R. Solmi, Einaudi, Torino 2015, p. IX.

<sup>25</sup> Theodor W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura*, p. 20.

<sup>26</sup> Roberto GILODI, *Aspetti della teoria del saggio in Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*, “CoSMo/ Comparative Studies in Modernism”, nr. 10, 2017, pp. 149-56, qui p. 149.

<sup>27</sup> ADORNO, *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura*, p. 19.

intorno a un centro che esse esprimono con la loro costellazione».<sup>28</sup> Anche in questo caso, l'esistenza di un saggio intitolato proprio *Paratassi* contribuisce a identificare le direttive programmatiche adorniane nell'uso dell'omonimo dispositivo stilistico. In sintesi, si può affermare che l'assunto di base risieda nella possibilità di ordinare le proposizioni attraverso coordinazione, piuttosto che subordinazione, come avviene in un qualsiasi testo ipotattico. Questo preciso andamento sintattico prefigura una certa serialità degli elementi coinvolti, avvicinandosi al modo di procedere musicale, con cui il filosofo ha notoriamente piena familiarità.<sup>29</sup> Il fine ultimo sarebbe, quindi, quello di correggere anche sul piano linguistico la natura violenta di un principio logico che opera tramite sottomissione gerarchica, sempre in linea con l'idea che, «[i]nvece che richiamarsi vagamente alla forma[,] occorre chiedere qual è l'apporto che essa dà in quanto contenuto sedimentato».<sup>30</sup>

Queste sono, dunque, in estrema sintesi le possibilità stilistiche che, a livello macroscopico, Adorno ha preso in considerazione per i suoi scritti. Tuttavia, la forza del nesso dialettico tra esposizione ed esposto penetra finanche nelle cellule più elementari del linguaggio. Lo dimostra l'attenzione adorniana, spesso tematizzata in veri e propri saggi, verso determinati aspetti linguistici, tra cui l'interpunzione, l'impiego di parole straniere,<sup>31</sup> del congiuntivo,<sup>32</sup> di specifiche congiunzioni o di uno stile fortemente pronominale. Ciascuna di queste componenti testuali è selezionata con cura, affinché non tradisca il contenuto filosofico che veicola, ma al contrario lo rinforzi. Un esempio fra tutti potrebbe essere l'uso nella prosa adorniana del trattino, il quale, nel contesto di decadimento linguistico ripetutamente denunciato dal filosofo, non gode di ampio consenso a causa della sua tendenza a mostrare il carattere frammentario del pensiero. Proprio per la stessa ragione, invece, Adorno lo valorizza in quanto maestro di discontinuità: «chi veramente non è capace di pensare niente come unità, non sopporta niente che ricordi la frattura e l'interruzione, soltanto chi è capace di un tutto è consapevole delle cesure».<sup>33</sup>

Il momento concettuale del pensiero scopre così nella materialità concreta del linguaggio un incontro con l'alterità. Se riconosce l'illusorietà pericolosa della propria

<sup>28</sup> ADORNO, TIEDEMANN, *Postilla editoriale*, in ID., *Teoria estetica*, p. 496.

<sup>29</sup> ADORNO, *Paratassi*, in ID., *Note per la letteratura*, p. 199.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>31</sup> Vedi i rispettivi saggi adorniani *Interpunzione*, in ID., *Note per la letteratura* e THEODOR W. ADORNO, *Parole da fuori*, in ID., *Note per la letteratura 1943-1961*, tr. it. A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni, Einaudi, Torino 1979.

<sup>32</sup> Cfr. Anders BARTONEK, *Philosophie im Konjunktiv. Nichtidentität als Ort der Möglichkeit des Utopischen in der negativen Dialektik Theodor W. Adornos*, Königshausen&Neumann, Würzburg 2011.

<sup>33</sup> ADORNO, *Interpunzione*, in ID., *Note per la letteratura*, p. 41.

autosufficienza, il concetto prende atto del proprio scacco, che gli diviene accessibile allora come esperienza feconda. La maturazione della consapevolezza del fallimento del concetto ipertrofico, che ritiene l'esposizione un qualcosa di accidentale, è l'istante in cui il pensiero si scontra con la costrizione di ciò che è al di fuori del puro pensiero.<sup>34</sup> È l'attrito che fa scoccare la scintilla della riflessione critica, ossia la constatazione della necessità per il pensiero di innervare e di essere innervato da quelle componenti qualitative, materiali e concrete che partecipano al senso pieno del razionale e del reale storico e sociale e che, invece, sono brutalmente sopresse nel vigente.

Riassumendo, nella sua forma, il *medium* linguistico è condizionato dall'atto speculativo, il quale, a sua volta, per dispiegarsi in tutta la sua compiutezza, deve essere alimentato da quello. A ben vedere, infatti, Adorno fa confluire nel tema dell'esposizione il momento espressivo e il momento retorico della filosofia. Il primo, definito anche come il «dire ciò che ti nasce dentro»,<sup>35</sup> è associato al mimetico e al non concettuale, a cui fa capo tale dimensione qualitativa costantemente rimossa. Il momento espressivo trova nondimeno la propria oggettivazione tramite l'espressione linguistica,<sup>36</sup> che altrove<sup>37</sup> Adorno indica anche con il nome di retorica. La tradizione filosofica ufficiale l'ha, però, sempre disprezzata e denigrata, rinunciando così a un possibile correttivo efficace contro la coscienza reificata. Pertanto, denuncia Adorno, «[a]bbagliata, la filosofia sacrifica, insieme al linguaggio, ciò con cui si relaziona alla cosa in modo non meramente denotativo».<sup>38</sup> Per tale ragione, è alla dialettica che spetta il tentativo di salvare criticamente il momento retorico, ovvero «di avvicinare reciprocamente la cosa e l'espressione sino all'indifferenza».<sup>39</sup> Coerentemente, allora, Adorno non manca mai di polemizzare contro tutti coloro che tralasciano il lavoro stilistico, giacché, riportando la citazione che funge da titolo del presente lavoro, «[c]iò che è detto con trascuratezza è pensato male».<sup>40</sup> Ne va della sopravvivenza della filosofia stessa, in quanto essa necessita della propria essenza linguistica, che la distingue, da un lato, dalla scienza, «dalla comunicazione di contenuti già noti e fissati»<sup>41</sup> e, dall'altro, in qualche modo anche dall'arte.

---

<sup>34</sup> Roger FOSTER, *Adorno. The Recovery of Experience*, State University of New York Press, Albany 2007, p. 178.

<sup>35</sup> Theodor W. ADORNO, *Uno strano realista*, in ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi Paperbacks, Torino 1979, p. 69.

<sup>36</sup> ADORNO, *Dialettica negativa*, p. 19.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 52.



### 3. La specificità filosofica

Come si è visto, dunque, Adorno insiste sulla necessità non solo del linguaggio in sé per la filosofia, bensì anche di una precisa interazione dialettica tra i due. Di conseguenza, Adorno si schiera in aperto dissenso con tutte quelle posizioni che non attribuiscono un'adeguata importanza alla cura stilistica. Tra queste, figura in modo particolare il nome di Lukács, che, a detta di Adorno, considera il momento formale eccessivamente sopravvalutato nella modernità.<sup>42</sup> Ancora più accesa è, però, la disputa con il positivismo e, più in generale, con l'atteggiamento scientifico. Il fulcro del disaccordo si situa nell'allergia profonda di questi alle forme, ossia nell'indifferenza assoluta dei contenuti nei riguardi dei modi dell'esposizione. Il motivo di fondo è che «la presentazione a sua volta sarebbe convenzionale, non postulata dalla cosa e ogni moto espressivo nella presentazione significherebbe, per l'istinto del purismo scientifico, un pericolo per l'oggettività».<sup>43</sup>

L'ideale positivisticò di un'oggettività assoluta verrebbe, dunque, messo a repentaglio dal momento espressivo, proprio sia della filosofia che del linguaggio, a causa della componente soggettiva che lo abita. Solo epurando l'oggetto da ogni ingerenza soggettiva e, pertanto, da ogni elaborazione formale, i positivisti possono perseguirne l'obiettività cogente. L'espressione, al contrario, non sarebbe altro che una fonte di arbitrarietà, ragion per cui la configurazione linguistica deve limitarsi a essere neutro mezzo di veicolazione di contenuti, espungendo ogni velleità. Eppure, sebbene nemmeno Adorno si compiaccia del superfluo sul piano stilistico, non può certo concordare con l'equazione che identifica l'espressivo con il meramente arbitrario. Secondo quanto detto pocanzi, il trapasso dell'espressivo nel pensiero attraverso l'esposizione contribuisce a oggettivarlo e a liberarlo da ogni contingenza. In tal modo, la tensione, centrale per la filosofia, tra vincolatività ed espressione<sup>44</sup> non è adornianamente da pensare come dicotomia, bensì come bisogno reciproco, tant'è che «[i]l pensiero diventa stringente solo in quanto espresso, tramite l'espressione linguistica. [...] L'espressione estorce stringenza all'espresso».<sup>45</sup>

Se, quindi, tale flesso dialettico che Adorno va identificando nella filosofia la distingue dalla scienza, senza sacrificarne la natura vincolante; lo stesso la distanzia, al contempo,

---

<sup>42</sup> Cfr. ADORNO, *Teoria estetica*, p. 190.

<sup>43</sup> ADORNO, *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura*, p. 5.

<sup>44</sup> ADORNO, *Uno strano realista*, in ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, p. 69.

<sup>45</sup> ADORNO, *Dialettica negativa*, p. 19.

anche dalla letteratura, con la quale condividerrebbe una certa attenzione verso lo stile. Effettivamente, però, le evidenti doti stilistiche, di cui Adorno ha dato prova nella sua ampia produzione, potrebbero indurre a considerare i suoi scritti capolavori letterari, piuttosto che eminentemente filosofici, riaccendendo sempre e di nuovo un dibattito più che controverso sulla relazione che intercorre tra filosofia e letteratura. Nelle sue formulazioni più recenti, da Gadamer a Derrida, da Jauss a Habermas, dagli Yale Critics a Rorty, si è avanzata la possibilità, se non perfino necessità, di una riduzione della filosofia a mero genere letterario.<sup>46</sup> A ben vedere, una qualche vicinanza tra filosofia e letteratura appare alquanto innegabile, servendosi entrambe della stessa materia prima, ovvero il linguaggio. Eppure, basta questo per rivendicare un completo livellamento e coincidenza tra filosofia e letteratura, dunque arte? Si cerchi, allora, di dirimere tale questione - tutt'altro che immediata - facendo esplicito riferimento al caso adorniano.

Per rispondere a un simile interrogativo, sono state proposte diverse ipotesi interpretative. Un esempio è l'indagine sulla pratica di scrittura adorniana in *Teoria estetica* a opera di Antje Giffhorn nel suo libro *In der Zwischenzone. Theodor W. Adornos Schreibweise in der „Ästhetischen Theorie“*. In larga parte, l'autrice basa la sua analisi di questo capolavoro postumo, applicando alla prosa adorniana i medesimi criteri che il filosofo elabora per le opere d'arte. Il risultato è, dunque, l'attribuzione dello statuto stesso di opera d'arte a *Teoria estetica*.<sup>47</sup> Secondo Giffhorn, lo spazio che Adorno apre attraverso il lavoro sul linguaggio permette uno scambio tra filosofia e letteratura, che impedisce il mantenimento di qualsiasi distinzione tra i due generi.<sup>48</sup> In linea di massima, ipotizzare una certa prossimità sembrerebbe più che legittimo, trovando conferma anche nelle parole di Adorno, dove esplicitamente menziona un'«affinità della filosofia con l'arte».<sup>49</sup> D'altra parte, tuttavia, che questa relazione si debba tradurre in una perfetta sovrapposizione delle due stenta a corrispondere alle intenzioni adorniane.

L'elemento chiave che segna l'impossibilità di ridurre interamente la filosofia a genere letterario è, nell'ottica adorniana, il fatto di essere nella loro più intima essenza differenti. In breve, lo spirito delle opere d'arte non è concettuale,<sup>50</sup> mentre la filosofia lavora esclusivamente con concetti. Ciò non esclude un'interazione e una collaborazione reciproche. E, tuttavia, pur lambendosi e intersecandosi, esse restano fedeli alla loro propria sostanza. Infatti, «l'arte e la filosofia hanno il loro elemento comune non nella forma o nel metodo configurativo, ma in un comportamento che vieta la

<sup>46</sup> Vedi l'introduzione di Sergio GIVONE in Carlo GENTILI, *La filosofia come genere letterario*, Pendragon, Bologna 2003, p. 11.

<sup>47</sup> Cfr., tra le tante occorrenze, GIFFHORN, *In der Zwischenzone*, p. 67.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>49</sup> ADORNO, *Dialettica negativa*, p. 16.

<sup>50</sup> ADORNO, *Teoria estetica*, p. 119.

pseudomorfo». <sup>51</sup> Prendendo in prestito dalla mineralogia questo termine, che indica il fenomeno per il quale un minerale assume la forma di un altro, Adorno esclude l'eventualità di ogni mutamento di natura senza che esso sia accompagnato anche da uno di forma. Indi per cui, per quanto, nella riflessione adorniana, sia innegabile una prossimità e una necessità vicendevoli tra arte e filosofia, altrettanto improbabile resta, però, una loro identificazione.

Tale argomentazione vale naturalmente anche per il caso più specifico della letteratura, giacché, se Adorno non rinnega una certa qualità letteraria dei testi filosofici, concepita come sforzo stilistico, tuttavia, ne riconosce lo statuto di momento all'interno del più complesso processo di articolazione del pensiero stesso. A tal proposito, il suo scritto *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, redatto per l'abilitazione alla libera docenza all'Università di Francoforte nel 1929/30, ma pubblicato solo nel 1933, si apre proprio con un'avvertenza sui rischi che derivano da una troppo frequente concezione dell'opera filosofica come un'opera letteraria:

Ogniqualevolta si è tentato di concepire gli scritti dei filosofi come opere di poesia, ci si è sempre lasciati sfuggire la loro intima sostanza di verità. La legge formale della filosofia esige l'interpretazione del reale nell'armonica concatenazione dei concetti. Né la manifestazione della soggettività del pensatore, né la pura compattezza dell'opera in se stessa decidono dell'aver essa carattere di filosofia, bensì soltanto: se un dato reale è entrato nei concetti si legittima in essi e conferisce loro un chiaro fondamento. A ciò contraddice la concezione della filosofia come poesia. Strappando la filosofia alla rigosità secondo la misura del reale, essa sottrae l'opera filosofica all'adeguata critica, mentre soltanto in comunicazione con lo spirito critico l'opera filosofica potrebbe mettersi alla prova storicamente. <sup>52</sup>

Questa citazione lascia davvero pochi dubbi sul punto di vista che Adorno formula intorno alla questione di filosofia e letteratura e lo colloca, sotto diversi aspetti, agli antipodi rispetto a teorizzazioni come quella di Richard Rorty. A buon diritto, questi può essere infatti eletto l'interprete più radicale e risoluto della linea di pensiero che tratta la filosofia *come* letteratura. Sin dal principio della sua carriera filosofica, Rorty ha promosso l'ipotesi che la filosofia dovesse «cessare di essere una disciplina argomentativa e [avvicinarsi] alla poesia», <sup>53</sup> sulla base della constatazione che le distinzioni tra scienza, poesia e filosofia, finora sussistite, sono divenute ormai obsolete. <sup>54</sup> Sulla base di queste

---

<sup>51</sup> ADORNO, *Dialettica negativa*, p. 16.

<sup>52</sup> Theodor W. ADORNO, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, tr. it. A. Burger Cori, Longanesi, Milano 1983, p. 21.

<sup>53</sup> Richard RORTY, *La svolta linguistica. Tre saggi su linguaggio e filosofia*, tr. it. S. Velotti, Garzanti, Milano 1994, p. 91.

<sup>54</sup> Richard RORTY, *Take Care of Freedom and Truth Will Take Care of Itself: Interviews with Richard Rorty*, Stanford University Press, Stanford (CA) 2006, p. 21.

assunzioni, egli auspica che si segua l'esempio di coloro i quali leggono i trattati filosofici allo stesso modo in cui leggono poesie:<sup>55</sup> un approccio che sembra essere in completa opposizione a ciò che, al contrario, Adorno sancisce nella citazione precedente.

#### 4. Composizione e critica

Giunti alle fasi finali di questo studio, cercando di riepilogare quanto finora illustrato, si può a ragione sostenere che i testi adorniani siano il frutto di un intreccio sostanziale di istanze varie ma ugualmente determinanti. Giacomo Fronzi le riassume efficacemente così:

la fedeltà ad un punto di vista idiosincratico nei confronti delle strutture rigidamente sistematiche, il tentativo di scardinare l'idea del raggiungimento di una verità ultima e assoluta anche attraverso l'intima e presunta "coerenza" di certe forme letterarie, la volontà di liberare il pensiero e il linguaggio (e in definitiva l'uomo) dall'alienazione contemporanea, la tendenza verso il frammento vissuto come l'unica possibilità per dire la catastrofe.<sup>56</sup>

Tali assunti teorici, che in alcune filosofie trarrebbero la propria stringenza da loro stessi, in quella adorniana giungono a completo dispiegamento attraverso la materialità della forma scritta. Questo è indice del flesso dialettico che è stato al centro del presente lavoro. Come si è visto, esso segna l'intima specificità della filosofia, tuttavia, non solo poiché la differenzia dalla scienza e dalla letteratura, bensì anche poiché ne promuove il potenziale critico.

A ben vedere, infatti, il percorso d'indagine qui proposto muoveva dalla diagnosi tagliente che Adorno formula nei riguardi della società amministrata odierna, denunciando una perdita esperienziale che non risparmia nemmeno il linguaggio. Nel contesto di un'accanita e seriale persecuzione del qualitativo, del mimetico, di ciò che sfugge alle maglie troppo larghe del concettuale, anche il *medium* linguistico viene epurato di queste stesse componenti e, di conseguenza, pure la filosofia che di quel linguaggio si serve. Ecco, allora, che lo sforzo adorniano di intessere il pensiero alla scrittura assume un valore critico decisivo. Affermare, come fa Adorno, che la vincolatività del primo dipende anche dall'espressione significa riconoscere l'illusorietà di una presunta pura autosufficienza del concetto, riconducendolo, invece, al suo altro, alla componente qualitativa, sensibile, mimetica.

---

<sup>55</sup> Richard RORTY, *Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth Century America*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1998, p. 137.

<sup>56</sup> Giacomo FRONZI, *Lo stile del pensiero e la forma della scrittura in Adorno*, "Idee", nr. 59, 2005, pp. 121-35, qui p. 134.

Attraverso le configurazioni testuali complesse e non immediatamente perspicue di Adorno, egli vivifica l'intreccio dialettico tra la natura concettuale e l'esposizione linguistica nel segno di un'esperienza critica cruciale. Qui, il pensiero recupera il contatto costitutivo con il suo momento qualitativo, serbato nell'espressione, la quale, lungi dall'essere meramente soggettiva e accidentale, contribuisce alla pienezza dell'atto filosofico. Quest'ultimo, allora, «non dovrebbe ridursi alle categorie, ma in un certo senso solo comporre».<sup>57</sup> La fatica stilistica che Adorno mette in opera stenta davvero a rispecchiare le movenze di un narcisismo elitario e superfluo, come vorrebbe lo scientismo, quanto piuttosto l'impegno strenuo, mai per altro immune al fallimento, di riqualificare il linguaggio e con esso il pensiero che esprime. Così facendo, però la filosofia non diviene arte, ossia non smette le sue vesti razionali e concettuali, le quali tuttavia sono passate al vaglio della riflessione maturata a fronte delle sollecitazioni provenienti dal suo materiale, scongiurando così il rischio di un vuoto tautologismo. In questo spazio linguistico interstiziale, schiacciato tra scienza e letteratura, Adorno apre la possibilità di un correttivo alla razionalità strumentale, di un risanamento dell'esperienza dell'alterità. Concludendo, alla luce di una tale compenetrazione dialettica tra stile e filosofia, non si esita a riconoscere che, negli scritti adorniani, la carica critica e la composizione siano affatto inseparabili.<sup>58</sup>

### Nota bibliografica

Theodor W. ADORNO, *Dialettica negativa*, tr. it. P. Lauro, Einaudi, Torino 2004.

ID., *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, tr. it. A. Burger Cori, Longanesi, Milano 1983.

ID., *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico*, tr. it. a cura di M. Farina, Mimesis, Milano/Udine 2009.

ID., *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, tr. it. R. Solmi, Einaudi, Torino 2015.

ID., *Note per la letteratura 1943-1961*, tr. it. A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni, Einaudi, Torino 1979.

ID., *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi Paperbacks, Torino 1979.

---

<sup>57</sup> ADORNO, *Dialettica negativa*, p. 32.

<sup>58</sup> ROSE, *The Melancholy Science*, p. 12.

ID., *Note per la letteratura*, tr. it. A. Frioli *et al.*, Einaudi, Torino 2012.

ID., *Teoria estetica*, tr. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.

ID., *Terminologia filosofica*, tr. it. di A. Solmi, Einaudi, Torino 1975.

Anders BARTONEK, *Philosophie im Konjunktiv. Nichtidentität als Ort der Möglichkeit des Utopischen in der negativen Dialektik Theodor W. Adornos*, Königshausen&Neumann, Würzburg 2011.

Jay M. BERNSTEIN, *Adorno. Disenchantment and Ethics*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

Arthur C. DANTO, *Filosofia come/e/della letteratura*, in ID., *La destituzione filosofica dell'arte*, tr. it. C. Barbero, Aesthetica, Palermo 2018, pp. 151-173.

Roger FOSTER, *Adorno. The Recovery of Experience*, State University of New York Press, Albany 2007.

Giacomo FRONZI, *Lo stile del pensiero e la forma della scrittura in Adorno*, "Idee", nr. 59, 2005, pp. 121-35.

Carlo GENTILI, *La filosofia come genere letterario*, Pendragon, Bologna 2003.

Antje GIFFHORN, *In der Zwischenzone. Theodor W. Adornos Schreibweise in der „Ästhetische Theorie“*, Königshausen&Neumann, Würzburg 1999.

Roberto GILODI, *Aspetti della teoria del saggio in Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*, "CoSMo / Comparative Studies in Modernism", nr. 10, 2017, pp. 149-56.

Rainer HOFFMANN, *Figuren des Scheins. Studien zum Sprachbild und zur Denkform Theodor W. Adornos*, Bouvier, Bonn 1984.

Max HORKHEIMER, Theodor W. ADORNO, *Dialettica dell'Illuminismo*, tr. it. R. Solmi, Einaudi, Torino 2010.

Martin JAY, *Is experience still in crisis? Reflections on a Frankfurt School Lament*, in Tom HUNH (a cura di), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 129-47.

Stefano MARINO, *"Darstellung": retorica e stringenza nel pensiero di Theodor W. Adorno*, "LA NUOVA TALPA", 2008, pp. 27-38.

- Gerhard RICHTER, *Thought-Images. Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*, Stanford University Press, Stanford 2007.
- Richard RORTY, *Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth Century America*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1998.
- ID., *La svolta linguistica. Tre saggi su linguaggio e filosofia*, tr. it. S. Velotti, Garzanti, Milano 1994.
- ID., *Take Care of Freedom and Truth Will Take Care of Itself: Interviews with Richard Rorty*, Stanford University Press, Stanford (CA) 2006.
- Gillian ROSE, *The Melancholy Science. An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, Columbia University Press, New York 1978.
- Martin SEEL, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

# CORRISPONDENZA MANCATA

## L'incarnazione della letteratura nella filosofia dell'espressione di Merleau-Ponty

Rosario TRIMARCHI

(Università degli Studi del Piemonte Orientale)

**Abstract:** This article endeavours to analyse a contentious issue within Merleau-Ponty's theory of expression. At its core lies the dichotomy between the cultural and the savage. Merleau-Ponty's critique of idealism and algorithm leads his thought towards an aesthetic reform of phenomenology centred around the notion of style. In fact, language, as Merleau-Ponty has shown, witnesses to the fundamental passivity of humankind, and in literature this assumes a paradigmatic outward, allowing to reject the conventional metaphysical interpretation of the philosophical subject. The incomplete nature of Merleau-Ponty's later works has been, in certain respects, a source for post-structuralist interpretations. Merleau-Ponty shares with post-structuralism the thesis of the obliqueness of meaning, however not the death of man, nor the end of history. It is argued here that any relativistic approach is incongruous with Merleau-Ponty's ontology of the flesh. To mean is to institute a common atmosphere for a potentially universal comprehension, the occasion of a new idea of rationality and truth. The text should then be regarded as a testament to the «flesh», metaphorically bridging things together according to the husserlian concept of *Ineinander*: the distancing function of literature reveals our carnal intercorporeity and terrestrial belonging. An embodied literature constitutes the true threshold of reversibility between “oneself” and the “other”, inaugurating an effective reality wherein an Aesthetic Logos, rather than a categorical attitude, spontaneously remodulates inter-specific communication. In this sense, an aesthetic reflexion is intertwined with ethical considerations, giving rise to a new vision of the philosophical subject, praxis, and technique.

**Keywords:** Literature, Expression, Nature, Culture, Text.

### 1. Introduzione: figure per una fenomenologia contaminata e per una filosofia letteraria

Tutti noi abbiamo la tendenza – e la tentazione – a sentirci in diritto di ottenere spiegazioni oggettive, aderenti e quasi coestensive ai fatti. Il fotorealismo in pittura o quel cinema che ci ricorda ossessivamente che il film è “tratto da una storia vera” sono sintomatici di un'epoca (la nostra) che ha una terribile ansia di corrispondenza. Più enfaticamente si invocano dei significati pre-esistenti, una natura delle cose *sic et*



*simpliciter*, una realtà inemendabile, più ci avvediamo, malgrado il nostro scarso senso storico, che questi appelli sono, appunto, figli del tempo. L'opera di Merleau-Ponty ha invece saputo dimorare in questa perenne frustrazione di oggettività e di adeguamento, permettendo di rendere virtuoso un circolo, quello dell'interrogazione, altrimenti condannato a viziosità. Siamo allora invitati a scavare più a fondo nella nostra storia e nella nostra geografia, impegnandoci a *de-sedimentare* tutte quelle incrostazioni che condizionano inevitabilmente la nostra *visione* del mondo: quel che diciamo «concetto», ma anche «ciò che noi chiamiamo arte e letteratura *significanti* significa solo in una certa area di cultura e deve essere ricollegato a un potere più generale di significare». <sup>1</sup>

La sensazione di non potersi abbandonare ingenuamente alla realtà ha invaso lo spazio di tanta filosofia novecentesca. L'estremo complicarsi dell'esperienza, lungi dall'essere un avvolgimento su di sé di uno pseudoproblema, *divertissement* di filosofi annoiati, riflette l'erranza luttuosa del pensiero causata da una grave perdita, quella di una *fondazione assoluta*. Il filosofo si è infatti sentito obbligato a esplicitare, nel suo vivere quotidiano, il *senso* di ciò che compieva, consapevole suo malgrado che ogni *espressione* non sarebbe mai stata garantita nella sua validità ultima. *Crisi*, nella sua potente carica etimologica, è forse la parola comoda (proprio perché inflazionata e normalizzata) per rappresentare questo scorcio del pensiero contemporaneo, le cui onde eccentriche si riverberano fino a noi. Forse oggi il fatto che la filosofia, così come l'arte, si mettano poco in questione testimonia, più che una raggiunta sicurezza, la rimozione di un trauma che ha agitato più di una generazione di intellettuali e che è stato semplicemente nascosto come sporczia sotto il tappeto. Certo, nessuno ama chi parla solo della propria malattia, nel nostro caso della sconcertante ragione per la quale ogni espressione non può che restare incompiuta. È quindi opportuno dare direzione a un lavoro "terapeutico", al fine di rendere il cammino della filosofia meno disperato. Potremmo così tornare a leggere con spirito affamato e non disilluso l'opera "ancora da fare" di Merleau-Ponty: il filosofo, come il pittore, «è un uomo al lavoro, che ritrova ogni mattino, nella configurazione che le cose assumono ai suoi occhi, lo stesso appello, la stessa esigenza, lo stesso imperioso richiamo al quale non finisce mai di rispondere. La sua opera non si conclude». <sup>2</sup>

Non per autocompiacimento o nichilismo, Merleau-Ponty avanza una sprezzante critica nei confronti di ciò che in diversi luoghi ha definito come «pensiero di sorvolo». Obiettivi critici sono il platonismo – o più in generale, ogni idealismo – e l'algoritmo. Il nocciolo della problematica, prima ancora che di carattere ontologico, è di natura

---

<sup>1</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *La prose du monde*, a cura di C. Lefort, Gallimard, Paris 1992; *La prosa del mondo*, a cura di P. Dalla Vigna, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 179.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 104.

epistemologica. L'idealismo, con la nozione di *a-priori* (che si tratti delle forme platoniche o delle sintesi trascendentali kantiane), e le filosofie dell'algoritmo (da Leibniz a Schlick), fautrici dell'analiticità, tutta procedurale, del calcolo, pur con sintassi e grammatiche differenti, sono segretamente solidali nella loro rinuncia al *fattuale*. Viene così elusa, secondo Merleau-Ponty, la condizione carnale, ovvero prospettica, del nostro accesso al mondo. Non è insomma riconosciuta, per una presa di posizione – legittima – contro il realismo ingenuo, una dimensione intermedia tra gli avvenimenti empirici come tali e il senso ideale – che la fenomenologia husserliana ha invece colto e posto nei termini di *idealità in genesi* e di *a-priori materiale*. Proprio perché i concetti puri o le idee semplici sono astrazioni, Merleau-Ponty, introducendo la nozione di *stile*, intende oltrepassare un universalismo che «strappa la parola alla storia»,<sup>3</sup> dando luogo a quella che potremmo chiamare una *riabilitazione epistemologica del sensibile*. Lo stile, dice infatti Merleau-Ponty, «est tout le contraire de la manière personnelle, de la grimace ou du narcissisme, le style est l'ensemble des moyens par lesquels nous transformons en langage [...] la texture de notre expérience».<sup>4</sup>

Certo, da questo innesto estetico la fenomenologia ne esce profondamente modificata, ridimensionata nelle sue pretese, ma anche arricchita nelle possibilità. Non solo bisogna ammettere la parzialità costitutiva della riduzione, ma anche, e più gravemente, che la fenomenologia non potrà raggiungere il grado di *strenghe Wissenschaft* – forma adulta di coscienza filosofica – dovendo essere praticata più come stile, appunto, che come scienza. Per tale ragione, in quel *tournant linguistique* che caratterizza l'attività merleau-pontyana negli anni Cinquanta, peculiare attenzione è rivolta al romanzo e, in particolare, al movimento del *mettere in prosa*, un'azione obliqua (*entraînement*) che ricrea lo *strumento significante*, fondando un'universalità nuova che si assume tutti i rischi dovuti all'opacità del sensibile.<sup>5</sup> La *narratività* andrà così a ricoprire un ruolo paradigmatico nella filosofia merleau-pontyana: si tratta di fare *letteralmente vedere* il reciproco sopravanzamento dell'occhio e dello spirito per mezzo della parola. È nelle *figure di stile*, infatti, nei procedimenti retorici del discorso letterario, che Merleau-Ponty intravede l'*organon* per lo sviluppo di un'ontologia fenomenologica che oltrepassi l'alternativa delle cose e delle coscienze: sarà infine questo il senso della reversibilità o del *chiasma* – che è appunto struttura ottica e figura retorica. Stile e letteratura svincolano così la riflessione fenomenologica dalle secche di un'*indicazione oggettiva* dell'Essere condotta secondo le operazioni di una grammatica pura logica o

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>4</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Le problème de la parole. Cours au Collège de France. Notes 1953-1954*, Metis, Paris 2020, p. 182.

<sup>5</sup> Cfr. Maurice MERLEAU-PONTY, *Parcours deux 1951-1961*, Verdier, Lagrasse 2000, pp. 44-45.

della *theoria* astratta, avviandola verso un'*estetizzazione* modellata sulle “eccezioni regolate” del *fare*, una *praxis* cerniera tra concreto e strutturale.

Il privilegio del linguaggio letterario è quello di mostrare in maniera duttile la duplice aderenza dell'essere umano alla natura e alla storia, modulando il confine tra culturale e selvaggio fino al punto da metterlo in questione, svelando così la fondamentale commistione di attività e passività nell'uomo. Nei limiti di un certo anti-coscienzialismo costituente, è possibile notare la vicinanza della filosofia di Merleau-Ponty alla «filosofia dell'*Erörterung-Ereignis*» di Heidegger e l'affinità con alcune tesi delle venture filosofie strutturaliste e post-strutturaliste o della differenza. Esiste, tuttavia, un significativo elemento di distanza: in Merleau-Ponty la nozione di *istituzione* preserva un'idea di *storicità/permanenza* di cui l'*Ereignis* heideggeriano e l'*episteme* foucaultiano si sbarazzano come residuo ultimo di umanismo. Rispetto alla tradizione metafisica occidentale quello merleau-pontyano si configura infatti come un «superamento sul posto», non una *Destruktion*. La poesia non gode, come vorrebbe Heidegger, di migliori privilegi rispetto al discorso filosofico per esprimere frontalmente e direttamente «ciò che sboccia da sé», mentre le esperienze dell'etnologia, della psicanalisi e soprattutto della linguistica, anziché dissolvere l'«uomo», invitano il filosofo alla ricerca di un'idea di ragione allargata. La relazione tra retorico e concettuale, da un lato, e tra filosofia e linguistica, dall'altro, dev'essere, secondo Merleau-Ponty, di sopravanzamento, prestito, ma non di sussunzione, perché, a costo di un truismo, l'arte o le scienze umane non sono la filosofia. È dunque attraversando le *figure – scarti/incastri tra stili diversi di comprensione* – di una *fenomenologia contaminata – greffée o contaminée* direbbero Ricoeur e Derrida –, che Merleau-Ponty si riserva la possibilità di accedere, sempre lateralmente e obliquamente, allo spazio spontaneo dell'essere selvaggio.

Seguendo Husserl, per Merleau-Ponty la *scrittura*, «mutazione essenziale della parola»,<sup>6</sup> aprirebbe a una dialettica tra senso sedimentato e spirito vivente che offre soluzione al problematico nesso evento-permanenza che travaglia interiormente la nozione di verità.<sup>7</sup> Certo, nella forma radicale di una scrittura letteraria votata integralmente al linguaggio (la poesia di Mallarmé o quella di Breton ad esempio),<sup>8</sup> la struttura divorerebbe il senso e la Parola il soggetto parlante. Sarebbe questo il luogo di una *an-archia* dissipativo-generativa tutta immanente al testo, una danza senza meta,

<sup>6</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Gallimard, Paris 1968; *Linguaggio, storia, natura. Corsi al Collège de France 1952-1961*, tr. it. M. Carbone, Bompiani, Milano 1995, p. 121.

<sup>7</sup> Cfr. Françoise DASTUR, *Chair et langage. Essais sur Merleau-Ponty*, Les Belles Lettres, Paris 2016, p. 195.

<sup>8</sup> Cfr. Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966; *Le parole e le cose*, tr. it. E. Panaitescu, BUR, Milano 2016, p. 408.

usando le parole di Valéry, spontanea, scioccante e *mortifera*, la sovversione in atto di una mitologia bianca capace di mascherarsi anche nella contestazione.<sup>9</sup> La concezione merleau-pontyana di *espressione* intende, invece, superare *dall'interno* le aporie della fenomenologia e della metafisica, proprio per scongiurare (in anticipo sui tempi) sia un'apologia dell'imperialismo di un *logocentrismo* riottoso nei confronti dell'alterità,<sup>10</sup> sia una *disseminazione* radicale, mantenendo viva la dialettica tra *simbolismo d'indivisione (être brut)* e *simbolismo convenzionale* (verità/storia), *passività* e *istituzione*. Sorge adesso il problema della coesione dell'universo filosofico merleau-pontyano: come conciliare i due aspetti della continuità, che fa capo alla nozione di *chair*, e della discontinuità, del *debito simbolico*,<sup>11</sup> ossia quel “solvente” di senso umano che “contamina” il mondo già a partire dalla percezione? Qual è il legame tra *logos del mondo estetico*, vivo al fondo di ogni espressione umana,<sup>12</sup> e *logos del mondo culturale*, apparentemente sganciato dalla sensibilità grezza?<sup>13</sup>

## 2. Il metafisico nelle piccole cose: la filosofia alla prova della letteratura

Secondo Merleau-Ponty la riflessione speculativa, caduti i miti del sistema e del concetto,<sup>14</sup> trova una nuova e legittima collocazione in quella zona del sapere confinante con il non-filosofico.<sup>15</sup> Solo qui essa può ancora rivendicare una funzione veritativa forte,

<sup>9</sup> Cfr. Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Minuit, Paris 1967; *Della grammatologia*, tr. it. G. Dalmaso, Jaca Book, Milano 1989, pp. 119 e ss.

<sup>10</sup> «Il problema io-l'altro, problema *occidentale*» (Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964; *Il visibile e l'invisibile*, tr. It. A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 258).

<sup>11</sup> Cfr. Kazuo MASUDA, *Il debito simbolico della Fenomenologia della percezione*, in (a cura di) M. Carbone e C. Fontana, *Negli specchi dell'essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, Hestia, Milano 1993, pp. 237-259.

<sup>12</sup> «La percezione è già espressione, ma questo linguaggio naturale non isola, non fa “uscire” l'espresso, che resta aderente alla “catena percettiva” diversamente e di più che alla “catena verbale”» (MERLEAU-PONTY, *Linguaggio, storia, natura*, p. 26).

<sup>13</sup> La distinzione di Zaccarello tra «*littérature moderne*» e «*littérature absolue*» lascia pensare proprio a una irriducibile differenza (cfr. Benedetta ZACCARELLO, *Avant-propos*, in *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, pp. 20 e ss.). Questa tesi è radicalizzata in un recente articolo di Valenti dal titolo programmatico «*Contronatura*». Cfr. Riccardo VALENTI, *Contronatura. L'eccezione umana e la «letteratura assoluta» nella teoria dell'espressione di Merleau-Ponty*, “Suite française”, 4, 2021, pp. 43-60.

<sup>14</sup> Cfr. MERLEAU-PONTY, *Signes*, Gallimard, Paris 1960; *Segni*, tr. it. G. Alfieri, il Saggiatore, Milano 2015, p. 136.

<sup>15</sup> «La filosofia deve farsi anche non-filosofia, abbandonare un modo di espressione solo filosofico, o concettuale, per aprirsi a qualunque luogo dove possa ritrovare la domanda» (Ettore ROCCA, *L'essere e il giallo*, Pratiche editrice, Parma 1993, p. 112); «Toutefois sa discrétion ne saurait nous faire oublier qu'il fut au plus haut point attentif à la transgression des frontières qu'on a longtemps cru, et que certains

pur nella precarietà della posizione: «la littérature donne la vérité».<sup>16</sup> Il lettore dell'opera merleau-pontyana è lasciato in una condizione insolita: si sente all'interno del mondo filosofico, ma trascinato ai suoi margini. Questo è in fondo l'intento di Merleau-Ponty: esplorare vie insolite o vecchi tracciati non immediatamente riconducibili alla via maestra del concetto, che permettano un accostamento, obliquo, all'Essere.

Continuare a parlare dopo la crisi del concetto comporta quindi un ritorno alla parola operante e conquistante (*conquérante*). Non si tratta più di credere nell'illusione di un linguaggio perfetto<sup>17</sup> o di ipostatizzare in senso ontologico la grammatica della propria lingua;<sup>18</sup> la parola è invece la risposta alla chiamata silenziosa dello *stupor mundi* che interroga un essere umano coinvolto, aderente all'interrogazione stessa, immerso nel suo *mondo quotidiano*, dove la verità non può certo essere il fascio luminoso di fronte al quale Dante si accascia, ma assomiglia, piuttosto, al variopinto studio di un pittore, con tele vecchie e tele da fare, pennelli consumati, oggetti gettati lì, anche per caso, ognuno con il suo nome, ma tutti comunicanti con tutti, attratti reciprocamente, nel *vuoto determinato* che li avvolge, da un'energia quasi magnetica.<sup>19</sup> Quando i massimi sistemi si frantumano, finalmente le piccole cose tornano a parlare, silenti, come tabernacoli di verità in un'unica, vitale e multiforme realtà.<sup>20</sup> Dopo e oltre il concetto, il gesto del corpo, la pennellata di un pittore, il periodo di un grande romanziere sono così nel loro essere *metafisici*, faticosi nella loro prosasticità:

---

croient encore, les frontières «naturelles» de la pensée philosophique» (Claude LEFORT, *Philosophie et non-philosophie*, "Esprit", 66, 1982, p. 102).

<sup>16</sup> MERLEAU-PONTY, *Le problème de la parole*, p. 136.

<sup>17</sup> Cfr. MERLEAU-PONTY, *La prosa del mondo*, pp. 43-48 e 149-162.

<sup>18</sup> Infatti, dice Merleau-Ponty, «quando qualcuno [...] ha saputo esprimersi, i segni vengono subito dimenticati; resta solo il senso e la perfezione del linguaggio è tale da passare inosservata» (MERLEAU-PONTY, *La prosa del mondo*, p. 50). Pregio e croce, questo sparire del linguaggio deve essere riportato a tema nella riflessione, ridando così storicità al logicismo e alla grammatica. Il motto potrebbe essere «restituire potere al soggetto parlante» (cfr. MERLEAU-PONTY, *Le problème de la parole*, pp. 59 e ss.; cfr. MERLEAU-PONTY, *Segni*, pp. 60 e ss. e pp. 111 e ss.).

<sup>19</sup> Cfr. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, pp. 125-126.

<sup>20</sup> «La filosofia è ovunque, anche nei "fatti" - e non ha nessuna sfera in cui sia preservata dal contagio della vita» (MERLEAU-PONTY, *Segni*, p. 155). A testimonianza di come vita, opera, racconto e riflessione facciano tutt'uno, ricordiamo le commoventi parole di Chapsal: «di un'immagine, di una sensazione, egli [*scil.* Merleau-Ponty] scrutava, interrogava ogni minimo gesto, ogni minimo dettaglio, e in questa instancabile attenzione data alla più piccola cosa, si sentiva l'accanimento e la passione per la realtà dell'autore della *Fenomenologia della percezione*» (Madeleine CHAPSAL, *Maurice Merleau-Ponty «en personne»*, in *Negli specchi dell'essere*, p. 5).

la metafisica è il proposito deliberato di descrivere questo paradosso della coscienza e della verità, dello scambio e della comunicazione, nel quale la scienza vive e che essa incontra sotto l'aspetto di difficoltà vinte o di fallimenti da riparare, ma senza tematizzarli.<sup>21</sup>

L'incontro con la letteratura è stato dunque possibile perché la filosofia torna ad articolare la metafisica, oseremmo dire, sulla *banalità*, sull'ovvietà, su ciò che c'è "innanzitutto e per lo più", usando espressioni heideggeriane. Insomma, essa fa ricadere la metafisica nello stesso *campo ontologico* della letteratura. In questo ambito, che è la vita vissuta, la letteratura ha la possibilità di guidare la filosofia grazie alla sua più lunga frequentazione con le piccole cose. Sotto questo aspetto, la letteratura è esperta, mentre la filosofia è alle prime armi, confermando l'intuizione chiave di Husserl, secondo il quale la risalita alle «cose stesse» va ricominciata «ancora e ancora» (*immer wieder*): il filosofo è un po' principiante assoluto, un po' Sisifo.

Ecco che, assottigliati i confini tra razionalità e racconto, le nostre categorie interpretative devono essere ricalibrate.<sup>22</sup> Se «tutto – dice appunto Merleau-Ponty – si è svolto per lungo tempo come se tra filosofia e letteratura esistessero non solo differenze tecniche riguardanti il modo d'espressione, ma persino una differenza d'oggetto»,<sup>23</sup> è alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento che filosofia e letteratura tornano a stringere una relazione più salda, fino all'emergenza di opere dal carattere ibrido.<sup>24</sup> L'acme di questo processo è da individuare nei grandi romanzi di Proust, emblemi di quel che con Merleau-Ponty potremmo dire essere la resa prosastica del mistero metafisico interno alla vita: «ogni vita è una metafisica latente e ogni metafisica è un'esplicitazione della vita».<sup>25</sup> La filosofia deve allora farsi accompagnare e sostenere da una *madeleine* o da un biancospino, insomma dalle esperienze non-filosofiche della letteratura e della narrazione, al fine di intercettare il *farsi* di un linguaggio creativo, tramite il quale viene alla parola un essere dinamico e drammatico, perché «l'umanità

---

<sup>21</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, Nagel, Paris 1948; *Senso e non senso*, tr. it. P. Caruso, il Saggiatore, Milano 2015, p. 119.

<sup>22</sup> Cfr. Maurice MERLEAU-PONTY, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, a cura di M. Carbone, Raffaello Cortina editore, Milano 2003, p. 184.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>24</sup> «Mai come oggi il sapere scientifico ha sconvolto il suo a priori; la letteratura non è mai stata tanto filosofica e non ha mai riflettuto tanto sul linguaggio, sulla verità, sul senso dell'atto di scrivere come nel XX secolo» (MERLEAU-PONTY, *Segni*, pp. 184-185).

<sup>25</sup> *Ibid.* Negli appunti dei corsi troviamo, tuttavia, delle importanti specificazioni. L'identificazione tra letteratura e filosofia non è, secondo il nostro autore, totale, sussiste uno scarto tra le due imprese. Sebbene il filosofo si faccia progressivamente scrittore e lo scrittore filosofo, Merleau-Ponty ritiene essenziale non sovrapporre gli ambiti. La questione è posta infatti in termini interrogativi: «PROUST PHILOSOPHE?» (MERLEAU-PONTY, *Le problème de la parole*, p. 135).

istituita si sente problematica, e la vita più immediata è divenuta “filosofica”». <sup>26</sup> La partita tra *logos* e *mythos* si gioca ora sullo stesso terreno, che è la quotidianità, la vita vissuta nella sua concretezza, problematizzata in un circolo interrogativo non pago dei «drammi completamente astratti della riflessione». <sup>27</sup> Cominciamo a capire che la faccenda è urgente, ne va del nostro rapporto, in quanto esseri umani, con il mondo, con gli altri e con noi stessi: «l’invasione del metafisico fa esplodere quel che si riduceva a un “vecchio costume”». <sup>28</sup>

Merleau-Ponty dissolve così il mito dell’oggettività, il mito roccioso della “natura umana” e la superstizione della fondazione ultima. Se il filosofo avesse dovuto cedere o rinunciare all’apriori – altro termine per indicare la possibilità stessa di una concordanza tra umani – si sarebbero aperte le porte al regno oscuro dell’incomunicabilità, dell’arbitrio e della barbarie. È appunto questo «vecchio costume» che non regge più. Tenendo invece in considerazione i pericoli insiti in un tale processo di neutralizzazione, inverosimilmente astratta, Merleau-Ponty ci richiama all’attenzione distinguendo nettamente tra una filosofia militante e una filosofia trionfante, o, potremmo meglio dire, vanagloriosa. <sup>29</sup> È necessario allora che vengano mantenute in vita delle zone buie, *adombrate* di sapere, dove la vera conoscenza sia *apertura* e non *problem solving*, dove la filosofia possa tornare a parlare al cuore dei soggetti, invitandoli alla ricerca e al senso. <sup>30</sup> In una riflessione sulla pittura, applicabile anche al linguaggio, Merleau-Ponty commentava:

l’essenziale è che, in un caso come nell’altro, l’universalità del quadro non risulti mai dai rapporti numerici che può contenere, che la comunicazione del pittore a noi non si fondi mai sull’oggettività prosaica e che la costellazione dei segni ci guidi sempre verso una significazione che non esisteva in nessun luogo prima di essa. <sup>31</sup>

### 3. La linguistica saussuriana: diacronia e istituzione

Secondo Merleau-Ponty il linguaggio articola l’esperienza prolungando lo sforzo espressivo della gestualità corporea. Questo è il tratto significativo della sua impostazione

---

<sup>26</sup> MERLEAU-PONTY, *Segni*, p. 185.

<sup>27</sup> MERLEAU-PONTY, *Senso e non-senso*, p. 46

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>29</sup> Cfr. MERLEAU-PONTY, *Segni*, p. 185.

<sup>30</sup> «L’uomo è metafisico nel suo essere medesimo, nei suoi amori, nei suoi odi, nella sua storia individuale o collettiva, e la metafisica non è più, come diceva Cartesio, l’affare di qualche ora al mese; è presente, come pensava Pascal, nel minimo moto del cuore» (MERLEAU-PONTY, *Senso e non-senso*, p. 47).

<sup>31</sup> MERLEAU-PONTY, *La prosa del mondo*, p. 184.

fenomenologica del linguaggio in *Fenomenologia della percezione*.<sup>32</sup> La lingua non costituisce un “reame” separato rispetto al mondo della corporeità, e il linguaggio risponde attivamente al gesto. Ciò che, tuttavia, restava ancora non adeguatamente indagato era, secondo Merleau-Ponty, il passaggio tra la sensibilità e la sua articolazione espressiva: come il fenomeno, l’essere che si manifesta a noi silentemente trova espressione nel linguaggio?

Quello con Saussure è allora un incontro chiave per la filosofia di Merleau-Ponty, il quale è progressivamente condotto a riconoscere, da un lato, l’insufficienza della prospettiva della *grande thèse*, dall’altro, un certo privilegio della parola nello strutturare la nostra esperienza.<sup>33</sup> Pure nel contesto della *Fenomenologia della percezione*, infatti, il linguaggio risultava essere l’imprescindibile mezzo per descrivere l’esperienza antepredicativa del mondo, obiettivo programmatico dell’opera: l’universo silenzioso della percezione deve essere tematizzato, mediato linguisticamente, portato a manifestazione discorsiva.

Beninteso, l’eccezionalità del discorso articolato è più rivelativa che costitutiva. Merleau-Ponty grazie alle nozioni di diacriticità e di soggetto parlante arriva a sostenere una posizione generativista del significato, equidistante dalla visione metodologica post-saussuriana e da una filosofia delle *Lebensformen*.<sup>34</sup> Siamo, infatti, lontani dalla chiusura del linguaggio nell’universo dei segni, mentre il rimando alla vita operante, alla *Leben*, non comporta, come in Wittgenstein, l’immediata identificazione tra significato e condotta: la tensione del segno in Merleau-Ponty è la medesima che in Husserl sussiste

---

<sup>32</sup> Già in *Fenomenologia della percezione* la posizione di Merleau-Ponty è estremamente complessa, ma affrontata ancora con categorie teoretiche inadeguate. Citiamo a titolo esemplificativo un passaggio particolarmente emblematico che mostra la profonda solidarietà e continuità dell’intera opera di Merleau-Ponty: «non si può negare che la parola costituita, quale agisce nella vita quotidiana, presuppone come compiuto *il passo decisivo dell’espressione*. La nostra visione dell’uomo rimarrà superficiale finché non risaliremo a questa origine, finché non ritroveremo, sotto il brusio delle parole, il *silenzio primordiale*, finché non descriveremo il gesto che rompe questo silenzio» (Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; *Fenomenologia della percezione*, tr. it. A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 255). Il problema della parola, l’idea di sedimentazione del significato, temi cardine dell’ultima produzione, sono già abbozzati nella prima grande opera. È importante quindi non cedere a facili semplificazioni.

<sup>33</sup> Merleau-Ponty dice infatti che «per il soggetto parlante esprimere è prendere coscienza» (MERLEAU-PONTY, *Segni*, p. 111 e p. 193). Da evidenziare sono le riflessioni sull’acquisizione del linguaggio nel bambino e su casi di psicopatologia. Il filosofo ricava l’idea che le nostre esperienze sono strutturate in forma di linguaggio (cfr. MERLEAU-PONTY, *Le problème de la parole*, pp. 121-122 e pp. 124 e ss.).

<sup>34</sup> È possibile in questo modo indicare la netta distanza dello “strutturalismo” merleaupontyano dallo strutturalismo, ed è questione di priorità. Dando più peso alla diacriticità anziché all’arbitrarietà, Merleau-Ponty può rigettare il nominalismo conservando però l’idea centrale di scarto, cosicché struttura e significato convivano e si sostanzino reciprocamente, e il soggetto parlante abbia ragion d’essere (cfr. Andrea BONOMI, *Esistenza e struttura*, il Saggiatore, Milano 1967).



tra *arché* e *telos*, tra fondo vitale e senso logico. Non c'è semplicemente prima la rosa, né la parola «r o s a», né il gesto boccale che articola il suono «rɔza», tantomeno il concetto «ROSA», bensì nuclei di significato che si strutturano e si articolano ritmicamente e diacriticamente.

L'esperienza è da considerare allora come un sistema differenziale al pari della lingua, in continua configurazione, già strutturato e ri-strutturantesi incessantemente negli atti espressivi dei soggetti coinvolti e invischiati nella loro situazione e nel mondo. Insomma, non è la lingua a ricalcare il senso allo stato irriflesso della percezione; essa rivela invece una certa strutturazione fondamentale della realtà *tout court*. Se possiamo parlare ancora di una referenzialità del segno, dobbiamo, infatti, farlo con opportuna cautela, pensando a una referenza mobile, a un'architettura plastica di significati che non riproduce mai fedelmente la "realtà" (*Realität*), ma si offre come struttura aperta a future formazioni, una *effettività* (*Wirklichkeit*): la diacriticità, insomma, va di pari passo con l'indessicalità.

Tra esperienza ed espressione il rapporto non è quindi lineare e diretto, piuttosto curvo e obliquo, fatto di ritorni, riprese e rilanci: si tratta in altri termini di una relazione movimentata da un vettore di tempo, che impedisce di intendere il legame tra non-verbale e verbale in chiave meramente causale.<sup>35</sup> In tal senso l'espressione è sempre creatrice ed eccedente, dotata cioè di dimensione *simbolica*, mai esauribile nel suo contenuto predicativo o proposizionale:<sup>36</sup> «il linguaggio significa quando, invece di copiare il pensiero, si lascia fare e disfare da esso. [...] Il linguaggio è di per sé obliquo e autonomo, e se gli accade di significare direttamente un pensiero o una cosa, è in virtù di un potere secondo, derivato dalla sua vita interiore».<sup>37</sup> Non c'è quindi prima o dopo, causa o effetto, ma fondante e fondato,<sup>38</sup> «la reciproca riconversione del silenzio nella

<sup>35</sup> Cfr. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, pp. 262 e ss.

<sup>36</sup> Cfr. Salvatore COSTANTINO, *La testimonianza del linguaggio. Saggio su Merleau-Ponty*, Franco Angeli, Milano 1999, p. 51.

<sup>37</sup> MERLEAU-PONTY, *Segni*, p. 63.

<sup>38</sup> L'idea di *Fundierung* presentata in *Fenomenologia della percezione* riceve, grazie agli approfondimenti derivati dalla linguistica saussuriana, una nuova complessità. La reciprocità di fondante e fondato, già ripresa alla luce della temporalità heideggeriana, in questo caso è pure da confrontare con l'idea di diacriticità di Saussure, se vogliamo re-interpretazione in senso linguistico della nozione di *Gestalt* e del rapporto figura-sfondo: la nozione di espressività e di *istituzione* che si sta andando a delineare nel pensiero del nostro filosofo si pone al termine di questa ricca serie di influenze (cfr. MERLEAU-PONTY, *Linguaggio, storia, natura*, p. 44). Non è più concettualizzabile il nesso tra mondo sensibile e mondo dell'espressione nei termini di ripresa riflessiva dell'esperienza irriflessa, come se le «cose stesse» guidassero la parola e questa fosse già tutta contenuta nella nostra esperienza ante-predicativa. Questa caratterizzazione sintetico-passiva si rivela inadeguata, segnata ancora da un paradosso o da un pregiudizio che mette in crisi la stessa idea di doppia fondazione che costituiva una delle chiavi di volta della *grande thèse*. Nella concezione di irriflesso veniva infatti mantenuto ancora

parola»,<sup>39</sup> e la simultaneità di significato e significante nella «presenza carnale della parola». <sup>40</sup> In questa reversibilità si colloca tutto il mistero della donazione di senso (*Sinngabung*) e dell'attitudine categoriale.

Esprimere sensatamente, per Merleau-Ponty, equivale ad accertarsi che, usando parole già usate, l'intenzione nuova possa riprendere l'intenzione vecchia, incorporando il passato nel presente, rilanciandolo però all'avvenire in modo anche inaspettato. Il pensiero acquisito non è quindi un atomo di significato, ma una dimensione, un'atmosfera *storica*: «ciò che nel pensiero chiamiamo l'atemporale, è ciò che, per aver così ripreso il passato e impegnato l'avvenire, è presuntivamente di tutti i tempi e quindi non è affatto trascendente al tempo. L'atemporale è l'acquisito». <sup>41</sup> La nozione di segno diacritico apre dopo *Fenomenologia della percezione* a un'interpretazione *dialettica* della parola, <sup>42</sup> considerata, nel suo fungere, come trama dei rapporti che all'interno di una lingua e di un contesto storico-culturale intrattengono parole e parlanti. È questa la soluzione di Merleau-Ponty alla dicotomia saussuriana tra *langue* e *parole*, sincronia e diacronia, che fa capo alla concezione di istituzione o *Stiftung*.<sup>43</sup>

#### 4. Il battesimo del senso

Merleau-Ponty supera in tale maniera la sua vecchia prospettiva sul linguaggio, che rischiava di essere eccessivamente unilaterale, sbilanciata verso un irriflesso solido e positivo. L'idea saussuriana di significato diacritico è adottata da Merleau-Ponty come emblematica attestazione dello scarto intrinseco del linguaggio, della sua caratteristica peculiare di significare obliquamente, per differenza anziché per corrispondenza, e dell'opacità costitutiva del senso. Questa interpretazione della linguistica permette a Merleau-Ponty di salvare il bambino (il soggetto parlante come soggetto storico), gettando via solo l'acqua sporca (la significazione intesa in un senso "platonizzante"): ciò che è in gioco è proprio la *genesì* della significazione, l'*origine della verità*.

---

un residuo di "solidità" metafisica, di presenza positiva, il *Cogito* tacito, che Merleau-Ponty, grazie a Saussure, comincia a smantellare. In *Fenomenologia della percezione* il filosofo diceva: «le parole [...] possono sì avere un senso empirico e statistico, è vero che esse non si riferiscono direttamente alla mia esperienza e fondano un pensiero anonimo e generale, ma non troverei in esse nessun senso, nemmeno derivato e inautentico, non potrei nemmeno leggere il testo di Cartesio, se, prima di ogni parola, io non fossi in contatto con la mia propria vita e il mio proprio pensiero, se il Cogito parlato non incontrasse in me un Cogito tacito» (MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, p. 515).

<sup>39</sup> MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, p. 153.

<sup>40</sup> MERLEAU-PONTY, *Segni*, p. 112.

<sup>41</sup> Cfr. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, p. 504.

<sup>42</sup> Cfr. Sandro MANCINI, *Sempre di nuovo: Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione*, Mimesis, Milano 2001, p. 44.

<sup>43</sup> Cfr. MERLEAU-PONTY, *Segni*, pp. 110 e ss.

Riusciamo così a comprendere l'attenzione di Merleau-Ponty per la letteratura e l'opera dei grandi romanzieri: l'opera letteraria è il luogo privilegiato nel quale assistiamo alla creazione di senso, il luogo in cui lo scrittore o il poeta dispiegano una parola che trascende il costituito, istituendo uno spazio per l'innovazione. Già nella *Fenomenologia della percezione* Merleau-Ponty aveva messo in stretta correlazione una filosofia esistenziale con l'opera di Balzac, di Stendhal o di Proust, commentando inoltre così: «il mondo fenomenologico non è l'esplicitazione di un essere preliminare, ma la fondazione dell'essere, la filosofia non è il rispecchiamento di una verità preliminare, ma, come l'arte, la realizzazione di una verità». <sup>44</sup> Come afferma Carbone, «il [Merleau-Ponty] voit la littérature et la philosophie de son époque opérer comme des *dispositifs* de vision convergents», <sup>45</sup> che scoprono modalità nuove di percezione dell'essere: le parole sono dotate di potenzialità *iconica* e ontologica.

Ciò che qui è in gioco è proprio la *funzione simbolica*, grazie alla quale avviene la paradossale unione di segni e realtà, che Saussure aveva risolto formulando la tesi dell'arbitrarietà: è il problema metafisico della concordanza tra spirito e mondo. Commentando la “lezione di estetica” di Elstir nella *Recherche*, Merleau-Ponty dice a proposito della pittura «revenir en deçà de dénomination, à impression immédiate des choses, qui retire leur nom ou leur en donne un autre. P. ex. L'intelligence et la dénomination distinguent la terre et la mer». <sup>46</sup> Si tratta di una notazione chiave. Aggiungiamo a questa un'ulteriore considerazione, a proposito del linguaggio questa volta. Merleau-Ponty afferma «le langage devra être considéré, à la manière des apparences employées, comme faisant son unité et sa signification par le jeu interne de ses métamorphoses, et non en le suspendant à des significations préétablies. Et si sa signification paraît le dépasser, le transpercer, pour se poser en soi, c'est exactement comme l'assemblage des couleurs se dépasse vers le tableau». <sup>47</sup>

Risulta chiaro che «tornare al di sotto della denominazione» a un linguaggio naturale e universale fatto di corrispondenze puntuali si rivela essere una impresa impossibile: l'impressionismo è il paradiso perduto della fenomenologia. I biancospini sono il ritratto dell'assenza, essi appaiono solo presuntivamente: «i veri biancospini sono i biancospini del passato», un passato mai stato presente, un'aura immemorabile differita nel loro *nome*. Se Cézanne e l'ultimo Monet cozzano ossessivamente contro il muro dell'espressione, Matisse ne accetta tutta la paradossalità. I contorni delle cose non sono

<sup>44</sup> MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, p. 30.

<sup>45</sup> Cfr. Mauro CARBONE, *La surface obscure. La littérature et la philosophie en tant que dispositifs de vision selon Merleau-Ponty*, “Chiasmi international”, 21, 2019, pp. 103-110.

<sup>46</sup> MERLEAU-PONTY, *Le problème de la parole*, p. 150.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 154.

definiti dalla linea di Elstir, ma da quella di Klee, il quale ha ormai rinunciato a mimare la realtà, consapevole di avere di fronte un mondo che può essere disegnato in modi potenzialmente infiniti.

Bisogna ritrovare, allora, la dimensione “positiva” della funzione simbolica, che non risiede in nessun irriflesso ipostatizzato, nemmeno in un universo prestabilito di idee, bensì in un gesto rituale, sociale e *poetico*: il *battesimo* (e la *cherem*). Dice il narratore della *Recherche*, «si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c’est en leur ôtant leur nom ou en leur donnant un autre qu’Elstir les recréait». <sup>48</sup> Il paradosso sta proprio in questa creatività dell’espressione, nella quale si configura e si ridefinisce il patto comunicativo tra l’essere umano, il mondo, e gli altri. <sup>49</sup> Tale battesimo va pensato in un’ottica radicalmente *anti-costruttiva*. La denominazione poetica non è un avvenimento *volontariamente* definito, ma è *avvento* in un senso empirico-trascendentale, ovvero l’irruzione in una tradizione consolidata – con valenza di *motivazione oggettivo-strutturale* – di un *evento-matrice* che fa erompere, lungo molteplici assi, nuove configurazioni della lingua. Come sottolinea Costantino, «si può parlare così di *trascendenza del linguaggio*, quella stessa trascendenza che si riscontra nel linguaggio letterario». <sup>50</sup> Il narratore della *Recherche* resta affascinato insomma dalla *capacità passiva* di Elstir – come di ogni altro essere umano – di creare, distruggere e seminare un nuovo inizio per l’umanità intera. <sup>51</sup>

Così quello che la letteratura dispiegherebbe sarebbe uno spazio-tempo da pensare sì secondo categorie non antropologiche, <sup>52</sup> ma che «ha contratto un enorme debito nei confronti del simbolo»: <sup>53</sup> «la distinction de l’écrit et du parlé est nécessaire justement si l’on veut que l’écrit ait cette vertu de *constituer un monde*. L’acte d’écrire et l’acte de parler se distinguent, écrire n’est pas parler à *quelqu’un*, justement parce qu’il s’agit, en écrivant, de faire exister la vérité». <sup>54</sup> Il nodo problematico è proprio questo: che legame sussiste tra letteratura e *carne*? Possiamo ancora tenere assieme il silenzio e la parola nell’*elemento* della reversibilità, di fronte a una letteratura e una filosofia capaci di fare dell’artificio il nostro “umano troppo umano” Essere selvaggio?

<sup>48</sup> Citato da Merleau-Ponty in *ivi*, p. 153.

<sup>49</sup> Merleau-Ponty parla infatti di rapporto di *Fundierung* tra oggettività logica e intersoggettività carnale (cfr. MERLEAU-PONTY, *Segni*, p. 200).

<sup>50</sup> COSTANTINO, *La testimonianza del linguaggio*, p. 114.

<sup>51</sup> Cfr. MERLEAU-PONTY, *Linguaggio, Storia, Natura*, p. 63.

<sup>52</sup> «Occorre descrivere *il visibile* come qualcosa che si realizza attraverso l’uomo, ma che non è affatto antropologia» (MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l’invisibile*, p. 285). Cfr. ZACCARELLO, *Avant-propos*, p. 21; Étienne BIMBENET, *Nature et Humanité. Le problème anthropologique dans l’œuvre de Merleau-Ponty*, Vrin, Paris 2004, pp. 292-307.

<sup>53</sup> MASUDA, *Il debito simbolico*, p. 250.

<sup>54</sup> MERLEAU-PONTY, *Le problème de la parole*, p. 182, corsivo nostro.

## 5. L'*Einfühlung* e la metafora: una letteratura impigliata nella carne

Percezione, storia ed espressione sono problemi che, a detta di Merleau-Ponty, non possono essere svincolati l'uno dall'altro. L'universo di senso all'interno del quale gli esseri umani comunicano e si comprendono non è un empireo di idee, ma è quell'*Umwelt* di significato umano e storico che Husserl aveva chiamato *Lebenswelt*. Su questo piano vita, letteratura e filosofia si intrecciano ambigualmente: «la parole littéraire est et n'est pas la parole de la vie». <sup>55</sup> La parola letteraria è assieme una modulazione del nostro rapporto carnale con il mondo, ed è anche ciò che fa esistere un mondo: «elle devient l'expression au sens de *témoignage*, expression au sens de création, et, précisément pour cette raison, parce qu'elle reconstitue devant lui la situation qu'elle traduit, elle apparaît comme disant un en soi, puisqu'elle ne renvoie pas à une vie empirique». <sup>56</sup> Il mistero, insomma, non è alle spalle, sotto terra o nel cielo stellato, è tutto contenuto nella frase “sì, ti ho capito e ti credo, *perché tu hai visto*”, testimonianza come *testamento* affidabile. <sup>57</sup>

Il senso con cui Merleau-Ponty riprende la definizione husserliana di *soggettività trascendentale* come intersoggettività <sup>58</sup> si carica così di un'altra decisiva sfumatura: «la parole littéraire sera cette parole originaire réveillé et créant une intersubjectivité à la 2<sup>nd</sup>e puissance, ou une surobjectivité». <sup>59</sup> Si tratta della “discesa” del trascendentale in qualcosa che sta a metà strada tra l'empirico e l'immaginario. Qui si dipana la storia espressiva di un *essere fantasmatico*, <sup>60</sup> aperta a uno sviluppo teleologico che sopravanza zenonianamente la storia *degli* esseri umani, pur facendosi esclusivamente per mezzo di essa. Per tale ragione “discesa” è virgolettato: non c'è propriamente *kenosis* dell'essere, bensì un certo *divenire immanente della verità* che si trascende continuamente nella *praxis* secolare della parola: trascendenza dell'immanenza, storicità dell'idealità. <sup>61</sup> Quest'ultima si radica nella testimonianza della scrittura, una testimonianza che abbiamo detto essere anche testamento, quindi *alleanza*, ovvero patto implicito, intersoggettivo, interstorico e, in fondo, interculturale tra generazioni di parlanti. Una filosofia

<sup>55</sup> MERLEAU-PONTY, *Le problème de la parole*, p. 147.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 149, corsivo nostro.

<sup>57</sup> «La letteratura vive di imposture: lo scrittore dice ciò che vuole il suo linguaggio e passa per profondo [...]. Tuttavia, l'esercizio della letteratura superava di fatto e di diritto questo nichilismo» (MERLEAU-PONTY, *Linguaggio, storia, natura*, p. 33). L'assenso non è mai totale, si oscilla sempre tra fiducia e sospetto. Ogni testimonianza è in questo senso irriducibile, non ostensiva, aperta.

<sup>58</sup> Cfr. MERLEAU-PONTY, *Segni*, p. 129.

<sup>59</sup> MERLEAU-PONTY, *Le problème de la parole*, p. 150.

<sup>60</sup> «L'œuvre est l'occasion d'un phantasme» (*ivi*, p. 147). Cfr. Federico LEONI, *Proust e la biologia. È possibile una letteratura di fantasmi?*, “Chiasmi international”, 21, 2019, pp. 135-147.

<sup>61</sup> Cfr. MERLEAU-PONTY, *Segni*, pp. 130-131 e p. 204.

contaminata di letterario si pone quindi al crocevia tra l'attitudine categoriale e l'ambiguità costitutiva della comunicazione umana, torbida come la massa scura della *giada*, che, con il bagliore opaco dei suoi riflessi profondi e velati, ricorda, appunto, la patina del tempo.<sup>62</sup>

L'impegno dello scrittore, sottolinea Merleau-Ponty, è rivolto non alla parola per la parola, ma alla parola per l'essere, il cui senso, sempre *in fieri*, si realizza concretamente nello spazio sociale dello *scambio* e della trasmissione intergenerazionale, sempre all'interno di *pratiche espressive*: «l'Essere è *ciò che esige da noi creazione* affinché possiamo averne esperienza».<sup>63</sup> È in fondo questo il significato di quella militanza del linguaggio, quel «potere originario di espressione» nel quale si incarna la tensione tra l'esperienza sensibile e l'idealità, tra la spontaneità naturale e la sedimentazione culturale:

un linguaggio che tentasse solo di riprodurre le cose stesse, per importanti che siano, esaurirebbe il suo potere di insegnamento in enunciati empirici. Viceversa, un linguaggio che presenti le nostre prospettive sulle cose e assegni a queste un rilievo, inaugura una discussione che non finisce con esso, suscita di per sé la ricerca. Quel che c'è di insostituibile nell'opera d'arte e che ne fa non già un mezzo di piacere, ma un organo dello spirito [...] è il fatto che essa contiene non tanto delle idee quanto delle *matrici di idee*, ci fornisce emblemi di cui non avremmo mai finito di sviluppare il senso, ci insegna a vedere – proprio perché si installa e ci installa in un mondo di cui non abbiamo la chiave –, e infine ci fa pensare come non può farci pensare nessuna opera analitica, giacché l'analisi trova nell'oggetto solo ciò che vi abbiamo messo.<sup>64</sup>

La filosofia deve esprimere, allora, nella stessa maniera in cui la letteratura impone *metafore*, rendendo esplicita la partecipazione reciproca dei frammenti del mondo, *trasportando l'uno nell'altro* non solo le cose, ma anche i punti di vista dei parlanti, per mezzo delle parole.<sup>65</sup> La letteratura, la pittura e anche la musica «font transparaître dans le sensible des sortes d'idées, d'essences alogiques non traduisibles dans les termes des idées de l'intelligence».<sup>66</sup> Queste matrici di idee, “universali” senza concetto innestati nel «luogo del precategoriale»,<sup>67</sup> rendono la comunicazione possibile, ma inevitabilmente modulabile e di conseguenza ambigua e agonistica, perché «la parola in un senso riprende e supera, ma in un altro conserva e continua la certezza sensibile, non rompe mai completamente il “silenzio eterno” della soggettività privata».<sup>68</sup> Una filosofia

<sup>62</sup> Cfr. Junichiro TANIZAKI, *Libro d'ombra*, a cura di L. Bienati, Marsilio, Venezia 2022, pp. 44-45.

<sup>63</sup> MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, p. 210.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 96.

<sup>65</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 155 e ss.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>67</sup> Cfr. Maurice MERLEAU-PONTY, *La nature*, Seuil, Paris 1995; *La natura*, trad. it. di M. Mazzocut-Mis e F. Sossi, Raffaello Cortina editore, Milano 1996, pp. 32 e ss.

<sup>68</sup> MERLEAU-PONTY, *La prosa del mondo*, p. 81.

letteraria, o una letteratura filosofica cercano di esprimere i *collegamenti* tra le cose, ciò che Husserl avrebbe chiamato *forme sensibili di unità* o *momenti di unità* tra le parti di un tutto, nell'intento di sviluppare un'ontologia della *Lebenswelt*, dove le piccole cose sono *incassate* (*emboîtées*) nella nostra carne, dove nel nostro presente è avvolto il nostro passato, dove resta aperto un avvenire nel quale la comunicazione, pur non essendo facile, resta comunque possibile.<sup>69</sup>

la solitudine da cui emergiamo alla vita intersoggettiva non è quella della monade: è solo la nebbia di una vita anonima che ci separa dall'essere; la barriera tra noi e l'altro è impalpabile. Se vi è frattura, essa non è tra me e l'altro, ma tra una generalità primordiale dove siamo confusi e il sistema preciso io-gli altri.<sup>70</sup>

È allora nel «mondo alla rovescia», come dice Fink, della letteratura e della filosofia che possiamo guadagnare un punto di vista sur-riflessivo sulle cose, capace di rischiare il nostro rapporto *enteropatico* con l'essere. Si tratta, invero, di una *Einfühlung* che evita la compromissione con l'*analogia*, la quale, alla stregua dell'algoritmo, fa ritrovare al pensiero solo ciò che vi ha precedentemente immesso: bisogna pensare in termini di *simultaneità* (*Ineinander*),<sup>71</sup> non di proporzionalità. Per quanto allora possano postulare la «distruzione del mondo» (*Weltvernichtung*), le descrizioni letterarie e filosofiche restano ancorate alla loro intrascendibile situazione carnale, terrestre e mortale. Proprio in quanto apice di distanziamento, in virtù di quell'*epochè* paradossale che ci fa ritrovare alle spalle e attorno quel che avevamo sospeso di fronte a noi, esse ci richiamano a un'appartenenza al Mondo che non smette di essere totale:

la Terra è la matrice del nostro tempo come del nostro spazio: ogni nozione costruita del tempo presuppone la nostra proto-storia di esseri carnali compresenti a un solo mondo. Ogni evocazione dei mondi possibili rinvia alla visione del nostro (*Weltanschauung*). Ogni possibilità è una variante della nostra realtà, è *possibilità di realtà* effettiva.<sup>72</sup>

Una « $\phi$  militante» posta al confine di una letteratura *leibhaft*, impigliata nella carne, sarebbe il luogo nel quale la *metafora diventa empatica* e l'empatia metaforica, dove nel nome proprio risuonerebbe il nome degli altri, dove i contorni sarebbero polverosi e labili come terra sparsa al cielo, mortali le idee, e non certo della stessa sostanza eter-e/n-a degli dèi. Obbedire ai vincoli *orizzontali* di una verità di cui *ne* siamo – non a

---

<sup>69</sup> Cfr. MERLEAU-PONTY, *È possibile la filosofia oggi?*, pp. 198-199.

<sup>70</sup> MERLEAU-PONTY, *Segni*, p. 202.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 204.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 207.

imposizioni coatte e verticali – deve a indurci a «costituire un’esperienza allargata che divenga, in linea di principio, accessibile a uomini di un altro paese e un’altra epoca».<sup>73</sup>

## 6. Conclusione: l’est-etica come vocazione e come ingiunzione

Davanti a questa architettura complessa, ciò che ha tentato Merleau-Ponty è stato pensare un modello ontologico per la parola, provando a far transitare in esso anche quel che non vi è di culturale nel linguaggio, quel che resta naturale, brutto, selvaggio, salvo poi rendersi conto di aver lasciato qualcosa per strada, di dover tornare a quel mondo di *artefatti*, di strumenti, di ciò che è dato alla-mano e di ciò che gli esseri umani si scambiano come testimonianze e *documenti* idealmente universali:

l’esistenza ideale è fondata sul *documento*, non già come oggetto fisico, e neppure come portatore delle significazioni singole che le convenzioni della lingua in cui è scritto gli assegnano, ma sul documento in quanto, ancora in virtù di una «trasgressione intenzionale», sollecita e fa convergere tutte le vie conoscenti, e a questo titolo instaura e restaura un «Logos» del mondo culturale.<sup>74</sup>

Se il sensibile e la percezione ci restituiscono un «Essere grezzo», l’opera letteraria ci dà allora un «Essere *in raffinamento*»: la storia dell’espressione e della scrittura «è quella “teleologia” di cui parla Husserl – che si scrive e si pensa tra virgolette –, giuntura e membratura dell’Essere che si compie attraverso l’uomo».<sup>75</sup> L’ultima nota de *Il visibile e l’invisibile*, «Materia-lavorata-uomini = *chiasma*»,<sup>76</sup> risulta un invito a descrivere e a *coltivare* l’apertura di una comunicazione inevitabilmente mediata, simbolica, persino *tecnica* con il mondo. Siamo tuttavia chiamati a ridurre la forbice che separa il Logos del mondo culturale e il Logos del mondo estetico: la questione non è quella di capire quanto di naturale ci sia nell’essere umano o quanto antropomorfizzata sia la natura, bensì, avendo stabilito che esiste una soglia, vedere meglio come l’uomo si *de-limiti* rispetto a essa e come la *tra*-passi, non *alla* fine, non *al* fine, ma nel *mezzo* di un irradamento.

Ne consegue che lo sforzo espressivo dello scrittore e del filosofo non è la risposta a una vocazione soltanto ontologica, ma è anche la replica a un’ingiunzione *est-etica*. Restando fedele alla concezione husserliana di *esplicitazione fenomenologica* (*Phänomenologische Auslegung*), per Merleau-Ponty «tra l’arte e la filosofia rimane comunque una differenza: il filosofo cerca di esprimere il mondo, l’artista cerca di

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 143.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 118, corsivo nostro.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 208.

<sup>76</sup> MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l’invisibile*, p. 315.



crearlo».<sup>77</sup> Alla sola condizione di elaborare il lutto della costruzione possiamo emanciparci dall'ossessione dell'ultima parola, o quanto meno imparare a convivere e contenerne la violenza. Il linguaggio, infatti, non è né lo strumento docile in mano a un soggetto padrone, né dinamite an-archica pronta a far saltare per aria, come in una rediviva congiura delle polveri, il palazzo della ragione: consapevoli di essere tanto toccanti quanto toccati, ci rendiamo disponibili così a un *metter-mano* molto meno *manomissorio* e *manipolativo*.

Dobbiamo comprendere e perdonare la scontrosità di Cézanne. Il suo è il dubbio di un uomo in crisi, incapace di dare senso alla propria esistenza e di *orientare la propria prassi* fuori dell'intelaiatura di un quadro, forse spaventato tanto dalla mutevolezza della montagna Saint-Victoire, quanto dal fatto che «dagli altri, dal loro consenso, deve attendere la prova del suo valore».<sup>78</sup> Cézanne voleva divenire paesaggio, ma non ha capito che poteva esserlo solo restando umano. Attraverso lo squarcio aperto nella filosofia dall'arte e dalla letteratura, più consapevoli di *chi, dove* e *quando* siamo, potremmo così intravedere dispiegato lo scenario di un responsabile *vivere-assieme-nel-mondo-con-gli-altri* – umani, animali e vegetali che siano: «il filosofo non trova l'abisso dell'io o del sapere assoluto, ma l'immagine rinnovata del mondo e se stesso ben piantato in essa, insieme agli altri».<sup>79</sup> La verità, quella verità fondata sull'intersoggettività, presente,  *dono* da scambiare e da tramandare, mi tocca solo perché ne sono toccato. Per poterla esprimere occorre *voler non volere* nulla in cambio: corrispondenza mancata.

### Nota bibliografica

Étienne BIMBENET, *Nature et Humanité. Le problème anthropologique dans l'œuvre de Merleau-Ponty*, Vrin, Paris 2004.

Andrea BONOMI, *Esistenza e struttura*, il Saggiatore, Milano 1967.

Salvatore COSTANTINO, *La testimonianza del linguaggio. Saggio su Merleau-Ponty*, Franco Angeli, Milano 1999.

Mauro CARBONE, *La surface obscure. La littérature et la philosophie en tant que dispositifs de vision selon Merleau-Ponty*, "Chiasmi international", 21, 2019, pp. 103-110.

---

<sup>77</sup> MERLEAU-PONTY, *La natura*, p. 67.

<sup>78</sup> MERLEAU-PONTY, *Senso e non-senso*, p. 44.

<sup>79</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Éloge de la philosophie*, Gallimard, Paris 1953; *Elogio della filosofia*, a cura di C. Sini, SE, Milano 2008, p. 66.

- Madeleine CHAPSAL, *Maurice Merleau-Ponty «en personne»*, in *Negli specchi dell'Essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, a cura di M. Carbone e C. Fontana, Hestia, Como 1993, pp. 3-11.
- Françoise DASTUR, *Chair et langage. Essais sur Merleau-Ponty*, Les Belles Lettres, Paris 2016.
- Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Minuit, Paris 1967; *Della grammatologia*, tr. it. G. Dalmaso, Jaca Book, Milano 1989.
- Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966; *Le parole e le cose*, tr. it. E. Panaitescu, BUR, Milano 2016.
- Claude LEFORT, *Philosophie et non philosophie*, “Esprit”, 66, 1982, pp. 101-112.
- Federico LEONI, *Proust e la biologia. È possibile una letteratura di fantasmi?*, “Chiasmi international”, 21, 2019, pp. 135-147.
- Sandro MANCINI, *Sempre di nuovo: Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione*, Mimesis, Milano 2001.
- Kazuo MASUDA, *Il debito simbolico della Fenomenologia della percezione*, in *Negli specchi dell'Essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, a cura di M. Carbone e C. Fontana, Hestia, Como 1993, pp. 237-260.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; *Fenomenologia della percezione*, tr. it. A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, Nagel, Paris 1948; *Senso e non senso*, tr. it. P. Caruso, il Saggiatore, Milano 2015.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Éloge de la philosophie*, Gallimard, Paris 1953; *Elogio della filosofia*, a cura di C. Sini, SE, Milano 2008.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Signes*, Gallimard, Paris 1960; *Segni*, tr. it. G. Alfieri, il Saggiatore, Milano 2015.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris 1964; *Il visibile e l'invisibile*, tr. it. A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003.

- Maurice MERLEAU-PONTY, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Gallimard, Paris 1968; *Linguaggio, storia, natura. Corsi al Collège de France 1952-1961*, tr. it. M. Carbone, Bompiani, Milano 1995.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Notes de cours sur L'Origine de la géométrie de Husserl*, a cura di R. Barbaras, Épipiméthée, Paris 1998.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *La prose du monde*, a cura di C. Lefort, Gallimard, Paris 1992; *La prosa del mondo*, a cura di P. Dalla Vigna, Mimesis, Milano-Udine 2019.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *La nature*, Seuil, Paris 1995; *La natura*, tr. it. M. Mazzocut-Mis e F. Sossi, Raffaello Cortina editore, Milano 1996.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Parcours deux 1951-1961*, Verdier, Lagrasse 2000.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, a cura di M. Carbone, Raffaello Cortina editore, Milano 2003.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes 1953*, texte établi par S. Kristensen et E. de Saint Aubert, Metis, Paris 2011; *Il mondo sensibile e il mondo dell'espressione. Corso al Collège de France*, a cura di A.C. Dalmasso, Mimesis, Milano-Udine 2021.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Recherches sur l'usage littéraire su langage. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, texte établi par B. Zaccarello et E. de Saint Aubert, Metis, Paris 2013.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Le problème de la parole. Cours au Collège de France. Notes 1953-1954*, Metis, Paris 2020.
- Ettore ROCCA, *L'essere e il giallo. Intorno a Merleau-Ponty*, Pratiche Editrice, Parma 1993.
- Junichiro TANIZAKI, *Libro d'ombra*, a cura di L. Bienati, Marsilio, Venezia 2022.
- Riccardo VALENTI, *Contronatura. L'eccezione umana e la «letteratura assoluta» nella teoria dell'espressione di Merleau-Ponty*, "Suite française", 4, 2021, pp. 43-60.

# FILOSOFIA E SCRITTURA

## Un progetto archifilosofico tra metafisica ed esistenza

Enrico PALMA

(Università degli Studi di Catania)

**Abstract:** the essay intends to articulate some theoretical lines on a possible way of understanding philosophy as writing. Starting from some fundamental hypotheses (Derrida, Ferraris), or from the assumption that writing precedes every form of possible knowledge, including philosophical knowledge, a historical-critical path is attempted, with the aim of outlining a perspective of philosophy of writing on the one hand as an original philosophy (archiphilosophy) and on the other as a privileged existential activity of the human through which to obtain serenity and redemption. To do this, some of the major philosophers who have developed a point of view on this question were discussed (Plato, Hadot, Hegel, Benjamin, Cioran, Proust), linking their reflections coherently with our objective and arriving at a theoretical proposal between metaphysics and existence: writing as appropriation of life, understanding, ultra-duration and redemption.

**Keywords:** Philosophy of Writing; Archiphilosophy; Derrida; Benjamin; Proust; Sign; Trace; Redemption.

La verità del mondo costituisce una visione raccapricciante al punto da far impallidire le profezie del più funereo degli indovini che mai l'abbiano abitato. Non appena ne convieni, l'idea che un giorno tutto questo sarà ridotto in polvere e disperso nel nulla più che una profezia diventa una promessa. E adesso consentimi di farti a mia volta una domanda: Quando noi e le nostre opere saremo scomparsi insieme a ogni ricordo che le rievochi e a tutte le macchine in cui quei ricordi potrebbero essere trascritti e conservati e la terra sarà meno di un pezzo di carbone, per chi sarà una tragedia tutto ciò? Dove sarà rinvenuta questa esistenza? E da chi?<sup>1</sup>

La gioia di scrivere.  
Il potere di perpetuare.

---

<sup>1</sup> Cormac MCCARTHY, *The Passenger*, Palgrave Macmillan, London 2022; tr. it. M. BALMELLI, *Il passeggero*, Einaudi, Torino 2023, p. 379.

La vendetta d'una mano mortale.<sup>2</sup>

## 1. Segno, traccia e scrittura

Come recita un verso celebre di Hölderlin, «ein Zeichen sind wir»,<sup>3</sup> siamo un segno. E possiamo esserlo in molti modi: un segno tracciato sulla superficie abrasa del divenire, il cui destino è cancellarsi non appena il suo tempo individuale verrà meno; un segno labile, caduco e transeunte che appone altri segni e lascia le sue tracce; un segno in grado di comprendere se stesso proprio in quanto segno. Se cerchiamo di sviluppare quest'ultima implicazione del verso hölderliniano, l'attività di comprensione e di spiegazione, e dunque profondamente ermeneutica dell'umano, si risolverebbe in una semiotica esistenziale, o in un'analisi dei segni che rimandano ad altro come simbologia, o ancora in una sistematica di simboli la cui sfasatura interpretativa permette l'allegoria.

Ma più che sul segno in quanto tale, vorremmo indirizzare la nostra indagine verso un'altra questione, forse più stringente e interessante: l'essere dell'umano in quanto segno originario (archisegno) da cui derivano altri segni, un fabbricare segni come un costitutivo lasciar-tracce, che potremmo altrimenti definire come un esistenziale in senso heideggeriano, una proprietà ontologica ed estremamente qualificante dell'umano, e cioè il far-segni come *scrittura*. L'umano è una traccia scritta nell'essere che dall'essere andrà via, ma provvisto della possibilità di lasciarne a propria volta. E questa attività, questo esistenziale, si può definire appunto come scrittura.

Il concetto comprensivo dal quale far partire le nostre riflessioni potrebbe essere quello di scrittura nel modo in cui è stato declinato da Derrida nella prima fase del suo pensiero, un paradigma filosofico con cui tentare di spiegare e incasellare l'essere dell'umano da un punto di vista ontologico-esistenziale. Ancora prima della parola, e di qualunque logocentrismo, la concezione della primazia della scrittura rivendica la priorità del segno sulla parola, dell'iscrizione sulla voce. Nella proposta di Derrida, la scrittura precede il *lógos*, ribaltando dunque la prospettiva platonica.

Sulla scorta di questa formidabile intuizione del pensatore francese, il tentativo di comprensione che qui vogliamo definire filosofia si articola quindi come attività, atteggiamento attraverso il quale prendere consapevolezza intanto dell'essere segni (come avevamo appreso da Hölderlin) e in seguito del produrne, intendendo la filosofia come meta-processo dell'istituzione e dell'interpretazione dei segni rispetto ai quali

---

<sup>2</sup> Wisława SZYMBORSKA, *La gioia di scrivere (Radość Pisania)*, vv. 30-32, in *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano 2009, p. 185.

<sup>3</sup> Friedrich HÖLDERLIN, *Mnemosyne*, v. 1, in *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1993, p. 694.

l'umano si pone in qualità di sorgente. Da lui, infatti, emergono i segni a partire dal segno che egli è, e compaiono nella misura in cui l'umano ha in sé, nel suo essere, l'attitudine alla scrittura, la quale non è semplicemente la capacità di utilizzare lettere, immagini o parole su un supporto esterno, bensì un'attività più generale e comprensiva che consiste nel creare, produrre e lasciare segni-tracce, di qualunque forma essi siano, dalla scrittura alfabetica in senso stretto all'arte, alla musica, alle codificazioni informatiche, ai depositi in memoria. Maurizio Ferraris, com'è noto uno dei più brillanti interpreti del pensiero derridiano, commentando *La voix et le phénomène* e il problema della scrittura, del segno e della geometria in Husserl, chiarisce con una parafrasi shakespeariana il punto di Derrida: «Se l'io è fatto di tempo, e il tempo è flusso (rimando, rinvio, differenza), allora l'io, e i suoi contenuti, sono fatti della stessa stoffa di cui sono fatti i segni»,<sup>4</sup> volendo dire con ciò che la coscienza altro non è che un segno differito nel tempo e di tempo intessuto che produce segni a propria volta, in un'autopoiesi semiotica.

Lo chiarisce benissimo ancora Derrida in uno dei passaggi più importanti della sua opera, riguardo ai concetti di *traccia* e di *differenza*, ciò che consente la separazione e la nettezza tra gli enti e, in questo contesto, tra il significante e il significato, tra il linguaggio orale e la scrittura. Con una frase tutt'altro che paradossale, l'esito filosofico di Derrida è che «il diventare scrittura del linguaggio è il diventar-linguaggio del linguaggio»,<sup>5</sup> come se il linguaggio, in fondo il più potente strumento di cui disponiamo per dotare di senso il mondo, governare la vita e colmare l'esistenza, diventi tale e si manifesti nella sua essenza soltanto quando scritto. L'umano lascia tracce in virtù della differenza che egli è nei confronti di quanto è diverso da sé, ma pur nella differenza costitutiva della traccia, della cifra ontologica della realtà forse più ultima che sia possibile concepire, traccia e differenza si uniscono nel concetto di scrittura: traccia che differisce e differenza che traccia, che iscrive, nei molti sensi in cui può intendersi questo dispositivo concettuale.

Per inquadrare il problema suggerisco quindi di intendere la scrittura, almeno preliminarmente, come il risultato di due elementi distinti: l'esser-segno da parte dell'umano e la sua capacità di produrre segni nei modi più diversi. Talché la scrittura diviene sì la propensione naturale e propria dell'umano di lasciare tracce, ma più segnatamente può articolarsi come quella particolare riflessione che egli può condurre su di sé a partire dalla sua propensione a scrivere, la consapevolezza razionale che l'umano può raggiungere sul suo essere segno e sul suo produrlo e lasciarlo. In che

---

<sup>4</sup> Maurizio FERRARIS, *Introduzione a Derrida*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 31.

<sup>5</sup> Jacques DERRIDA, *De la grammatologie* [1967], Les Éditions de Minuit, Paris 1997; ed. it. a cura di G. DALMASSO - S. FACIONI, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 2020, p. 308. Su Derrida e la scrittura, e per un approfondimento bibliografico, cfr. S. REGAZZONI, *Jacques Derrida. Il desiderio della scrittura*, Feltrinelli, Milano 2018.

modo possiamo chiamare questa facoltà riflessiva? Un'auto-ponderazione del pensiero-scrittura su se stesso? È un processo che produce segni? Se sì, in che modo?

L'ipotesi che proponiamo e che cercheremo di argomentare è che la riflessione che l'umano conduce su se stesso, in quanto ente del cui essere fa parte in modo costitutivo l'attività dello scrivere come lasciar tracce, può definirsi come un genere particolare di filosofia, e più nello specifico di atteggiamento filosofico-esistenziale.

## 2. Archifilosofia e scrittura

In una propaggine contemporanea della posizione derridiana sulla scrittura, si pone ad esempio la *documentalità* del già citato Ferraris, la riflessione sui documenti come oggetti sociali risultato di iscrizioni, su cui si basa e si realizza interamente la realtà sociale e la realtà umana nella sua interezza. L'umano, in quanto essere che ha la scrittura tra le sue facoltà, produce segni, quindi oggetti fisici del tipo dei documenti, regolatori della vita collettiva e, in quanto tali, necessari oggetti di studio dell'ontologia. Giorgio Cardona, insigne studioso della scrittura dal versante antropologico, nel suo *Antropologia della scrittura*, circostanziando la «citazione rituale»<sup>6</sup> del *Fedro* platonico, suggerisce un notevole spunto di riflessione: «Non c'è limite all'accumulo dei documenti, anzi, in una società letterata questo accumulo è un bene prezioso giacché il sapere scritto è anche il sapere per eccellenza. Ma col crescere del sapere consegnato allo scritto diminuisce sempre più la possibilità di conoscere le cose anche di per sé, senza dover ricorrere ai documenti. E però l'impressione è quella di sapere le cose; in fondo oggi le biblioteche, con i loro milioni di volumi, sono di tutti noi e in qualche modo quel che è chiuso là dentro ci appartiene».<sup>7</sup>

A questo riguardo, la proposta di Ferraris risulta quanto mai rilevante. Anzitutto, bisogna ricordare il recupero del concetto derridiano di archiscrittura che Ferraris chiarisce e allo stesso tempo approfondisce, soprattutto in considerazione dei rapporti tra archiscrittura e scrittura: «L'archiscrittura, dunque, viene prima della scrittura; tuttavia bisogna anche concepire la sfera della archiscrittura come un ambito che non solo precede, ma anche *segue*, la scrittura, e questo semplicemente perché la circonda: la scrittura è un modo altamente codificato della archiscrittura».<sup>8</sup> Ferraris, andando all'atto pratico, suggerisce alcuni esempi: «La sfera dell'archiscrittura comprende la ritualità, la memoria, le tracce animali, le tracce riconoscibili tecnologicamente (dna ecc.), i

---

<sup>6</sup> Giorgio Raimondo CARDONA, *Antropologia della scrittura* [1981], UTET, Torino 2009, p. 101.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 102-103.

<sup>8</sup> Maurizio FERRARIS, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce* [2009], Laterza, Roma-Bari 2014, p. 231.

dispositivi biometrici [...]. Abbiamo a che fare con un insieme destinato a garantire identità culturale e a costruire oggetti sociali che comprende miti e riti, leggi, proverbi, testi, immagini, ornamenti e persino interi paesaggi, come accade presso gli aborigeni australiani», elenco a cui aggiunge: «Ma soprattutto “archiscrittura” sono i mille modi attraverso cui teniamo traccia dell’esperienza quotidiana e del mondo che ci sta attorno, modi che ci sono consustanziali al punto che la perdita della memoria è qualcosa di molto diverso da una menomazione del nostro essere fisico, e viene a coincidere con la sostanziale perdita dell’identità».<sup>9</sup>

In termini più semplici, possiamo dire in linea generale che da un punto di vista ontologico archiscrittura è tutto quanto è segno che rimanda a un significato e che ha la possibilità di conservarsi, di essere appunto traccia. In quella che Ferraris chiama sfera dell’archiscrittura si inserisce allora come parte più ridotta la scrittura, la quale viene anch’essa circostanziata filosoficamente. La tesi di Ferraris, per certi versi, si spinge addirittura oltre rispetto a quella di Derrida, invertendo quella linea ideale di pensiero-parola-scrittura e rivendicando per la scrittura il primato assoluto rispetto alle altre istanze. In tal senso, Ferraris parla della scrittura come di un trascendentale kantiano, la condizione di possibilità degli oggetti in generale, i quali senza di essa semplicemente non sarebbero. Nonostante le critiche a Kant e a Hegel - del quale parleremo - siano forti e argomentate, Ferraris recupera l’impostazione generale del loro pensiero: dal primo, come detto, il concetto di trascendentale, dal secondo la scansione triadica dello spirito assoluto (religione, arte, filosofia) che viene in qualche modo *rivisitato* alla luce del concetto dirimente di scrittura. La scrittura è il trascendentale di molte delle azioni umane, anzi, secondo quello che potremmo chiamare il *pangrafismo* di Ferraris, in verità di tutte. Le opere d’arte sono iscrizioni, così come lo sono quelle musicali, sociali, politiche, scientifiche. Gli artefatti umani, in linea di principio, sarebbero allora primariamente *grafi-fatti*. Ma in senso tecnico, la scrittura è anche la condizione di possibilità della filosofia, nelle più varie forme in cui essa può esplicarsi. E Ferraris lo afferma in modo icastico: «In questo quadro, la scrittura diviene, per dir così, il trascendentale della filosofia».<sup>10</sup>

Tra le possibili declinazioni che può assumere il punto di vista da cui vorremmo far procedere le presenti considerazioni, c’è infatti la scrittura nel modo più tradizionale nel quale siamo abituati a intenderla; se vogliamo quella di cui si sta facendo sempre più a meno e che in maniera sempre più accelerata si sta sfumando in altri contegni e contesti dell’esistenza umana: la scrittura in quanto esteriorizzazione del pensiero e sua fissazione

---

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 232-233.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 332.



fisico-oggettiva, la scrittura alfabetica in cui si compiono alcune tra le più importanti azioni esistenziali, dalla scrittura privata e quotidiana, all'arte e alla letteratura. La scrittura appunto di lettere, in cui si sono realizzate alcune tra le maggiori opere di pensiero della civiltà umana, politiche, scientifiche, artistiche. Quella che Galileo, con una formula celebre, ha definito «il sigillo di tutte le ammirande invenzioni umane».<sup>11</sup>

L'assunto metafisico di base del nostro discorso, coerentemente come dicevamo con il punto di vista di Derrida e della sua grammatologia come scienza della scrittura in quanto traccia, consiste nel ritenere che l'umano è scrivente per natura. Astraendo ulteriormente, si potrebbe persino affermare che la conformazione generale degli enti è nei termini della scrittura. Ogni ente formato è una traccia, una grafia che, nel divenire incessante del tempo, perviene all'essere scrivendosi come forma e viene meno con ciò che chiamiamo morte, secondo quella dinamica espressa già con chiarezza concettuale con il detto di Anassimandro (DK, B 1), in corrispondenza dell'inizio di quella che sogliamo definire filosofia occidentale. L'umano, ente tra gli enti, di certo non sfugge a questo schema metafisico. Egli è una scrittura originaria che scrive di conseguenza e riporta iscrizioni. La capacità scrivente dell'umano non è da intendere, naturalmente, secondo il significato ristretto dell'atto meccanico di scrivere, annotare, riportare, utilizzando un codice comprensibile a sé e ad altri. L'essere scrivente è la caratteristica di lasciar segni, di exteriorizzare parti di sé in supporti esterni dotandoli di senso.

In ogni caso, del catalogo potenzialmente infinito che può costituirsi delle cose scrivibili, restringiamo il campo a una particolare manifestazione della scrittura, riferendoci a quelle forme peculiari il cui obiettivo è la comprensione dell'esistenza umana e del mondo in cui essa è collocata. Questo sarebbe propriamente l'ambito della scienza e della sistematizzazione codificata del sapere, dall'astronomia alla geografia, dall'arte alla letteratura. Il cosiddetto progresso scientifico sarebbe infatti impensabile senza la scrittura, la modalità rigorosa e sistematica con cui fissare il contenuto del sapere e tramandarlo alle generazioni future. E lo stesso si dica per altri ambiti umani, la giurisprudenza, l'economia, la politica, la diplomazia.

Riguardo però a una forma di sapere particolare, il sapere dei saperi nel senso della riflessione sul loro statuto con cui generalmente lo si intende, ovvero la filosofia per come si conosce e si pratica, ciò accade con grandissima evidenza. Non costituisce infatti un'affermazione estranea al vero dire che la filosofia è prima di tutto ciò di cui di filosofia si è scritto. Benché da una posizione che, pur riconoscendone i meriti è comunque anti-derridiana negli esiti - o quanto meno critica e alla ricerca di un'ulteriore implicazione etica che intende la pluralità delle pratiche di scrittura come *contenuto della forma* della

---

<sup>11</sup> Galileo GALILEI, *Dialogo dei Massimi Sistemi*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano 2016, p. 123.

cosa del pensiero, della cosa della filosofia - Carlo Sini giunge a questa stessa conclusione: «La filosofia non vive fuori della sua storia, cioè della sua tradizione storica e storiografica. C'è una tradizione del pensiero filosofico perché ci sono dei *testi* di filosofia. La filosofia permane e si trasmette attraverso i libri, sicché noi filosofiamo sempre o prevalentemente sui filosofi (da loro impariamo a filosofare e poi continuiamo a farlo "criticandoli"). Sicché, con buona pace di Husserl, la filosofia sembra nascere più dai libri che non dalle "cose stesse"». <sup>12</sup> Sarebbe ovvio affermarlo della letteratura, che in quanto arte della lettera è giocoforza che si compia con e nella scrittura, anche nelle forme apparentemente lontane dalla forma scritta come la poesia o il teatro.

Ma per quanto concerne la filosofia il suo *medium* è la scrittura, che anzi essa, in poche parole, *sia* scrittura, formulazione di cui la grafia è il carattere primario. Per quanto negli ultimi decenni si parli di intermedialità del discorso artistico, al punto da auspicare la morte della letteratura e dell'arte per come le abbiamo sempre conosciute in favore di un'ibridazione costante verso soddisfacimenti di mutate esigenze socio-cognitive, <sup>13</sup> la filosofia continua ad attestarsi principalmente come prassi di scrittura. Guardando retrospettivamente alla storia della filosofia come disciplina, e non nel modo eccentrico con il quale l'abbiamo intesa finora, questo fatto salta subito agli occhi: la storia della filosofia è una storia di opere scritte. Rilievo che va molto al di là del tramandarsi naturale del pensiero laddove viene scritto e del suo oblio se lasciato alla dimensione orale. L'esempio di Socrate è lampante, così come le opere perdute di Democrito, il cui *corpus*, se fosse arrivato fino a noi, avrebbe messo il filosofo dell'atomismo al pari di Platone e Aristotele.

Come ci ha mostrato Derrida, la condanna platonica della scrittura è una visione parziale di come le cose stiano realmente sulla questione. <sup>14</sup> Le contestazioni di Platone, legittime e penetranti, aprono infatti a una forma di filosofia che sia non soltanto scrittura, ma anche *comprensione* e *trasformazione*. Un genere di filosofia che Pierre Hadot, nelle sue opere, ha descritto e discusso con la massima precisione: la filosofia come stile di vita, scelta esistenziale, in cui l'azione ha il primato.

La filosofia si articola quindi come atteggiamento vitale verso se stessi e l'esistente, un'analisi razionale di quanto accade nella sfera della prassi quotidiana e, come lo stesso Platone e gran parte della riflessione greca hanno proposto, in quella intelligibile. È anzi l'attingimento di queste verità sovrasensibili, coglibili solo con l'intuizione e il ragionamento, a essere l'oggetto proprio della filosofia e alla luce delle quali la vita deve

---

<sup>12</sup> Carlo SINI, *Etica della scrittura*, Mimesis, Milano-Udine 2009, p. 99.

<sup>13</sup> Cfr. Alberto CASADEI, *Biologia della letteratura*, ilSaggiatore, Milano 2018, p. 207.

<sup>14</sup> Cfr. naturalmente Jacques DERRIDA, *La pharmacie de Platon*, Éditions du Seuil, Paris 1972; tr. it. R. BALZAROTTI, *La farmacia di Platone*, Jaca Book, Milano 2007.

porsi. Comprendere la vita significa cogliere le costanti, le idee, i principi che innervano il cosmo, e attraverso questi trasformare se stessi, in una sorta di processo metabolico al termine del quale, acquisita una conoscenza, quest'ultima raggiunge il suo scopo quando messa a servizio della vita, in un cammino di progressiva liberazione e di preparazione alla morte come rasserenamento esistenziale.<sup>15</sup>

Questo paradigma filosofico, che ha in Platone, i cinici, Epitteto e Marco Aurelio alcuni dei suoi principali rappresentanti, per certi aspetti ha fatto a meno della scrittura, o ha intravisto in essa soltanto un aspetto accessorio e collaterale della questione. Ciò nonostante questi pensatori, per quanto la loro enfasi sia stata posta nel lato prassico dell'esistenza, sarebbero niente senza la scrittura delle loro opere, senza le indicazioni che, scrivendo di se stessi, forniscono al lettore. In questo senso, la filosofia come scrittura diventa il precipitato della vita, il raggrumarsi delle verità più acute e più profonde dell'esistenza che divengono tali soltanto quando assumono una forma rigorosa, sistematica, quando fuori di sé e consegnate a un supporto che le rende autonome e durevoli nel tempo.

Ricostruendo la testimonianza di Damasio nel suo *Vita di Antonio*, la lezione del santo viene discussa da Hadot in diversi punti e articolazioni. Una prima tematizzazione concepisce l'esercizio spirituale come meditazione profonda e personale da parte dell'individuo, configurabile come un dialogo intimo con se stessi e con altri per «approdare così a una trasformazione totale della sua rappresentazione del mondo, della sua atmosfera interiore, ma anche del suo comportamento esterno».<sup>16</sup> Il suggerimento di Antonio va tuttavia oltre, raccomandando ai suoi discepoli di scrivere su quanto riflettuto, per condurre con ordine e rigore i propri pensieri come se, mentre si parla a se stessi, si parlasse in preghiera con gli altri e con Dio. In netta opposizione con una concezione della scrittura di stampo platonico, Antonio attribuisce alla parola una funzione terapeutica e universalizzante. I moti dell'anima vanno scritti, poiché quando si scrive si pensa come se qualcun altro fosse davanti a noi e i nostri pensieri entrassero in scena. La dimensione pubblica e relazionale della scrittura è qui fortissima, e diviene ancor più importante rilevando che la scrittura stessa, la dimensione exteriorizzata del pensiero, si svolge anche dinanzi agli occhi di Dio.

La dimensione pubblica della scrittura non è semplicemente uno strumento per affratellare la comunità monacale ma ha un fondamentale valore ontologico. La scrittura muta i rapporti del singolo con il mondo, lo universalizza. Chi scrive non fa scrittura di

---

<sup>15</sup> Questa potrebbe essere una possibile interpretazione in chiave esistenziale di PLATONE, *Fedone*, tr. it. E. SAVINIO, Mondadori, Milano 2010.

<sup>16</sup> Pierre HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Gallimard, Paris, 2002, tr. it. A.M. MARIETTI - A. TAGLIA, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Einaudi, Torino 2019, p. 37.

sé, non oggettiva soltanto l'io costruendolo in un sé distaccato: «Il miracolo di questo esercizio, praticato nella solitudine, è che esso apre l'accesso all'universalità della ragione nel tempo e nello spazio». <sup>17</sup> E prosegue Hadot: «Chi scrive si sente, in qualche modo, osservato, non è più solo, ma è parte della comunità umana silenziosamente presente. Esprimendo per iscritto i propri atti personali, si è presi nell'ingranaggio della ragione, della logica, dell'universalità. Si oggettiva ciò che era confuso e soggettivo». <sup>18</sup>

La scrittura filosofica non diventa allora soltanto un *medium*, la forma necessaria che il pensiero deve assumere per essere pienamente se stesso, ma la filosofia in sé, come se ci fosse un atteggiamento più originario, basale e fondativo che viene prima di qualunque filosofia possibile. Tale atteggiamento è la propensione a scrivere, a dare una forma, una grafia precisa ed esatta all'essere dell'umano che altrimenti sarebbe rimasto sfuggente e impreciso, o peggio non sarebbe stato affatto. Esiste quindi una filosofia ancora prima che la filosofia possa farsi, una sorta di *archifilosofia* come condizione di possibilità della filosofia in quanto sua potenzialità interna e sostanziale di essere scritta.

È anche per questo motivo che la filosofia sarà sempre scrittura: per la potenza che quest'ultima possiede di essere un altro da sé in cui il pensiero può oggettivarsi e presumere di raggiungere rigore e sistematicità; per la durata che può garantire al pensiero che ottiene in essa la sua forma più compiuta; per la possibilità sempre aperta che costituisce un testo scritto rimbalzando tra le epoche storiche, i gusti e le generazioni. Parafrasando la nota formula di Gadamer per cui l'essere che può venire compreso è il linguaggio, riprendendo anche in questo caso la lezione di Derrida, l'essere che può darsi e in cui la filosofia può farsi è ancora una volta la scrittura.

### 3. Scrittura e storia

Cerchiamo adesso di capire perché la filosofia, diversamente dalle altre forme di pensiero verbale possa darsi solo come scrittura. Abbiamo infatti detto che l'umano è un essere scrivente benché compia anche gesti e influisca sugli altri in maniera non grafica. Allora perché la filosofia si realizza come tale quando diviene scrittura, la quale avrebbe la precedenza rispetto a qualunque gesto, parola e azione? Di certo per i motivi che sono già stati detti, ma bisogna aggiungerne altri e rimpinguare l'argomentazione. Se, inoltre, si era detto che l'umano è un essere scrivente benché compia anche gesti e influisca sugli altri in maniera non grafica, perché la filosofia si realizza come tale quando diviene scrittura, la quale avrebbe la precedenza rispetto a qualunque gesto, parola e azione? La nostra risposta è che, sposando in pieno l'ipotesi di Derrida per cui la scrittura viene

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>18</sup> *Ibid.*

prima del linguaggio parlato e il grafema prima del fonema, il linguaggio scritto è una delle più potenti, se non la più potente, possibilità di *comprensione* e di *redenzione* concessa all'umano. A partire da Nietzsche, Alberto Giovanni Biuso afferma chiaramente che «non si dà distanza tra il pensare e lo scrivere, che la filosofia è pensiero che accade nel suo farsi scrittura. La ragione principale risiede nel fatto che in generale la scrittura umana è il più potente tentativo di decifrare l'enigma del divenire. La scrittura filosofica è questo tentativo al massimo della sua tensione e dei suoi risultati».<sup>19</sup>

In questi termini storico-redentivi possono intendersi infatti anche la *Fenomenologia dello Spirito* o le *Lezioni di filosofia della storia*, in cui il cammino dello Spirito in cerca della sua consapevolezza è prima di tutto un'avventura di scrittura. La *Fenomenologia* molto giustamente è stata definita un *romanzo*, il racconto delle fasi, dei percorsi, degli ostacoli che lo Spirito ha dovuto percorrere prima di giungere alla sua consapevolezza logico-storica in quanto Assoluto.<sup>20</sup> Ma nei termini *grafologici* che qui stiamo tentando di articolare, la consapevolezza dello Spirito, che rimane pur sempre la prospettiva filosofica del singolo, dell'individuo-pensatore Hegel, non coincide con il suo stesso rendersi consapevole nella scrittura? Non è la *Fenomenologia* proprio in quanto opera scritta, trattato sistematico e dialettico, a essere per così dire la forma più compiuta di auto-consapevolezza, volendo dire con ciò che lo Spirito conosce se stesso soltanto quando accade la scrittura del suo cammino in vista di se stesso? Non è quindi azzardato affermare che la filosofia, espressa da Hegel nella celeberrima immagine della nottola che spicca il volo sul far del crepuscolo, possa essere definita come quella scrittura in cui il sapere incontra se stesso auto-conoscendosi nella grafia, come quella filosofia in cui la scrittura si fa *epoca*. Molto più, quindi, che mera forma, bensì pura sostanza. La filosofia è quella scrittura che nella modalità grafologica che le appartiene consente allo Spirito di giungere alla più compiuta consapevolezza sistematica di se stesso. In questo senso, la *Fenomenologia* in quanto opera è scrittura che sa di sé: da un punto di vista ideale è il concetto più perfetto di *archifilosofia* che potessimo mai formulare. L'Assoluto è tale soltanto nei termini della scrittura.

Naturalmente, discostandosi dal pensiero hegeliano, le cose si pongono in modo diverso. Ma non è della *materia* del pensiero hegeliano in sé che qui si discute, piuttosto della forma in cui accade, del farsi stesso della sua filosofia nella pratica dell'esposizione, di quella *Darstellung* di cui lo stesso Walter Benjamin ha trattato all'inizio della sua opera

---

<sup>19</sup> Alberto Giovanni BIUSO, *Chronos. Scritti di storia della filosofia*, Mimesis, Milano-Udine 2023.

<sup>20</sup> Rimando su questo punto a Sergio GIVONE, *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e romanzo*, Einaudi, Torino 2005.

più compiuta sul *Trauerspiel*.<sup>21</sup> Se ci riferiamo, ad esempio, alle *Thesen*, capiamo che la filosofia dell'opera benjaminiana più tarda ed estrema è un insieme frammentato di istruzioni per una scrittura da farsi, o per meglio dire per una *riscrittura*: non come accadeva con Hegel la scrittura dell'avventura storica dello Spirito, ma la riscrittura della Storia in quanto tale in vista del riscatto dei vinti, degli umili e degli oppressi che fatti a pezzi sul «banco da macellaio»<sup>22</sup> della *Geschichte* possono, nella rivisitazione narrativa del passato, aspirare finalmente a una redenzione. Un nesso scrittura-prassi, o se vogliamo filosofia-prassi, inscindibile e profondissimo.

Al di là di tutto questo, è ancora con Derrida che possiamo tentare di ricapitolare il senso di quanto andiamo discutendo. Per Hegel, «la storia non è che la storia della filosofia, il sapere assoluto e compiuto».<sup>23</sup> E continua: «Ciò che eccede allora questa chiusura *non è nulla*: né la presenza dell'essere, né il senso, né la storia né la filosofia; ma un'altra cosa che non ha nome, che si annuncia nel pensiero di questa chiusura e conduce qui la nostra scrittura. Scrittura nella quale la filosofia è iscritta come un luogo in un testo che essa non domina. La filosofia è, nella scrittura, solo quel movimento della scrittura come cancellazione del significante e desiderio della presenza restituita, dell'essere significato nella sua luminosità e nel suo splendore».<sup>24</sup> Questa formula derridiana, pur nel suo nitore stilistico e a prescindere dal limite che fa emergere dalla filosofia hegeliana, nasconde in realtà molte e difficili oscurità. In sintesi, sembra che qui il filosofo francese proponga il suo punto di vista sulla scrittura filosofica di Hegel, il cui pensiero, attraverso la rimozione/oblio del significante, viene inteso come oggetto di un'auto-conoscenza, quindi oggetto di se stesso come pensiero che si conosce cancellandosi nel segno scritto. Ma l'essere, che in Hegel si sa filosofia come storia compresa teoreticamente, è restituito a se stesso, dice Derrida, quando perviene alla presenza del linguaggio scritto, allo splendore del suo significato finalmente compiuto. Sulla scia di queste riflessioni, Derrida insiste portando fino in fondo la radicalità di questi assunti, affermando, nell'espressione forse più importante per l'argomentazione che qui stiamo tentando, che «la storia della filosofia è la storia della prosa; o, meglio, del divenire-prosa del mondo. La filosofia della prosa del mondo».<sup>25</sup> Andando oltre il

<sup>21</sup> Sull'importanza che Benjamin attribuiva in generale all'esposizione e alle forme di pensiero è doveroso ricordare la giusta riflessione di Arendt: «Quello che affascinava Benjamin profondamente e dall'inizio non era mai un pensiero, ma sempre la sua *Erscheinung*», in Hannah ARENDT, *Il futuro alle spalle*, intr. di L. Ritter Santini, tr. it. V. Bazzicalupo - S. Muscas, il Mulino, Bologna 1980, p. 36.

<sup>22</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [1837], Meiner, Hamburg 1986; tr. it. G. BONACINA - L. SICHIROLLO, *Lezioni sulla filosofia della storia*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 20.

<sup>23</sup> DERRIDA, *Della grammatologia*, cit., p. 380.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 381.

paradigma storico-epocale di Hegel, è l'idea di fondo espressa da Derrida a risultare fondamentale: la filosofia è questo dire il mondo in scrittura, in prosa, il farsi stesso del mondo nella grafia; questa è la condizione di ogni filosofia possibile, appunto come *archifilosofia*, la dinamica che consente alla filosofia di attribuirsi una struttura, un senso, una presenza e di emanare il suo splendore.

#### 4. Scrittura e redenzione

Le soluzioni che qui stiamo tentando vorrebbero essere inoltre del tutto speculari a un'ermeneutica dell'esistenza umana e a una sua fenomenologia. Dal nostro punto di vista, ha ragione Benjamin nel sostenere, nella sua filosofia e mistica sia del linguaggio che della scrittura, che l'essere umano, come tutte le creature, è affondato nel peccato (per lui era la colpa edenica) e anela ardentemente a un riscatto. Un peccato che, nella sua interpretazione di *Genesis*, è prima di tutto linguistico. Al di là del racconto genesiaco e della sua interpretazione, il filosofo berlinese coglie benissimo, e lo esprime con affermazioni molto precise, la corruzione dell'umano, il suo essere intriso del limite che egli percepisce come colpa da redimere. Ed è curioso che individui l'estrinsecarsi della colpa esistenziale nel linguaggio. La creatura, successivamente alla Caduta, è privata di quella parola che constando solo di nomi diceva immediatamente l'essenza delle cose, rimanendo dunque *muta*. In questo silenzio fatto di tristezza e malinconia, la creatura, e dunque l'umano che non sfugge a questa sorte, è ridotta al mutismo. Ma nel mutismo colposo in cui giace, egli ha la possibilità di giungere al suo riscatto nella parola che non ha bisogno di voce e che compendosi totalmente nel silenzio può ottenere la redenzione.<sup>26</sup>

La filosofia, quando viene scritta, si mostra signora del mondo, onnipotenza sugli enti, immedesimazione nella stessa condizione silenziosa delle cose che non hanno la parola per potersi dire. Inserita dunque in questo quadro, la filosofia acquista un'altra ragione per farsi scrittura, una motivazione esistenziale che risale direttamente all'enigma della vita umana e della sua condizione, che Benjamin descrive triste, muta e in lutto per via del difetto della sua espressione e del suo rapporto non più immediato con il mondo. La parola che si compie nella scrittura ha questa possibilità di comunicazione, quindi di liberazione e di salvezza. Perché nella scrittura il sapere incontra se stesso lì dove la profondità è massima e accade la vera conoscenza. Scrive Benjamin: «Vive, in ogni

---

<sup>26</sup> Cfr. Walter BENJAMIN, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* [1916], in *Medienästhetische Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002, Auswahl und Nachwort von D. Schöttker, pp. 67-82; tr. it. e cura di R. SOLMI, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014, pp. 53-70.

tristezza, la più profonda tendenza al silenzio, e questo è infinitamente di più che incapacità e malavoglia di comunicare. Ciò che è triste si sente interamente conosciuto dall'inconoscibile»,<sup>27</sup> a cui facciamo seguire quest'altra affermazione successiva dell'*Ursprung*: «La parola è - potremmo dire - l'estasi della creatura: è compromissione, presunzione, impotenza di fronte a Dio; la scrittura è il suo raccoglimento: è dignità, superiorità, onnipotenza sulle cose del mondo».<sup>28</sup> La creatura muta e triste incontra se stessa nel suo silenzio, del quale si riappropria conoscitivamente raccogliendosi nella scrittura.

Nella parte finale del libro sul Barocco, Benjamin, citando il «geniale Johann Wilhelm Ritter»,<sup>29</sup> declina la scrittura come simbolo della parola e l'immagine come scrittura di qualcosa in cui il significato si raccoglie per rimandare ad altro e dire la creatura dal suo stato silenzioso, l'unico del resto da cui partire per cominciare il percorso di redenzione e salvezza. Non il suono, dunque, ma il silenzio della scrittura, il luogo in cui l'esistenza giunge a se stessa per aspirare nuovamente all'altezza.

Scrittura e comprensione dell'esistenza divengono dunque due dinamiche tra di loro convergenti e intersecantesi, nei cui punti di contatto si compie la filosofia vera e propria, il riscatto dalla condizione creaturale nel sapere di sé e del suo destino di essere, nel modo in cui è nella forma che ha assunto sin dalla nascita.

In un'ottica antropologica, è questa una delle radici più profonde per cui si scrive, il desiderio inconscio e fortissimo del vivente di durare ancora benché sappia dell'inevitabilità della morte. Lasciare un segno è la piccola rivincita del vivente, nella nostra fattispecie del vivente uomo, sulla finitudine che lo caratterizza, sul suo essere-alla-fine segnato in modo inequivocabile. Nella tendenza a scrivere è infatti da cogliere l'estremo tentativo di ottenere una vita laddove la vita nella forma biologica non può più esserci. È l'iscrizione sul muro di un condannato a morte, la preghiera a Dio di chi è in fin di vita, il far testamento, redigere quotidianamente un diario, comporre una silloge di poesie o un romanzo che racconti della vita che si è vissuta e del proprio mondo, il tucidideo «possesso che vale per l'eternità».<sup>30</sup> Con un'acuta formulazione di Kundera: «Tutti, infatti, soffrono all'idea di scomparire non visti e non uditi in un universo

---

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>28</sup> Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], in R. TIEDEMANN - H. SCHWEPPEHÄUSER (hrsg.), *Gesammelte Schriften. Band I.1*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991; tr. it. e cura di A. BARALE, *Origine del dramma barocco tedesco*, Carocci, Roma 2018, p. 267.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 278. Per una riflessione più circostanziata rinvio a Wienfried MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1995; Andrea PINOTTI (a cura di), *Giochi per melanconici. Sull'«Origine del dramma barocco tedesco» di Walter Benjamin*, Mimesis, Milano-Udine 2003.

<sup>30</sup> TUCIDIDE, *La guerra del Peloponneso*, a cura di F. Ferrari, Rizzoli, Milano 2014, p. 109.



indifferente, e per questo vogliono, finché sono in tempo, trasformare se stessi nel proprio universo di parole».<sup>31</sup>

In aggiunta, preferiamo far illustrare questo moto naturale dell'animo umano anche da un esperto di grafologia e storico della scrittura come Ewan Clayton: «La lingua scritta fa qualcosa che quella parlata non fa. Comunica attraverso i sensi, il colore, la forma, la massa, l'aspetto. E ha un rapporto diverso con il tempo. Uno scritto può durare a lungo, spesso oltre la vita stessa dell'autore. Può attraversare fisicamente lunghe distanze, essere costruito in collaborazione con altri, può "andare avanti" senza pause, molto più a lungo di un discorso parlato. La scrittura può essere rivista, corredata di illustrazioni, disposta visivamente in forma tabulare, o a raggera, o secondo una struttura gerarchica, come sarebbe difficile fare oralmente (pensate ai libri di Eusebio); non esiste un equivalente uditivo dell'indice dei contenuti. La scrittura ha a che fare con il nostro modo di gestire le relazioni interpersonali, di organizzare le istituzioni, ed entra in gioco quando il discorso si fa troppo vasto (come nella fabbrica del XIX secolo) o troppo complesso (l'enciclopedia), quando parlare non è più sufficiente».<sup>32</sup>

Se così è, come del resto siamo convinti, questo stesso nucleo è da individuare anche in quella forma particolare di scrittura originaria che avevamo chiamato filosofia. La filosofia, come la teoresi di Benjamin ci ha fatto comprendere, è una forma di scrittura che riflette sul mondo ma nella quale bisogna individuare questa spinta alla redenzione e alla salvezza.

## 5. Scrittura, trasfigurazione e liberazione

La potenza della scrittura si esplica anche nella dimensione individuale. Con la riflessione degli antichi si era visto che, pur potendo in alcuni casi fare a meno della scrittura, la filosofia si declina come quell'atteggiamento esistenziale per cui il sapere raggiunto su una determinata situazione ontico-mondana modifica la vita del soggetto, lo trasforma, avendo fissato come obiettivo di tale trasformazione la liberazione dai legacci della realtà sensibile e l'assoluzione dal peso di esserci. Dal nostro punto di vista e secondo la prospettiva che qui si vuole proporre, questo processo deve avere nondimeno un'appendice necessaria nella scrittura, nel pensiero che ancorché già influente sulla prassi quotidiana deve acquisire una nuova forma, una *nuova esistenza*.

---

<sup>31</sup> Milan KUNDERA, *Knihá smíchu a zapomněni*, 1978; tr. it. di A. MURA, *Il libro del riso e dell'oblio*, Adelphi, Milano 1991, p. 133.

<sup>32</sup> Ewan CLAYTON, *The Golden Thread. The Story of Writing*, Atlantic Books, London 2013; tr. it. B. ANTONIELLI D'OULX, *Il filo d'oro. Storia della scrittura*, Bollati Boringhieri, Torino 2019, pp. 354-355.

Il dibattito contemporaneo, soprattutto quello fenomenologico e delle scienze cognitive sulla mente estesa, propone l'ipotesi molto suggestiva che le iscrizioni, di qualunque genere esse siano, o comunque più in generale gli atti che si compiono e che lasciano esternamente all'individuo una traccia duratura nel tempo, siano pensiero a tutti gli effetti, e non solo un'estensione esteriore, un'appendice, ma un sostanziale mutamento di forma,<sup>33</sup> ed è appunto in questo mutamento formale che qui ravvisiamo il carattere decisivo della questione. Nella forma particolare di scrittura che è la scrittura filosofica, bisogna ragionare seriamente sulle implicazioni che questa suggestione può comportare. In prima battuta, prendendo in esame la già citata forma diaristica cui si accennava, si può dire che scrivere i propri ricordi dando loro la forma verbale, e di conseguenza quella scritta, significa con tutta evidenza trasformare il vissuto, il proprio passato, il farsi stesso della vita giorno dopo giorno in qualcosa d'altro, in un'entità in cui ci si deposita, si cambia aspetto, ci si può riconoscere o smarcare e influire su soggetti terzi nel caso in cui capiti d'essere letti. In linea generale, come nota acutamente Sini, la scrittura, specie quella alfabetica, è già di per sé una combinazione di elementi ideali da cui si generano gli *eidōs* in senso platonico (da qui Sini rimanda al grammatico e soprattutto al dialettico nel modo in cui Platone ne discute nel *Sofista*), con evidenti implicazioni sia temporali che esistenziali: la scrittura è una forma di idealizzazione, è la grammatica dell'idea, il puro regno del pensiero, la logica della teoresi. Ma la scrittura in quanto tale inizia comunque dal vissuto, dal piano esistenziale, ed è per questo che secondo Sini le sue radici affondano nella prassi, deve essere una questione *etica* e di ermeneutica esistenziale come qui stiamo tentando di dimostrare: «L'idealità raggiunta è onnitemporale, ma in quanto risulta dalla temporalità concreta, operativa, del tracciare; il quale però resta inavvertito: agito ma non saputo. Il risultato sensibile del tracciare (questi tratti di penna ecc.) viene allora visto come una trascrizione o *somatizzazione convenzionale dell'idealità*: astratta successione di punti, di "istanti", che, nella convenzionalità empirica e temporale del significante, "rappresentano" l'intemporalità ideale del significato».<sup>34</sup> La scrittura è l'idealità, anche in senso platonico, in cui si compiono il pensiero e dunque anche la filosofia.

Partendo però da una concezione esistenziale di fondo, questo processo di cambiamento di stato, che potremmo anche definire come dall'organico allo spirituale, dal materiale all'ideale, anzi processo del prendere corpo dell'ideale nella grafia, consiste

---

<sup>33</sup> Per un approfondimento di queste ipotesi posso rimandare, oltre ai lavori antesignani di Chalmers, a Richard MENARY (ed.), *The Extended Mind*, MIT Press LTD, Cambridge (Massachusetts) 2012, e a Riccardo MANZOTTI, *The Spread Mind. Why Consciousness and the World Are One, Or Books*, New York 2018; tr. it. A. PANINI, *La mente allargata. Perché la coscienza e il mondo sono la stessa cosa*, ilSaggiatore, Milano 2019.

<sup>34</sup> SINI, *Etica della scrittura*, p. 90 (il corsivo è mio).

in una disincarnazione profonda del sé e nell'ottenimento di una purificazione vitale che rende la scrittura non un mero supporto per la memoria e per la comunicazione, ma una sublimazione della vita stessa, un suo potenziamento sia di qualità che di senso, come se acquistasse maggiore significato. Estremizzando, potremmo anche sostenere l'ipotesi per cui un'esistenza acquista un significato reale soltanto quando scritta, quando la vita tocca la parola, si esprime attraverso di essa e si fissa nella grafia, che rimane comunque mobile per via delle possibili interpretazioni di natura storico-culturale. E questo lo si afferma sia dal punto di vista del soggetto, in ciò che potremmo chiamare il foro interiore, sia da quello esterno al soggetto, quando l'attività della scrittura avviene in prima persona o per opera d'altri (pensiamo al caso di Giulio Cesare, che ha scritto di sé e su cui si è scritto).

Anche questa, dalla nostra prospettiva, rappresenta una forma di filosofia della scrittura e di filosofia *tout court*. Esistono infatti forme filosofiche di autobiografie, confessioni e narrazioni in prima persona, come quella agostiniana, rousseauiana o goethiana, che hanno certamente una *funzione* filosofica di fondo. Ma quanto sosteniamo, lo ripetiamo, è che sia la propensione alla scrittura la filosofia vera e propria, l'archifilosofia come condizione di possibilità della filosofia in generale.

Scrivere di sé e su di sé, in un'ottica oggettivante, incrocia comunque anche il significato della *liberazione*, aspetto che nella storia del pensiero più recente ha un superbo rappresentante in Emil Cioran, il quale intende la scrittura filosofica come la rendicontazione del male che è la vita, la registrazione pedissequa e puntuale delle proprie sensazioni: egli concepisce se stesso come un poeta che compone i suoi versi salvando le vette di senso che l'esistenza raggiunge nel suo acme esperienziale. Si scrive la sofferenza, la colpa, ci si accanisce contro il mondo in cui si è caduti, una vendetta continua contro il principio creatore, chiunque o qualunque cosa sia, per ottenere un sollievo, come uno sfogo continuo ma esatto, idealmente mirato e concettualmente profondo. Cioran lo dice chiaramente quando afferma di essere stato, con una frase ormai paradigmatica della sua opera, nient'altro che il segretario delle proprie sensazioni,<sup>35</sup> dalle quali ci si libera soltanto scrivendo, portandole fuori di sé: la vita intesa come sensazione del mondo, come un sapere che avverte immediatamente la propria esistenza, nell'affondare nella propria corporeità, nel tessuto di dolore, disagio, disgusto, inadeguatezza. Ed è da questo rimbalzo conoscitivo che si compie la scrittura, il pensiero

---

<sup>35</sup> «Tutto ciò che ho affrontato, tutto ciò in cui ho discusso per tutto il tempo della mia vita, è indissociabile da ciò che ho vissuto. Non ho inventato nulla, sono stato soltanto il segretario delle mie sensazioni» in Emil M. CIORAN, *Écartement*, Gallimard, Paris 1979, *Squartamento*, tr. it. M.A. Rigoni, Adelphi, Milano 1981, p. 149. Su Cioran e la scrittura rimando in particolare a Vincenzo FIORE, *Emil Cioran. La filosofia come de-fascinazione e la scrittura come terapia*, Nulla die, Piazza Armerina 2018.

che, iniziando dal sapere della sensazione, comprende la negatività, se ne distanzia e si ricolloca nella coscienza, quest'ultima la colpa più grave per l'uomo, il principio più originario della sua sciagura.

Rilanciando ulteriormente, potremmo ragionare anche sull'autobiografia, problema su cui lo stesso Derrida ha suggerito riflessioni importanti, e per far ciò scegliamo un genere particolare di scrittura filosofica, in cui subentra un tipo molto specifico di biografia tutto da concettualizzare, quello di Proust e della scrittura della *Recherche*.<sup>36</sup> Siamo senz'altro di fronte a un'opera di letteratura, di certo non dinanzi a un trattato o a un sistema logico-filosofico rigoroso. Mettendo da parte il noto dibattito e il ruolo effettivo che la *Recherche* ricopre nella questione sempre aperta dei rapporti tra filosofia e letteratura, è il processo della scrittura proustiana a essere centrale per il nostro discorso. La *Recherche* è una scrittura filosofica per via delle verità che vi si discutono e che da essa emergono, come lo stesso Narratore afferma con grande chiarezza nella sezione teoretico-saggistica del *Temps retrouvé*: idee e universali scaturiti dal vissuto doloroso e che nell'ottica proustiana devono diventare parola narrata per essere comprese, prima da chi le ha vissute e poi dal lettore che vi si accosta nel tentativo di riconoscersi e di svelare a se stesso queste verità, le quali senza la lettura sarebbero rimaste oscure e ignote. La condizione di possibilità della filosofia come conoscenza e comprensione delle verità universali della vita e del mondo, dunque di verità metafisiche ed esistenziali, è quindi la *scrittura*. Scrivere, per Proust, consente di dare una forma alle acquisizioni concettuali raggiunte durante la propria vita, ed esse sarebbero nulla se non affidate alla parola che nella grafia è in grado di esprimerne il senso e di farle permanere.

Inoltre, scrivere vuol dire anche attribuire un significato decisivo alla propria esistenza, la quale altrimenti sarebbe stata peccaminosa e irredenta, abbandonata, riformulando il discorso critico-teologico di Benjamin, al *temps perdu*. Nella concezione proustiana, e senza di ciò non capiremmo il motivo della sua assoluta dedizione alla scrittura, la vita è niente se non viene trasfigurata nella parola narrante, la quale non deve rivisitarla o peggio imitarla traslandola così com'è nell'opera letteraria, bensì trasformarla secondo le verità riconosciute come tali dal dolore che è stato necessario provare per ottenerle: «La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie, par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent

---

<sup>36</sup> Su questi aspetti proustiani cfr. comunque Miguel DE BEISTEGUI, *La jouissance de Proust. Pour une esthétique de la métaphore*, Les Belles Lettres, Paris 2007; tr. it. Alessandra ALOISI, *Proust e la gioia. Per un'estetica della metafora*, Edizioni ETS, Pisa 2013, e anche Maurizio FERRARIS, *Ermeneutica di Proust*, Rosenberg&Sellier, Torino 2022.

pas à l'éclaircir». <sup>37</sup> In questo senso, l'immane fatica proustiana si mostra molto coerente con la riflessione degli antichi: la verità, una volta conosciuta, cambia il soggetto, e non è verità se tale cambiamento non accade. La *conversione* che Proust auspica avviene certamente grazie alle sollecitazioni della memoria involontaria ma in misura determinante in virtù della scrittura, per meglio dire della filosofia come comprensione trasfigurante del vissuto in letteratura, che redime la vita liberandola dal peccato dello spreco, del limite e dell'angoscia della morte. La filosofia in quanto scrittura è dunque una forma di assoluzione: la verità di se stessi e del mondo divenuta comprensibile. Non è un caso infatti che Proust, apposta la parola fine alla sua opera, si sia quasi lasciato morire, come un eroe del mito che avendo terminato la sua fatica si dichiara pronto a congedarsi dalla vita. <sup>38</sup>

Capiamo quindi che questa ipotesi di filosofia fondata sulla scrittura si articola come una disposizione esistenziale, una convinzione vitale che traccina dalla parola e dalla sua fissazione rigorosa, una *magia* per dare un senso all'insensatezza originaria che è l'esserci a partire da quanto ci è di più irriducibile, come ben sapevano gli antichi Greci e gli autori con cui fin qui ci si è confrontati: il corpo, la finitudine, la morte, il desiderio di perdurare e di liberarsi dalla colpa con cui nasciamo e che ci è cucita addosso, l'essere in quanto produrre segni e lasciar-tracce. La scrittura è allora la traccia dell'umano, il segno alla sua massima potenza, il pensiero che fonda il senso con cui ci si libera e assolve dalla vita, possibilità d'ultra-vita in cui l'esistenza giunge al fulgore della verità.

## Nota bibliografica

Céleste ALBARET, *Monsieur Proust*, Éditions Robert Laffont, Paris 1973; testo raccolto da G. BELMONT, *Monsieur Proust*, tr. it. A. Donaudy, SE, Milano 2004.

Hannah ARENDT, *Il futuro alle spalle*, introduzione di L. Ritter Santini, tr. it. V. Bazzicalupo e S. Muscas, ilMulino, Bologna 1980.

---

<sup>37</sup> Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié [1987-1989], coll. «Quarto», Gallimard, Paris 2019, pp. 2284-2285. «La vera vita, la vita finalmente scoperta e messa in luce, di conseguenza la sola vita realmente vissuta è la letteratura, vita che, in un certo senso, dimora in ogni momento in tutti gli uomini così come nell'artista. Ma essi non la vedono perché non cercano di portarla alla luce», tr. it. M.T. Nessi Somaini, Rizzoli, Milano 2012, p. 280.

<sup>38</sup> «E allora, cara Céleste, glielo dico. È una grande notizia. Stanotte ho messo la parola "fine", e sempre sorridendo e con quella luce nello sguardo, aggiunse: "Adesso posso morire"» in Céleste ALBARET, *Monsieur Proust*, Éditions Robert Laffont, Paris 1973; testo raccolto da G. BELMONT, *Monsieur Proust*, tr. it. A. Donaudy, SE, Milano 2004.

- Walter BENJAMIN, *Über den Begriff der Geschichte* [1942], in R. TIEDEMANN - H. SCHWEPPEHÄUSER (hrsg.), *Gesammelte Schriften. Band I.2*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991; tr. it. a cura di G. BONOLA - M. RANCHETTI, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 2011.
- ID., *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* [1916], in *Medienästhetische Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002, Auswahl und Nachwort von D. Schöttker, pp. 67-82; tr. it. e cura di R. SOLMI, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014, pp. 53-70.
- ID., *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], in R. TIEDEMANN - H. SCHWEPPEHÄUSER (hrsg.), *Gesammelte Schriften. Band I.1*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991; tr. it. e cura di A. BARALE, *Origine del dramma barocco tedesco*, Carocci, Roma 2018.
- Alberto Giovanni BIUSO, *Chronos. Scritti di storia della filosofia*, Mimesis, Milano-Udine 2023.
- Giorgio Raimondo CARDONA, *Antropologia della scrittura* [1981], UTET, Torino 2009.
- Alberto CASADEI, *Biologia della letteratura*, ilSaggiatore, Milano 2018.
- Emil M. CIORAN, *Écartelement*, Gallimard, Paris 1979, *Squartamento*, tr. it. M.A. Rigoni, Adelphi, Milano 1981.
- Ewan CLAYTON, *The Golden Thread. The Story of Writing*, Atlantic Books, London 2013; tr. it. B. ANTONIELLI D'OULX, *Il filo d'oro. Storia della scrittura*, Bollati Boringhieri, Torino 2019.
- Miguel DE BEISTEGUI, *La jouissance de Proust. Pour une esthétique de la métaphore*, Les Belles Lettres, Paris 2007; tr. it. Alessandra ALOISI, *Proust e la gioia. Per un'estetica della metafora*, Edizioni ETS, Pisa 2013.
- Jacques DERRIDA, *De la grammatologie* [1967], Les Éditions de Minuit, Paris 1997; ed. it. a cura di G. DALMASSO e S. FACIONI, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 2020.
- ID., *La pharmacie de Platon*, Éditions du Seuil, Paris 1972; tr. it. R. BALZAROTTI, *La farmacia di Platone*, Jaca Book, Milano 2007.

ID., *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl* [1967], PUF, Paris 2016; ed. it. a cura di G. DALMASSO, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, Jaca Book, Milano 2021.

Maurizio FERRARIS, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce* [2009], Laterza, Roma-Bari 2014.

ID., *Ermeneutica di Proust* [1987], Rosenberg&Sellier, Torino 2022.

ID., *Introduzione a Derrida*, Laterza, Roma-Bari 2003.

Vincenzo FIORE, *Emil Cioran. La filosofia come de-fascinazione e la scrittura come terapia*, Nulla die, Piazza Armerina 2018.

Galileo GALILEI, *Dialogo dei Massimi Sistemi*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano 2016.

Sergio GIVONE, *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e romanzo*, Einaudi, Torino 2005.

Pierre HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Gallimard, Paris, 2002; tr. it. A.M. MARIETTI - A. TAGLIA, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Einaudi, Torino 2019.

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Phänomenologie des Geistes* [1807], Meiner, Hamburg 1988; tr. it. V. CICERO, *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, Milano 2013.

ID., *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [1837], Meiner, Hamburg 1986; tr. it. G. BONACINA - L. SICHIROLLO, *Lezioni sulla filosofia della storia*, Laterza, Roma-Bari 2003.

Friedrich HÖLDERLIN, *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1993.

Milan KUNDERA, *Kniha smíchu a zapomněni*, 1978; tr. it. A. MURA, *Il libro del riso e dell'oblio*, Adelphi, Milano 1991.

Riccardo MANZOTTI, *The Spread Mind. Why Consciousness and the World Are One, Or Books*, New York 2018; tr. it. A. PANINI, *La mente allargata. Perché la coscienza e il mondo sono la stessa cosa*, ilSaggiatore, Milano 2019.

- Cormac MCCARTHY, *The Passenger*, Palgrave Macmillan, London 2022; tr. it. M. BALMELLI, *Il passeggero*, Einaudi, Torino 2023, p. 379.
- Richard MENARY (ed.), *The Extended Mind*, MIT Press LTD, Cambridge (Massachussets) 2012.
- Winfried MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1995.
- Andrea PINOTTI (cur.), *Giochi per melanconici. Sull'«Origine del dramma barocco tedesco» di Walter Benjamin*, Milano, Mimesis 2003.
- PLATONE, *Fedone*, a cura di E. Savinio, Mondadori, Milano 2010.
- ID., *Fedro*, a cura di P. Pucci, Laterza, Roma-Bari, 1998.
- ID., *Sofista*, a cura di B. Centrone, Einaudi, Torino 2008.
- Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié [1987-1989], coll. «Quarto», Gallimard, Paris 2019; tr. it. M.T. NESSI SOMAINI, *Alla ricerca del tempo perduto*, Rizzoli, Milano 2012.
- Simone REGAZZONI, *Jacques Derrida. Il desiderio della scrittura*, Feltrinelli, Milano 2018.
- Carlo SINI, *Etica della scrittura*, Mimesis, Milano-Udine 2009.
- Wisława SZYMBORSKA, *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano 2009.
- TUCIDIDE, *La guerra del Peloponneso*, a cura di F. Ferrari, Rizzoli, Milano 2014.



# POSTURE DEL CONCETTO

## Elementi di stilistica matematica e il caso Deleuze

Andrea F. DE DONATO

(Università Cattolica del Sacro Cuore)

**Abstract:** The contemporary debate on the problem of style is mainly developed along two lines: foremost, the logic argumentation and the discursive modes of literary writing, namely the style understood as the formal analysis of a work intertwined with the content it conveys (stylistics); secondly, the paradigms of scientific expressivity in the formation of epistemological domains (style of scientific thinking). This article studies the philosophical problem of style in the field of mathematics through three steps. At first, starting with the debate on mathematical aesthetics and tracing the aesthetic residue in the operators of calculation, demonstration and resolution, it will be investigated how a mathematical formula could be analysed aesthetically. Subsequently, studying the category of style, the relationship between thinkability, formalisation and understanding of a mathematical problem will be investigated, in order to propose some general elements of a mathematical stylistic. Finally, starting from the case study of the term transcendence in the thought of G. Deleuze and in the Abelian theory of functions, it will be argued that, by thinking the problem of style, it is not merely indicated the formal analysis of an argument, nor merely it is proposed to recognise historically epistemic models of knowledge: the problem of style allows to trigger virtualities in order to create new conceptual environments and new epistemic practices, or to free thought from dogmatism. This metaphysics of style will be introduced by the notion of stylology.

**Keywords:** Stylistic, Stylology, Aesthetic of mathematics, Stylistic of Mathematics, Deleuze.

### 1. Introduzione

Spesso si associa il rigore argomentativo della matematica all'oggettività risolutiva di una dimostrazione. Si tratta di una confusione indebita tra due piani epistemologici distinti, quello dell'oggettività, indifferente al gesto teorico, e quello del rigore, che si presenta invece come metodo e logica di una progressione dimostrativa. Il cortocircuito può avvenire allora in due modi: con la presa di coscienza della non oggettività di una argomentazione rigorosa e con l'oggettivazione, o evidenza, di un'argomentazione non rigorosa. Si tratta, ad esempio, del problema sillogistico di un'inferenza valida ma non vera o, all'inverso, dello stile di argomentazione non consequenziale ma evocativo, che

proceda per *nuanciamento*<sup>1</sup> invece che per enunciazioni. Siano tuttavia sollevati due ulteriori problemi. Come giustificare un'oggettività non rigorosa? E poi, a posteriori, come è possibile che il rigore possa non essere oggettivo? Tali problemi diventano ancor più evidenti restando sul piano teorico della matematica, scienza che sembra confondere, perlomeno nell'immaginario comune, questi due differenti assetti epistemologici ai quali è possibile risalire. Che la matematica sia una scienza rigorosa, o una forma oggettiva d'espressione, è un problema da discutere. Quando Luigi Bianchi, geometra di genio, annuncia nelle sue *Lezioni di Geometria Differenziale* l'utilizzo degli algoritmi per facilitare lo studio della teoria delle forme differenziali quadratiche, essi presentano anche «il grande vantaggio di dare alle formule un aspetto semplice ed elegante, che facilmente si imprime nella memoria».<sup>2</sup> Se una teoria può essere resa più elegante, e se tale eleganza modifica l'impressione di una teoria nella memoria di un matematico, vuol dire che i due problemi posti (rigore non oggettivo e oggettività non rigorosa) si risolvono entrambi nella ritrovata dimensione estetica della matematica, o nella plasticità argomentativa e stilistica di una dimostrazione oggettiva. Ciò significa, in altre parole, che l'indebita identità tra rigore e oggettività debba essere riletta a partire da un piano anteriore all'oggettivo e al rigoroso, cioè considerando le condizioni di costituzione e di possibilità di ciò che è rigoroso e di ciò che è oggettivo. In fin dei conti, per poter giungere a una dimostrazione a partire da assiomi, è necessario che certi principi siano dati per presupposti, che un metodo sia eretto a procedimento universale, e che uno stile del pensiero sia innalzato a disciplina scientifica. Ma ognuno di questi elementi primitivi ha bisogno, a sua volta, di un'epistemologia propria, di un piano d'analisi che studi la costituzione stessa di una disciplina, la sua *presa di forma*, senza che

---

<sup>1</sup> Alain BADIOU, *L'avventure de la Philosophie française depuis les années 1960*, La fabrique, Paris 2012, p. 32.

<sup>2</sup> Luigi BIANCHI, *Lezioni di geometria differenziale*, Spoerri, Pisa 1894, p. VI. L'ossessione per l'eleganza contraddistingue anche il giovane Gauss, che ancora diciannovenne non sembra essere soddisfatto dell'eleganza delle prove ottenute nella risoluzione di un problema (Nathalie SINCLAIR – David PIMM, *A historical gaze at the mathematical aesthetic*, in N. SINCLAIR – D. PIMM – W. HIGGINSON, *Mathematics and Aesthetics. New approaches to an ancient affinity*, Springer, Berlin 2006, p. 7). Un ulteriore esempio è l'incipit di Gustavo BESSIÈRE, *Il calcolo differenziale ed integrale reso facile ed attraente*, Hoepli, Milano 1958: oltre al titolo davvero coerente con il presente studio, questo volume presenta anche il pregio di sostituire allo stile di scrittura tipico della matematica uno stile narrativo, quasi come fosse un «romanzo» (*Ivi*, p. III), senza tuttavia che si perda la complessità degli argomenti trattati. Gabriele LOLLI dedica al tema della bellezza nella matematica il decimo capitolo del suo recente *Matematica in movimento. Come cambiano le dimostrazioni*, Bollati Boringhieri, Milano 2022.

essa sia ridotta ai suoi elementi attuali.<sup>3</sup> Si tratta di un piano che eccede la teorizzazione e l'argomentazione, ma anche la dimostrabilità rigorosa di un assioma. Il problema dello stile sorge proprio in questo punto, al di là della forma e nella costituzione del contenuto, in quanto ciò che eccede la dialettica tra forma e contenuto non è altro che una loro condizione di pensabilità: a quali condizioni è possibile pensare? Che rapporto c'è tra stile argomentativo e pensabilità di un ente (matematico, ontologico, naturale)?<sup>4</sup> Su tali questioni, strettamente stilistiche, si ritornerà nel secondo paragrafo. Il primo paragrafo invece studierà, nel contesto della matematica, in che modo possa essere circoscritto e individuato un suo residuo estetico. Ciò significa, in altre parole, che è necessario studiare preliminarmente il luogo estetico in cui una teoria può essere pensata, e solo dopo si potrà analizzare una certa logica della matematica nella sua matrice stilistica, o individuarne gli elementi per una sua stilistica generale. Successivamente, nel terzo paragrafo, si potrà esaminare un caso in cui stile matematico e stile filosofico si incontrano sullo stesso terreno, quello dell'assetto epistemologico di Gilles Deleuze, grazie alla nozione di *trascendenza*, punto di incontro tra metafisica deleuziana e teoria delle funzioni del matematico Niels Henrik Abel: sarà questo il momento in cui da una stilistica si passerà a una pratica *stilologica*.

Bisogna tuttavia chiarire alcuni punti. Il primo riguarda lo statuto epistemologico della presente analisi. Questo studio si propone di riabilitare la categoria di stile come condizione di pensabilità, possibilità e costituzione di qualsiasi formalizzazione del pensiero. Tale formalismo può essere espresso in più maniere o stili, che corrispondono in primo luogo alle scienze (filosofia, matematica, chimica<sup>5</sup> ecc.) e in secondo luogo ai modi interni alle scienze (platonismo, kantismo, bergsonismo ecc).

Vi sono allora due livelli dello stile, il primo anteriore ontologicamente alle scienze, virtuale, poiché senza di esso le scienze non sarebbero pensabili, ma senza le scienze esso resterebbe immutato. Tale anteriorità ontologica, tuttavia, non è che regionale,

---

<sup>3</sup> In questo senso procede il tentativo di Luciano BOI, *La géométrie est plus que ses axiomes: Philosophie de l'espace et ontogénèse de la nature*, "Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea", 8, 1, 2020, pp. 139-173, laddove tuttavia il tentativo di risalita verso un piano anteriore agli assiomi geometrici non è finalizzato a comprendere ciò che nell'argomentazione scientifica eccede la struttura stessa della scienza, ma a riscoprire ciò che nella geometria può essere considerato come parte di un complesso linguaggio della natura stessa, che è plastica, deformabile e deformante, eterogenetica.

<sup>4</sup> Nello specifico, rovesciando la prospettiva della questione, A. C. Crombie e poi, più approfonditamente, I. Hacking usano a più riprese l'espressione *style of scientific thinking*.

<sup>5</sup> Come fa notare Bernadette BENSUADE-VINCENT, *The Chemists' Style of Thinking*, "Berichte zur Wissenschaftsgeschichte", 32, 4, 2009, pp. 365-378, i già citati Crombie e Hacking non applicano la nozione di stile del pensiero scientifico ai singoli domini della scienza; pertanto, si avanza l'ipotesi di uno stile del pensiero chimico come particolare tipo di conoscenza induttiva e come peculiare rapporto tra soggetto conoscente, materiale conosciuto e supporto naturale al soggetto e al materiale.

locale, e appartiene al piano epistemologico di ogni articolazione del pensiero. All'interno di quale processo stilistico è possibile conoscere e innescare ulteriori articolazioni del pensiero? La questione non è banale, in quanto a fare problema sono sia la continua articolazione di uno stile del pensiero, ontologicamente anteriore alla costituzione di una scienza, sia la singolarità dello stile di un pensiero.<sup>6</sup>

Il secondo livello dello stile è continuamente posteriore alle scienze, attuale, vi si costituisce all'interno, ed è privo dello slancio creativo che permette la creazione di una nuova formalizzazione scientifica. Questo secondo livello dello stile è quello proprio della stilistica, ovvero lo studio dello stile degli elementi attuali, o dati, già iscritti in un dominio scientifico di riferimento; il primo livello dello stile, invece, è indagato da una stilistica superiore, una stilistica del virtuale o *stilologia*, la quale si propone di studiare la formalizzazione stessa di una scienza, e con essa lo slancio creativo che permette di costituire nuovi domini scientifici e nuove articolazioni del pensiero, al di là delle categorie di verità e di deducibilità. Per questo motivo, non potrà esserci una stilologia della matematica, in quanto essa starebbe già articolando elementi formalizzati e iscritti in un dominio scientifico. Al contrario, è possibile studiare una matematica stilologica, ovvero costituita in maniera eterogenetica (virtuale) rispetto ai già noti assetti epistemologici attuali – che a loro volta si articolano in una stilistica matematica. Da un lato, insomma, vi è una logica dei modelli, una stilistica, che non può nulla se non articolare possibilità espressive in un ambiente epistemico facendo interagire forma e contenuto di elementi dati; dall'altro lato, invece, vi è una logica dei diagrammi,<sup>7</sup> una stilologia, ovvero l'innescò di virtualità del pensiero che non sono ancora iscritte in alcun dominio, le cui strutture interne (forma e contenuto) non sono ancora individuate da un'immagine o da un modello. Il lessico utilizzato, è bene specificarlo subito, potrebbe sembrare derivato dall'ontologia deleziana, o comunque da un canone filosofico appartenente ai più recenti pensatori francesi; ciò è vero a patto che l'uso stesso di un simile lessico – come si vedrà diffusamente nel terzo paragrafo – emerga da un terreno del pensiero che è necessario rintracciare stilologicamente. In più, l'interesse ulteriore di una simile indagine sta nel fatto che l'epistemologia contemporanea ha ben

---

<sup>6</sup> N. Riggle propone la distinzione tra «personal style», ovvero l'espressività di un singolo come individuazione di un ideale, e «artistic style», ovvero lo slancio creativo di una personalità artistica (Nick RIGGLE, *Personal style and artistic style*, "Philosophical Quarterly", 65, 1, 2015, pp. 711-731). Tuttavia, questa distinzione non è così netta, e sul finale si propone l'idea dello stile artistico come espressione degli ideali dell'artista per l'arte. Si noti, dunque, anche in questo caso la tensione tra stile singolare e stile ideologico e universale.

<sup>7</sup> Sulla nozione di diagramma, Francesco LA MANTIA – Maria Giulia DONDERO, *Diagrammatic Gestures. Cognition, Mathematics, and Semiotics. An Introduction*, "Metodo", 9, 1, 2021, pp. 7-12.

presto ereditato certe strutture enunciative simboliche, ampliandone la portata concettuale.

A partire da questi nodi teorici, la filosofia della scienza ha visto biforcarsi due differenti impostazioni del problema dello stile. La prima, somigliante a una *pars construens*, risale a Ludwik Fleck<sup>8</sup> – la cui epistemologia paradigmatica tanto influenzò Kuhn<sup>9</sup> – il quale sostiene l'utilità dello studio dello stile per rintracciare la formazione di un *pensiero collettivo* che si realizza nei vari metodi scientifici, il che significa ripercorrere il processo di ciò che Gilbert Simondon chiama *individuazione collettiva*, purché essa sia applicata non solo al problema ontogenetico della conoscenza ma anche a quello filogenetico dei domini epistemologici che si alterano e trasformano processualmente nel divenire storico. La seconda impostazione segue il tentativo di Ian Hacking,<sup>10</sup> per il quale ogni dominio scientifico forza, incanala e opprime una conoscenza pura della realtà, perseguibile solo a partire da un'analisi dello stile del pensiero scientifico (o ragionamento), ovvero il residuo non scientifico nel costituirsi di un gesto scientifico. Il problema, insomma, sta nell'evitare di far ricadere i problemi solo all'interno del dominio di una scienza.<sup>11</sup>

La differenza tra questi affondi stilistici e il presente tentativo consiste nel considerare il punto di vista dello scienziato, dello scrittore, del pensatore. Non vi è alcuna *episteme* stilistica nella formazione di una scienza; al contrario, la modulazione dell'*episteme*, dello stile o del regime epistemologico di riferimento è dovuta all'eterogeneità delle pratiche concettuali. Fino a che punto sono libero di pensare? In che modo sono libero di rovesciare un problema? Quali problemi posso davvero sollevare? «Cogito ergo sum et genero»<sup>12</sup> è la formula di una *stilologia* che miri a innescare virtualità. Ma con una stilologia si può anche comprendere che non esistono formalizzazioni del pensiero opposte tra loro: non vi è un rigore e un suo opposto, ma ogni intuizione e ogni idea è sostituibile, esprimibile e formalizzabile in infiniti stili. *Non opposita sed diversa*. Bisogna allora far presente che una stilistica matematica avrebbe anche il compito di studiare l'argomentazione tramite matemi, così come i teorici della letteratura e i semiologi studiano le forme discorsive nei testi e nei modi di scrittura letteraria. Ciò è possibile a

---

<sup>8</sup> Ludwik FLECK, *Stili del pensiero. La conoscenza scientifica come creazione sociale*, Mimesis, Milano 2019.

<sup>9</sup> Si veda Nicola MÖRNER, *Thought styles and paradigms. A comparative study of Ludwik Fleck and Thomas S. Kuhn*, "Studies in History and Philosophy of Science", 42, 1, 2011, pp. 362-371.

<sup>10</sup> Ian HACKING, *The scientific reason*, Taiwan University Press, Taipei 2008.

<sup>11</sup> Questo punto implica un ulteriore problema, quello della verità: si veda Robert KOWALENKO, *Scientific styles, plain truth, and truthfulness*, "South African Journal of Philosophy", 37, 3, 2018, pp. 361-378. Sul rapporto tra estetica, verità e bellezza matematica, Dmitry MAVLO, *Beauty is truth: geometric inequalities*, "The Mathematical Gazette", 501, 84, 2000, pp. 423-432.

<sup>12</sup> Gilles DELEUZE, *Mathesis, scienza e filosofia*, in ID., *Immanenza*, Mimesis, Milano 2010, p. 18.

partire dall'assunto che ogni concetto è reso concepibile solo in virtù di una certa postura del pensiero,<sup>13</sup> e che il grado zero della formalizzazione concettuale sia racchiusa in una «prosa del concetto»<sup>14</sup> che si dice in molti modi, e che illumina solo alcuni aspetti dello stesso concetto – o rende concepibili solo alcune parti di un'idea – sui quali uno stile può aver presa.

Si partirà, allora, dall'estetica della matematica per ritrovare *ciò che è vivo e ciò che è morto* di una formalizzazione apparentemente rigorosa, per poi analizzarne la logica attraverso una stilistica. Che due stili differenti possano ibridarsi, come si tenterà di studiare con Deleuze e Abel, è invece un problema stilologico.

## 2. L'estetica della matematica, o il calcolo del bello

Ogni indagine estetica prende di mira due poli epistemologici. Innanzitutto si isolano gli elementi dell'analisi (enti, oggetti, prodotti, opere); tali elementi vengono individuati in un contesto e in una postura logica, una funzione. In matematica, allora, si dovranno individuare gli enti matematici e la loro funzione (numeri, calcoli, strutture della calcolabilità, figure calcolabili), ma anche il ragionamento matematico inteso come ente, e insieme ad esso la sua funzione.

Aristotele solleva questo problema quando nel libro *M* della *Metafisica* distingue tra enti matematici («è evidente che anche gli enti matematici non potranno esistere separati dai sensibili»)<sup>15</sup> e scienze matematiche («le scienze matematiche non saranno scienze di cose sensibili, ma non saranno neppure scienze di altri oggetti separati dai sensibili»),<sup>16</sup> eppure la distinzione non si limita a indicare la realtà dei numeri e quella della scienza che li indaga. Ci si domanda, invece, cosa comporti anteriorità e posteriorità degli enti nella realtà della matematica, quale sia la modalità dei *mathematikà*. Restando su questo punto, Badiou ha dato una rilettura estrema e affascinante. Rileggendo la dottrina aristotelica del numero, e in particolare la trattazione in *M*, egli afferma che «la matematica è dunque alla fin fine un'estetica rigorosa. Essa non ci dice niente sull'essere-

---

<sup>13</sup> Studiando il peculiare caso della filosofia francese del Novecento, colma di inferenze icastiche e di rinnovamenti stilistici nelle argomentazioni, M. Vallespir si domanda se un pensiero sia determinabile solo grazie al proprio stile (Mathilde VALLESPER, *La pensée a-t-elle un style? Deleuze, Derrida, Lyotard*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris 2022). Il problema, tuttavia, resta ingabbiato all'interno del rapporto tra linguaggio, metaforicità e argomentazione discorsiva, esaurendo la questione in una interrogazione sul genere letterario proprio della filosofia.

<sup>14</sup> L'espressione è di A. Soulez (Frédéric COSSUTTA – Patrice LORAUX – François NOUDEMANN – Antonia SOULEZ, *Le langage des philosophes*, "Rue Descartes", 50, 4, 2005, pp. 120-126).

<sup>15</sup> ARISTOTELE, *Metafisica*, tr. it. Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2000, p. 595.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 601.

reale, ma a partire da esso produce la finzione di una consistenza intelligibile la cui regola è esplicita».<sup>17</sup>

Letta in questo modo, la questione si modifica immediatamente: non vi sono due poli epistemologici che distinguono l'ente matematico dal ragionamento matematico, ma è la matematica stessa che ricostruisce il mondo tramite una logica sulla quale si ha presa, un'articolazione di modalità. Per di più, ogni matema è subito percepito, poiché della realtà non si può che pensare un'intelligibilità e una logica *esplicita*, ma questo è possibile solo dopo aver conosciuto la realtà in un certo modo, o dopo aver costituito la conoscenza in un certo *stile*. Ciò implica che la matematica sia innalzata a pensiero, e i matemi abbassati a *finzioni del mondo*.

Ancora, se intendere la matematica in quanto pensiero implica che l'indagine filosofica debba ricercare «la natura e l'origine» degli oggetti interni ad esso, l'identificazione della matematica con l'estetica rende il rapporto tra enti matematici e funzioni matematiche in perenne dinamismo, una variazione continua tra più spazi di fase reali modali (virtualità, intensità, attualità...).<sup>18</sup> Ora, considerato con Aristotele e Badiou, il più primitivo dei gesti matematici non sarebbe che una cosmogonia, la finzione di un mondo alterato e nuovo, con una logica esplicita per chi la crea. Questa logica ha una doppia fonte: essa è *esplicita* per il matematico che crea, opera e produce come un artista. Ma la fonte primitiva della logica, il legame del matematico con il mondo che matematizza, è esso stesso un orizzonte di emergenza della logica matematica. Ciò significa, in altre parole, che pensare la matematica *in quanto* estetica permette di pensare al di là del platonismo e dell'antiplatonismo matematico:<sup>19</sup> non vi è un rapporto di anteriorità e posteriorità ontologica tra reale e reale matematico, tra pensiero e pensiero matematico. Esso si presenta come processo di costituzione, produzione e comprensione del mondo, ma anche del reale e del pensiero stesso. Costituire il pensiero, ovvero concepire la sua dinamicità e plasticità originaria, e agire in virtù di essa; produrre il mondo, ovvero cogliere l'efficacia di una pensabilità e renderla alterazione del mondo, o creazione del nuovo; comprendere il reale, ovvero estendere i domini di espressività delle azioni nel mondo, o concepire più stili del pensiero in un dominio politico di riferimento. Si tratta di tre momenti dello stesso problema: a quali condizioni si può conoscere il reale?

---

<sup>17</sup> Alain BADIOU, *Ontologia transitoria*, tr. it. Alberto Zanon, Mimesis, Milano 2007, p. 33.

<sup>18</sup> Non deve sorprendere l'uso di un lessico simile. Badiou utilizza l'ontologia deleuziana per architettare la sua ontologia transitoria, mentre come modello metafisico recupera una versione matematizzata dello spinozismo (*Ivi*, p. 54).

<sup>19</sup> «Platonists will be those who consider mathematics to be the discovery of truth about structures that exists independently of the activity or thought of mathematicians» (Paul BENACERRAF - Hilary PUTNAM, *Philosophy of mathematics*, Cambridge University Press, New York 1964, p. 18).

A questa domanda cercano di rispondere gli studi contemporanei in estetica matematica, il che li rende essenzialmente un'estetica pura, nient'affatto in rapporto di filiazione o di dipendenza dall'ambito di studio che circoscrivono. Non è la matematica il vero problema da indagare, ma la pensabilità e la conoscibilità del reale: come costituire il pensiero? Come produrre il mondo? Come comprendere il reale? Si tratta di tre momenti di una stessa interrogazione, e non sorprende che il dibattito contemporaneo si divida essenzialmente in questi tre punti. L'utilità del problema emergerà più chiaramente nel terzo paragrafo, nel quale si proverà a smascherare un reale comune, o un'estetica comune, all'origine dell'ontologia deleuziana e della matematica di Abel.

Bisogna in ogni caso far presente che gli studi estetici sul bello della matematica differiscono tra loro e si differenziano rispetto al proprio oggetto formale.<sup>20</sup> Alcuni studi indagano il bello nella formalizzazione matematica *in quanto* alterazione linguistica o linguaggio naturale alternativo, studiando il rapporto tra comprensione del discorso matematico e formalismo dei matemi e dei grafemi (estetica matematica psicologica).<sup>21</sup> Vi è poi un secondo livello che focalizza ciò che un matema rappresenta o ha rappresentato nella storia, o ancora la sua capacità di esprimere una forma naturale (estetica matematica evolucionistica).<sup>22</sup> Infine alcuni studi si soffermano sugli effetti neurali prodotti dai gesti matematici, il che non significa studiare solo la comprensibilità dei grafemi, né soltanto la rappresentatività dei matemi e della loro rilevanza nell'evoluzione naturale, ma il modo in cui la matematica stimola fisicamente entrambi questi processi (estetica matematica neuroscientifica).<sup>23</sup>

Questa schematizzazione, tuttavia, è fin troppo macchinosa, ed è chiaro che i tre livelli si implicano vicendevolmente. Alcuni studi, a loro volta, si focalizzano sul motivo per cui è possibile raggruppare gli studi in queste tre ramificazioni. Giancarlo Rota, in un articolo del 1997,<sup>24</sup> rovescia il problema, domandandosi cosa, nella matematica, possa essere considerato bello e in che modo. Dopo aver analizzato diversi tipi di ragionamento matematico, Rota giunge alla conclusione che il bello matematico sia

---

<sup>20</sup> Si mutuerà la tripartizione seguente da Daniel PEARCY, *Mathematical Beauty. What is mathematical beauty and can anyone experience it?*, John Catt Educational, Woodbridge 2020, pp. 40 e ss.

<sup>21</sup> Si veda almeno Dietrich DÖRNER – C. Dominik GÜSS, *PSI: a computational Architecture of cognition, motivation and emotion*, "Review of General Psychology", 17, 3, 2013, pp. 297-317.

<sup>22</sup> Perlomeno Michael SHERMER, *Only God can do that? Cloning and genetic engineering test the moral limits of science*, "Skeptic", 7, 2, 1999, pp. 58-63.

<sup>23</sup> Tra i tanti studi, si veda Semir ZEKI – John Paul ROMAYA – Dionigi M.T. BENINCASA – Michael F. ATIYAH, *The experience of mathematical beauty and its neural correlates*, "Frontiers in Human Neuroscience", 8, 1, 2014, pp. 1-8.

<sup>24</sup> Giancarlo ROTA, *The phenomenology of mathematical beauty*, "Synthese", 111, 2, 1997, pp. 171-182.



dipendente dal contesto storico e sociale in cui una forma matematica è detta, che in termini tecnici diventa la sua *situazione*; in più, ed è questo il punto apparentemente paradossale, Rota non mette affatto in discussione l'oggettività della bellezza alla quale si sta riferendo.<sup>25</sup> In altre parole, si tratta di considerare un'oggettività seconda, indirettamente data, che si connota come bella solo nel momento in cui innesca idee familiari.

Per quanto resti evidentemente problematico – non sempre la comprensione è indice di bellezza – questo tentativo indica alcune distinzioni che è necessario porre per rispondere alla domanda iniziale sul luogo estetico nella matematica. Innanzitutto, a partire da un livello apparentemente banale dell'analisi, anche una lettura inconsapevole dei matemi può essere considerata un'esperienza estetica, in quanto indica un linguaggio graficamente originale e differente da quello ordinario,<sup>26</sup> oppure l'esperienza sublime dell'incomprensione grafemica, la quale tuttavia riconosce la portata espressiva di ciò che vede.

Un secondo livello prende di mira l'accesso, seppur indiretto, alla comprensione dei matemi, così come visto a proposito di Rota, ma non solo.<sup>27</sup>

Un terzo livello studia il residuo estetico in un certo tipo di modellizzazione matematica, ovvero ciò che in un modello geometrico è considerato esteticamente esperibile. Questo punto può essere letto anche al contrario, a partire da un modello della realtà, per poi risalire al calcolo che esso presuppone – è questo il caso, ad esempio, dell'equilibrio fisico-chimico nella formazione delle bolle di sapone.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Questo doppio corno dell'analisi rende più chiara la postura fenomenologica di Rota. Risalendo agli albori dell'estetica fenomenologica, il tentativo di Dietrich Von HILDEBRAND, *Estetica*, Bompiani, Milano 2006 sembra avere la stessa ambizione, pur non trattando nello specifico il problema matematico.

<sup>26</sup> Daisy H. MARTIN – Christopher BARRY, *Writing nonsense, the interaction between lexical and sublexical knowledge in the priming of nonword spelling*, "Psychonomic Bulletin and Review", 19, 1, 2012, pp. 691-698. Si veda anche, per una analisi più generale dell'incomprensibilità della scienza, Michael SHERMER, *The borderlands of science: where sense meets nonsense*, Oxford University Press, New York 2001, in particolare la prima parte del libro sulle teorie paradossali.

<sup>27</sup> È questo il caso, ad esempio, di Nathalie SINCLAIR, *The roles of aesthetic in mathematical inquiry*, "Mathematical thinking and learning", 6, 3, 2004, pp. 261-284.

<sup>28</sup> James MAI, *Combinatorial aesthetics: from the material to the relational*, "Journal of mathematics and the arts", 14, 1, 2020, pp. 97-100. In questo caso, la proposta di Mai cerca di mutare la stessa analisi estetica in problemi percettologici, traducendo i processi visivi in modelli fisico-matematici della visione dei colori. Discutendo la relazione tra modelli matematici e psicologici della percezione, e oltrepassando quindi la schematizzazione generale che si era posta all'inizio di questo paragrafo (estetica psicologista, evoluzionistica, neuroscientifica), Kevin BURNS, *Entropy and optimality in abstract art: an empirical test of visual aesthetics*, "Journal of mathematics and arts", 9, 3, 2015, pp. 77-90 tenta di analizzare gli effetti percettologici prodotti dalle opere d'arte astratta, a partire dalle categorie di

Infine, c'è un residuo estetico anche nel giudizio matematico, inteso come applicazione della conoscenza che ha permesso l'accesso indiretto a ciò che Ulianov Montano ha recentemente definito *processo estetico*,<sup>29</sup> e che si delinea come il vero completamento dell'accesso alla comprensibilità dei matemi.

Dunque, i luoghi estetici della matematica sembrano essere quattro: matemi pre-compresi, matemi compresi, rappresentatività dei matemi, giudizio matematico. Si tratta di quattro elementi che si articolano in virtù di una logica e in virtù di una stilistica, grazie alla quale è possibile giungere a un'argomentazione matematica propriamente intesa. Una stilistica matematica, insomma, servirà da supporto logico per lo studio di un'argomentazione matematica *in statu nascendi*.

### 3. Elementi di stilistica matematica

Lo stile, in matematica, può essere detto in più di un modo. Nel 1934 Ludwig Bieberbach, matematico nazista,<sup>30</sup> pensa lo stile matematico come attitudine del pensiero che elabora concetti, distinguendo radicalmente due stili, quello *J*, tipicamente tedesco e intuitivo, e quello *S*, tipicamente ebreo e analitico.<sup>31</sup> Un anno dopo viene pubblicata l'indiretta risposta francese grazie al breve saggio di Claude Chevalley,<sup>32</sup> con il quale l'accento geografico e nazionalista della stilistica bieberbachiana viene immediatamente trasformato in accento storico, una casistica di posture stilistiche assunte dagli studiosi nella storia della matematica. Ne emergono, dunque, una serie di stili che si coagulano in due tendenze generali: lo stile  $\epsilon$ , risalente a Weierstrass e al rivoluzionario modo di vedere le proprietà delle funzioni rispetto a come si era soliti considerarle nell'analisi algebrica, e lo stile assiomatico-deduttivo di Hilbert. Assai più tardi, nel 1971, Javier De

---

simmetria e antisimmetria, di unità e varietà, fino a risalire a un algoritmo con cui è possibile riprodurre gli effetti di alcune opere d'arte, ad esempio quelle di Mondrian. L'importanza di questo studio è chiara, in quanto è possibile esaminare un caso molto più sottile e profondo di *riproducibilità tecnica*. È per questo, allora, che lo statuto estetico di un'opera si rivela essere un problema politico assai centrale. Il tentativo applicativo di Andrew BARKER, *Mathematical beauty made audible: musical aesthetics in Ptolemy's Harmonics*, "Classical Philology", 105, 4, 2010, pp. 403-420 si configura invece come un itinerario della nozione di bellezza nella cultura greca, giungendo sino a discutere la simmetria e la dissimmetria nella costituzione del bello musicale, inteso come logos di una bellezza ancor più eccedente.

<sup>29</sup> Ulianov MONTANO, *Explaining beauty in mathematics: an aesthetic theory of mathematics*, Springer, Berlin 2014, pp. 161 e ss.

<sup>30</sup> Per studiare l'influenza politica nella matematica tedesca, Sanford L. SEGAL, *Mathematics and German Politics: the national socialist experience*, "Historia Mathematica", 13, 1, 1986, pp. 118-135.

<sup>31</sup> Ludwig BIEBERBACH, *Stilarten mathematischen Schaffens*, "Sitzungsbericht der preußischen Akademie der Wissenschaften", 3, 1, 1934, pp. 351-360.

<sup>32</sup> Claude CHEVALLEY, *Variation du style mathématique*, "Revue de Métaphysique et de Morale", 42, 3, 1935, pp. 375-384.

Lorenzo pubblica un manuale di stile matematico<sup>33</sup> in cui la casistica storica chevalleyana viene a sua volta riletta alla luce della scrittura matematica: il *linguaggio creativo* della matematica, ovvero la forma che un certo tipo di ragionamento può assumere a seconda della volontà dell'autore, della sua intenzione, della situazione in cui non solo si costituisce un matema, ma per la quale il matema è costruito in quanto tale. Viene riabilitato, in sostanza, il carattere espressivo della scrittura matematica, senza farne un tutt'uno con lo stile culturale e storico di espressività possibile. Questo approdo permette di inquadrare lo stile in maniera assai più plastica, quasi come se fosse finalmente possibile acquisire uno stile proprio del ragionamento, al di là dell'ineluttabilità storica di uno stile epocale. Si tratta, insomma, di connotare un passaggio: da un metodo sistematico<sup>34</sup> e comune di intraprendere il ragionamento per renderlo espressione comunicante, si passa all'irriducibilità metodologica di uno stile che connota l'eccedenza di un pensiero singolare rispetto ai ragionamenti possibilmente adottabili per la risoluzione di un teorema o la deduzione di una conclusione da assiomi.<sup>35</sup> Ciò significa, in ultima istanza, che lo stile matematico inizia solo di recente a essere visto come un terreno virtuale dal quale emergono forme creative di scrittura, le quali sono esse stesse tracce vive di un pensiero singolare.

Siano analizzati, allora, gli elementi estetici nella matematica a partire da quest'ultima nozione di stile, il che significa articolare una logica per i residui estetici della matematica, o costruirne una stilistica. Si intenda per stilistica matematica la logica costitutiva di un'argomentazione basata su matemi. Alla luce degli elementi rintracciati in precedenza, bisognerà articolare i matemi pre-compresi e compresi, la loro rappresentatività e la giudicabilità che da essi deriva. Il dibattito contemporaneo studia tali punti essenzialmente in tre modi, e questa varietà modale è possibile per un motivo: stabiliti gli elementi estetici da articolare, o i luoghi estetici in una formalizzazione matematica, e stabilito anche il tipo di stilistica che si vuole perseguire in virtù di uno stile plastico e

---

<sup>33</sup> Javier DE LORENZO, *Introducción al estilo matematico*, Editorial Tecnos, Madrid 1971.

<sup>34</sup> Sullo stile matematico inteso come modo di fare, si veda Jean-Pierre MARQUIS, *The structuralist mathematical style: Bourbaki as a case study*, in G. OLIVIERI – C. TERNULLO – S. BOSCOLO, *Objects, structures and logics. FilMat studies in the philosophy of mathematics*, Springer, Berlin 2022, pp. 199-231.

<sup>35</sup> Entrando nello specifico della deduzione e della prova, si veda Arthur J. CAIN, *Deus ex machina and the aesthetic of proof*, "Math Intelligencer", 32, 1, 2010, pp. 7-11. In questo breve testo, si pensa alla correlazione strutturale e stilistica tra tecnica narrativa del deus ex machina e la categorie estetiche di inaspettato e inevitabile della risoluzione di un problema matematico, così come pensate dal matematico G. H. Hardy. Si giunge poi alla assai convincente conclusione per cui l'inaspettato risultato, al quale il risolutore perviene necessariamente, non solo riconcilia le due categorie hardyane in un solo punto, ma permette di riscoprire anche lo stile proprio di un autore in tutti i punti in cui riarticola e ricompone dall'ineluttabilità della risoluzione standard. Non è chiaro, tuttavia, se lo stile possa determinare il risultato o se almeno esso si riveli come un risultato di ordine differente.

intenzionale, resta tuttavia da decidere in che modo queste due sponde entrino in tensione tra loro. Ancora una volta, insomma, il problema aristotelico del confronto tra enti matematici e scienza matematica. Ebbene, tre sono i modi in cui elementi estetici e stile possono essere innalzati a stilistica. Innanzitutto vi è il piano della didattica, più filosofico di quanto si creda. Questi studi si domandano da dove sia meglio entrare in un problema per far sì che esso sia esposto in maniera chiara, ma soprattutto indagano il rapporto inverso tra stile del *pensiero* matematico e apprendimento della matematica.<sup>36</sup>

Tutt'altra cosa, poi, è indagare un secondo piano, quello della produzione di assetti epistemologici in una stessa disciplina, ovvero gli stili di *ragionamento* matematico che discendono esplicitamente dalle ricerche di Hacking.<sup>37</sup> Questo stesso problema è indagabile a partire da un'altra domanda: qual è il rapporto tra modi di ragionamento e stile formale della matematica? Il che significa chiedere in che modo la forma diventi essa stessa determinante per il contenuto, a tal punto da rendere lo stile una soluzione *seconda* dei problemi matematici.<sup>38</sup> *Seconda*, in quanto la stilizzazione stessa, l'approccio stesso al problema, è l'indice di una risolvibilità presente, al di là del vero e del falso.

Infine, un livello neuroscientifico studia lo *stile cognitivo*, che non è il modo di apprendere un contenuto o di articolarlo in una forma, ma la maniera in cui è possibile dare senso al mondo circostante.<sup>39</sup> Lo stile cognitivo, insomma, è innanzitutto la forma della percezione del mondo.

---

<sup>36</sup> Si veda Rita BORROMEO FERRI, *On the influence of mathematical thinking styles on learners' modeling behaviour*, "Journal für Mathematik-Didaktik", 31, 1, 2010, pp. 99-118. Alcuni studi riflettono anche sul rapporto tra stile di apprendimento matematico e motivazione degli studenti, il che significa che lo stile cambia il modo di percepire i problemi e i concetti matematici a tal punto da rilevare, in un terreno storico, quali argomenti possano essere di maggior interesse: Samuel J. SINAGA, *The effect of motivation and learning style on students' mathematics learning achievement*, "Jurnal Basicedu", 6, 3, 2022, pp. 3554-3562. Lo stesso problema, ma mutando il piano storico in piano geografico, è indagato in Murni SIANTURI – Riska SULIANTIN – Hariani FITRIANTI, *Relationship between cognitive styles and indigenous students' mathematics academic outcomes*, "Journal of Learning for Development", 9, 3, 2022, pp. 528-544. Per una panoramica, invece, delle implicazioni etiche di queste indagini, si veda Vania J. MA – Xin MA, *A comparative analysis of the relationship between learning styles and mathematics performance*, "International Journal of STEM Education", 3, 1, 2014, pp. 1-13.

<sup>37</sup> Ad esempio, David KOLLOSCHÉ, *Styles of reasoning for mathematics education*, "Educational Studies in Mathematics", 107, 1, 2021, pp. 471-786.

<sup>38</sup> Su questa linea si muove Vimolan MUDALY, *Constructing mental diagrams during problem-solving in mathematics*, "Pythagoras – Journal of the Association for Mathematics Education of South Africa", 42, 1, 2021, pp. 1-8.

<sup>39</sup> Kamal H. SOURESHJANI, *Cognitive styles on C-Test and Cloze-Elide Test: which style acts better?*, "Language Testing in Asia", 2, 2, 2012, pp. 61-72. In questo tentativo, l'autore analizza il caso di adolescenti che studiano lingue diverse dalla propria lingua madre. Non è forse anche la matematica, in fin dei conti, una lingua straniera? A questa stessa domanda potrebbe rispondere Kacper

Dunque, come scrive Badiou, «ogni pensiero è pensiero di un oggetto, che ne determina l'essenza e lo stile». <sup>40</sup> Ma non sarebbe forse più corretto riflettere sull'antiorità ontologica dello stile rispetto all'oggetto del pensiero? Non è forse il caso di pensare lo stile come presente a prescindere da qualsiasi modo di darsi dell'oggetto/ente o matema (pre-compreso, compreso, rappresentato, fonte di giudizio)?

È questo l'unico problema ancora da indagare, al limite tra stilistica e stilologia. Una stilistica può configurarsi in tutti i modi che sono stati messi in luce, in tutte le combinazioni possibili tra modi di darsi dei matemi e accezioni dello stile. Ma tutt'altra cosa è invece restare su un piano virtuale, sul piano di un'eccedenza di senso che esorbita qualsiasi attualità disciplinare. È in questa zona anteriore che la stilistica non si dice più, non esiste ancora, e si incorona la stilologia come fonte di senso. Si intenda per stilologia il momento del malinteso, della genesi del senso. Essa è la più originaria semiogenesi, <sup>41</sup> laddove invece una semiotica è già attuale e disciplinata; ma essa è anche ciò che combatte la dialettica, la retorica e qualsiasi forma di divenire binario o in generale discontinuo, in quanto persino la formazione del senso non può essere altro che una variazione continua, una cosmogonia continua. Si estrapola dalla significazione disciplinare ogni suo elemento di virtualità, ogni virtualità dei suoi elementi, per renderla stile, per renderla genesi di un nuovo senso, e in questo modo essa è un *malinteso*. L'esempio vivo di questo fenomeno, che in verità è una tessitura originaria del reale, è l'alterazione continua di un concetto nella storia, o la modificazione di un'idea intuita nel costituirsi del suo concetto corrispondente. Non che una concezione, o una concepibilità, abbia sempre un'idea corrispondente: è vero che ci sono concetti senza idea, ed è questa la forza speculativa di alcuni di loro (numero plotiniano, sostanza spinoziana, molteplicità husserliana e così via...), o la cecità ideologica di alcune politiche speculative. Ma è altrettanto vero che ogni concetto presenta una propria disposizione stilistica, una propria concepibilità, che altro non è se non una postura, uno sviluppo possibile, innescato dai suoi elementi virtuali. Tali elementi sono anteriori alla concezione individuale del concetto (anteriore al soggetto di concetto) e alle sue predicazioni possibili (anteriore all'oggetto di concetto). Si vedrà adesso il caso della filosofia di Deleuze, la quale sembra andare al di là dei vincoli disciplinari che separano filosofia e matematica, o ancor meglio cercano di sfumare questa distinzione in virtù di

---

RADZIKOWSKI – Le WANG – Osamu YOSHIE – Robert NOWAK, *Accent modification for speech recognition of non-native speakers using neural style transfer*, “EURASIP – Journal on audio speech and music procession”, 1, 1, 2021, pp. 1-10 in cui si indaga la distinzione fonetica nella pronuncia di diverse lingue parlate da un parlante non madrelingua. Anche in questo caso si utilizza la nozione di stile.

<sup>40</sup> Alain BADIOU, *Ontologia transitoria*, p. 31.

<sup>41</sup> Antonino BONDÌ, *Semiogenesi. Forme figure e motivi dell'espressione*, Duetredue, Siracusa 2020.

un piano originario e anteriore, che in effetti si scopre essere ripiegato sulla filosofia, o sul *non-ancora* della filosofia.<sup>42</sup> Si è detto che, da parte dello stilologo, è possibile indagare solo una matematica stilologica, e non una stilologia della matematica. Ciò significa, insomma, che si indagherà il *non-ancora* della matematica, la sua primitività, ma questo è pur sempre un problema del filosofo.

#### 4. L'affaire Deleuze: Abel e il concetto di trascendenza

Che Deleuze utilizzi in maniera originale concetti che esorbitano il campo della filosofia, è un problema noto. A Sokal e J. Bricmont dedicano più di un capitolo del loro pionieristico *Imposture Intellectuelles*<sup>43</sup> alla legittimità filosofica di Deleuze e Guattari di utilizzare una terminologia matematica e fisica. L'accusa, chiaramente, è che non sia possibile restituire il complesso significato di alcuni termini scientifici inscrivendoli in un dominio filosofico; oppure, al contrario, che solo una vera genialità filosofica sia in grado di estrarre un termine tecnico e riadattarlo in funzione di un altro ordine di tecnicismi. Ma cosa accade se l'ibridazione tra le discipline è invece la traccia di una più originaria problematizzazione delle idee? E se la formazione dei concetti sia invece solo un problema di *postura*? Lo stile, in questo modo, non sarebbe solamente un ornamento, ma un innescatore di virtualità, tale per cui ogni indagine stilologica, alla ricerca di ciò che di virtuale è presente in una teoria, non può che considerare ciò che è appena stato innescato, l'infanzia nei regimi di significazione, le primitività stilologiche che attestano la dinamicità di un tessuto disciplinare innalzato a pensiero. In quanto *pensiero*, di fatto, un regime disciplinare può essere plastico, diveniente, processuale, e sempre alfabetizzabile. Lo stile della stilologia, allora, non sarà altro che un rilevatore e un innescatore di eccedenze di senso, di campi creativi per le discipline che indaga.

Il presente paragrafo tenta assai rapidamente di presentare un caso studio alle spalle di un filosofo, G. Deleuze, e di un matematico, N. H. Abel. Si tratta di studiare la nozione di trascendenza, con la quale sembra che Deleuze<sup>44</sup> intenda qualcosa di molto simile a ciò che i matematici intendono con *funzione trascendente*, e che ben poco si adatta, a tutta prima, al canone filosofico e metafisico al quale Deleuze si riferisce. Eppure, questi luoghi virtuali tra filosofia e matematica sono anche assai efficaci per

---

<sup>42</sup> Oltre a Deleuze, F. Laruelle ha incentrato la propria ricerca su questo punto: François LARUELLE, *Principes de la non-philosophie*, Puf, Paris 1996.

<sup>43</sup> Alan SOKAL - Jean BRICMONT, *Impostures Intellectuelles*, Odile Jacob, Paris 1997, pp. 211-227, ma anche 267, 268.

<sup>44</sup> Per una ricognizione tematica, Joe HUGHES, *Between Heidegger and Blanchot: death, transcendence and the origin of ideas in Deleuze's Difference and Repetition*, "Journal of the British society for phenomenology", 52, 3, 2020, pp. 183-202.

capire come sia possibile spogliare le idee dai propri domini e dai concetti di riferimento, illuminando i concetti nella loro postura o stile.

Dunque, la funzione trascendente è una funzione non algebrica che può essere decomposta in infiniti prodotti non esprimibili a partire dalla propria variabile indipendente. Tale impossibilità porta la funzione trascendente a esigere una condizione: è necessaria almeno una singolarità essenziale. Si intenda per singolarità essenziale un particolare tipo di singolarità isolata: se la singolarità isolata è una sorta di punto cieco della funzione trascendente, la singolarità essenziale assicura a tale funzione la presenza infinita, a ritroso, di termini negativi non nulli; per questo si dice che una funzione con una singolarità essenziale abbia un *comportamento complicato*, perché non è ancora dato alcun tipo di limite, né finito né infinito, e quindi resta possibile, nella funzione, una indefinita assunzione di ogni valore complesso  $c \neq 0$ . La funzione trascendente, in più, è un certo modo di intendere l'olomorfismo, che in matematica indica l'invariante analitica di un elemento nel suo processo di modificazione in un piano complesso. A partire da questo, il matematico Abel si propone di fare della funzione trascendente un campo autonomo di complessità differenziale. Laddove le funzioni trascendenti, avendo come prodotti dati logaritmici, esponenziali e circolari restano comunque in un rapporto di dipendenza con essi, nasce l'ambizione di svincolare tale trascendenza senza che si pensino le funzioni come staccate dai prodotti, o i problemi dalle soluzioni. Si tratta, al contrario, di considerare «une classe très-étendue de fonctions: toutes celles dont les dérivées peuvent être exprimés au moyen d'équations algébriques, dont tous les coefficients sont des fonctions rationnelles d'une même variable, et [trouver] pour ces fonctions des propriétés analogues à celles des fonctions logarithmiques et elliptiques».<sup>45</sup>

Deleuze vede la questione dal lato opposto, non tanto a partire da una funzione indefinibile che si scopre costituente di una serie di proprietà dei costituiti, ma riparte dalle attualità costituite per rintracciarne una trascendenza nel processo di costituzione che conserva il virtuale nell'attuale. Non che il virtuale sia esso stesso la trascendenza, la quale è in verità il processo reale che costituisce, dal virtuale, l'attuale – processo mai determinato se non nelle *immagini del pensiero*. Riprendendo lo stesso Abel e trattando il problema della risolubilità non dialettica dei problemi, Deleuze pensa un «metodo secondo cui la risolubilità deve discendere dalla forma del problema».<sup>46</sup> Tale metodo

---

<sup>45</sup> Neils H. ABEL, *Mémoire sur une propriété générale d'une classe très-étendue de fonctions transcendentes*, in ID., *Ouvres complètes de Niels Henrik Abel: nouvelle édition*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, p. 145.

<sup>46</sup> Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Puf, Paris 1968; tr. it. Giuseppe Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 1997, p. 234.

genetico di discendenza sembra assai simile alle funzioni trascendenti abeliane, ancor più se si studia l'articolazione, nella metafisica deleuziana, tra trascendenza, immanenza e trascendentale: quest'ultimo si configura come logica di un campo o piano di immanenza che indica le condizioni di costituzione del processo trascendente in riferimento a un'attualità. Ecco che Deleuze intende con *creazione* proprio questa articolazione tra trascendenza e trascendentale. La trascendenza è funzionale a una riabilitazione dell'irriducibilità, ovvero un certo modo di pensare la differenza.<sup>47</sup>

## 5. Conclusione

La matematica ha uno stile? La matematica è uno stile? Il presente contributo si è proposto di rispondere a queste due domande in progressione. Innanzitutto, a partire da una panoramica nel campo dell'estetica matematica, si è cercato di stabilire in che modo la forma matematica possa essere detta bella; in seguito, si è cercato di proporre, attraverso una stilistica matematica, una logica attraverso cui articolare i residui estetici dei matemi; infine, si è avanzata la proposta di una stilologia, una stilistica del virtuale, in quanto la stessa formazione del concetto deriva da una postura stilistica nell'intuizione dell'idea originaria alla base di ogni concepibilità. In questo senso, si è analizzato il caso studio della nozione di *trascendenza* così come è utilizzata dal matematico Abel e dal filosofo Deleuze. Se ne può concludere che lo scarto tra le due nozioni non è tanto nell'idea originaria, quanto nel contesto di applicabilità e nel canone disciplinare in cui una tale nozione si iscrive. Al contrario, è possibile certamente pensare che accostare il concetto di trascendenza abeliana a una trascendenza tipica delle teologie positive potrebbe creare uno iato inconciliabile, da liquidare solamente con una differenza di natura tra i tecnicismi di due domini scientifici differenti. Eppure, il luogo originario di intuizione dell'idea e di costituzione dei concetti non è mai isolabile ai soli canoni linguistici di espressività epistemica, in quanto la stessa episteme risente della dicibilità e della scoperta di problemi *reali*.

Una matematica stilologica, insomma, ricostruisce la genesi dei concetti che solo successivamente, espressi in un certo *modo*, saranno condizione di una stilistica. Sarà forse così originante e genetico, un giorno, il compito di uno stilologo.

## Nota bibliografica

---

<sup>47</sup> Su questi punti, DELEUZE, *Immanenza*, pp. 8-9.



Neils H. ABEL, *Mémoire sur une propriété générale d'une classe très-étendue de fonctions transcendentes*, in ID., *Ouvres complètes de Niels Henrik Abel: nouvelle édition*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.

ARISTOTELE, *Metafisica*, tr. it. Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2000.

Alain BADIOU, *Ontologia transitoria*, tr. it. Alberto Zanon, Mimesis, Milano 2007.

Alain BADIOU, *L'aventure de la Philosophie française depuis les années 1960*, La Fabrique, Paris 2012.

Andrew BARKER, *Mathematical beauty made audible: musical aesthetics in Ptolemy's Harmonics*, "Classical Philology", 105, 4, 2010, pp. 403-420.

Paul BENACERRAF – Hilary PUTNAM, *Philosophy of mathematics*, Cambridge University Press, New York 1964.

Bernadette BENSUADE-VINCENT, *The Chemists' Style of Thinking*, "Berichte zur Wissenschaftsgeschichte", 32, 4, 2009, pp. 365-378.

Gustavo BESSIÈRE, *Il calcolo differenziale ed integrale reso facile ed attraente*, Hoepli, Milano 1958.

Luigi BIANCHI, *Lezioni di geometria differenziale*, Spoerri, Pisa 1894.

Ludwig BIEBERBACH, *Stilarten mathematischen Schaffens*, "Sitzungsbericht der preußischen Akademie der Wissenschaften", 3, 1, 1934, pp. 351-360.

Luciano BOI, *La géométrie est plus que ses axiomes: Philosophie de l'espace et ontogénèse de la nature*, "Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea", 8, 1, 2020, pp. 139-173.

Antonino BONDÌ, *Semiogenesi. Forme figure e motivi dell'espressione*, Duetredue, Siracusa 2020.

Rita BORROMEO FERRI, *On the influence of mathematical thinking styles on learners' modeling behaviour*, "Journal für Mathematik-Didaktik", 31, 1, 2010, pp. 99-118.

Kevin BURNS, *Entropy and optimality in abstract art: an empirical test of visual aesthetics*, "Journal of mathematics and arts", 9, 3, 2015, pp. 77-90.

Arthur J. CAIN, *Deus ex machina and the aesthetic of proof*, “Math Intelligencer”, 32, 1, 2010, pp. 7-11.

Claude CHEVALLEY, *Variation du style mathématique*, “Revue de Métaphysique et de Morale”, 42, 3, 1935, pp. 375-384.

Frédéric COSSUTTA – Patrice LORAUX – François NOUDELMANN – Antonia SOULEZ, *Le langage des philosophes*, “Rue Descartes”, 50, 4, 2005, pp. 120-126.

Dietrich DÖRNER – C. Dominik GÜSS, *PSI: a computational Architecture of cognition, motivation and emotion*, “Review of General Psychology”, 17, 3, 2013, pp. 297-317.

Gilles DELEUZE, *Immanenza*, tr. it. Fabio Polidori, Mimesis, Milano 2010.

Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Puf, Paris 1968; tr. it. Giuseppe Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 1997.

Javier DE LORENZO, *Introducción al estilo matemático*, Editorial Tecnos, Madrid 1971.

Ludwik FLECK, *Stili del pensiero. La conoscenza scientifica come creazione sociale*, tr. it. F. Coniglione, Mimesis, Milano 2019.

Ian HACKING, *The scientific reason*, Taiwan University Press, Taipei 2008.

Joe HUGHES, *Between Heidegger and Blanchot: death, transcendence and the origin of ideas in Deleuze’s Difference and Repetition*, “Journal of the British society for phenomenology”, 52, 3, 2020, pp. 183-202.

Robert KOWALENKO, *Scientific styles, plain truth, and truthfulness*, “South African Journal of Philosophy”, 37, 3, 2018, pp. 361-378.

David KOLLOSCHÉ, *Styles of reasoning for mathematics education*, “Educational Studies in Mathematics”, 107, 1, 2021, pp. 471-786.

François LARUELLE, *Principes de la non-philosophie*, Puf, Paris 1996.

Francesco LA MANTIA – Maria Giulia DONDERO, *Diagrammatic Gestures. Cognition, Mathematics, and Semiotics. An Introduction*, “Metodo”, 9, 1, 2021, pp. 7-12.

Gabriele LOLLI, *Matematica in movimento. Come cambiano le dimostrazioni*, Bollati Boringhieri, Milano 2022.

Vania J. MA – Xin MA, *A comparative analysis of the relationship between learning styles and mathematics performance*, “International Journal of STEM Education”, 3, 1, 2014, pp. 1-13.

James MAI, *Combinatorial aesthetics: from the material to the relational*, “Journal of Mathematics and the Arts”, 14, 1, 2020, pp. 97-100.

Jean-Pierre MARQUIS, *The structuralist mathematical style: Bourbaki as a case study*, in G. OLIVIERI – C. TERNULLO – S. BOSCOLO, *Objects, structures and logics. FilMat studies in the philosophy of mathematics*, Springer, Berlin 2022, pp. 199-231.

Daisy H. MARTIN – Christopher BARRY, *Writing nonsense, the interaction between lexical and sublexical knowledge in the priming of nonword spelling*, “Psychonomic Bulletin and Review”, 19, 1, 2012, pp. 691-698.

Dmitry MAVLO, *Beauty is truth: geometric inequalities*, “The Mathematical Gazette”, 501, 84, 2000, pp. 423-432.

Ulianov MONTANO, *Explaining beauty in mathematics: an aesthetic theory of mathematics*, Springer, Berlin 2014.

Vimolan MUDALY, *Constructing mental diagrams during problem-solving in mathematics*, “Pythagoras – Journal of the Association for Mathematics Education of South Africa”, 42, 1, 2021, pp. 1-8.

Nicola MÖRNER, *Thought styles and paradigms. A comparative study of Ludwik Fleck and Thomas S. Kuhn*, “Studies in History and Philosophy of Science”, 42, 1, 2011, pp. 362-371.

Daniel PEARCY, *Mathematical Beauty. What is mathematical beauty and can anyone experience it?*, John Catt Educational, Woodbridge 2020.

Kacper RADZIKOWSKI – Le WANG – Osamu YOSHIE – Robert NOWAK, *Accent modification for speech recognition of non-native speakers using neural style transfer*, “EURASIP – Journal on audio speech and music procession”, 1, 1, 2021, pp. 1-10.

Nick RIGGLE, *Personal style and artistic style*, “Philosophical Quarterly”, 65, 1, 2015, pp. 711-731.

Giancarlo ROTA, *The phenomenology of mathematical beauty*, “Synthese”, 111, 2, 1997, pp. 171-182.

Michael SHERMER, *The borderlands of science: where sense meets nonsense*, Oxford University Press, New York 2001.

Sanford L. SEGAL, *Mathematics and German Politics: the national socialista experience*, “Historia Mathematica”, 13, 1, 1986, pp. 118-135.

Michael SHERMER, *Only God can do that? Cloning and genetic engineering test the moral limits of science*, “Skeptic”, 7, 2, 1999, pp. 58-63.

Murni SIANTURI – Riska SULIANTIN – Hariani FITRIANTI, *Relationship between cognitive styles and indigenous students’ mathematics academic outcomes*, “Journal of Learning for Development”, 9, 3, 2022, pp. 528-544.

Nathalie SINCLAIR, *The roles of aesthetic in mathematical inquiry*, “Mathematical thinking and learning”, 6, 3, 2004, pp. 261-284.

Nathalie SINCLAIR – David PIMM, *A historical gaze at the mathematical aesthetic*, in N. SINCLAIR – D. PIMM – W. HIGGINSON, *Mathematics and Aesthetics. New approaches to an ancient affinity*, Springer, Berlin 2006.

Samuel J. SINAGA, *The effect of motivation and learning style on students’ mathematics learning achievement*, “Jurnal Basicedu”, 6, 3, 2022, pp. 3554-3562.

Alan SOKAL – Jean BRICMONT, *Impostures Intellectuelles*, Odile Jacob, Paris 1997.

Kamal H. SOURESHJANI, *Cognitive styles on C-Test and Cloze-Elide Test: which style acts better?*, “Language Testing in Asia”, 2, 2, 2012, pp. 61-72.

Mathilde VALLESPER, *La pensée a-t-elle un style? Deleuze, Derrida, Lyotard*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris 2020.

Dietrich VON HILDEBRAND, *Estetica*, Bompiani, Milano 2006.

Semir ZEKI – John Paul ROMAYA – Dionigi M.T. BENINCASA – Michael F. ATIYAH, *The experience of mathematical beauty and its neural correlates*, “Frontiers in Human Neuroscience”, 8, 1, 2014, pp. 1-8.

# STILE PERSONALE E FILOSOFIA POLITICA

DaniLO DI MATTEO

(Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara)

**Abstract:** Philosophy is characterized by a plurality of literary genres: the construction of systems and their deconstruction, for example. And today there is a more personal, if not private, philosophy and a more public, political one. A multiplicity of styles, one for each author, can result from the meeting of the two genres. Sexual difference also contributes to broadening the range of expressive forms, and their content, if indeed there are two universals: the masculine and the feminine. Psychoanalysis, then, shows us how thought arises from sensations, emotions, feelings; from the body, then, and from each person’s interpersonal relationships. It, therefore, presents itself from the outset with a particular personal colouring, which cannot but find expression in style. Even philosophical discourse, on the other hand, while characterized by arguments, refutations and the rigor of logical connections, sometimes proceeds by consonance, assonance or, often, by metaphor, rather like poetry, dreams and myth. And this further contributes to personalize one’s writing.

The encounter of philosophical thought with other expressive registers – such as painting, sculpture, poetry itself and, more generally, art – also enriches the range of stylistic possibilities and, with that, the ability to communicate content. The formal level, in fact, is intimately linked to that of the message to be shared; it is its vehicle and, at the same time, contains it, limits it and gives it form. The whole is already within the birth of philosophy, with its three aspects: wonder, understood as astonishment, politicalness, and love of knowledge.

**Keywords:** wonder, political friendship, colouring, stylistic, personal style.

## 1. Filosofia e generi letterari

Al liceo abbiamo tutti colto la pluralità delle proposte e delle interpretazioni filosofiche. E una maestra del pensiero come Ágnes Heller si chiede cosa le accomuni. Innanzitutto, ella risponde, il referente – il mondo –, uguale per ogni filosofia, pur se assunto in modi differenti. E poi l’appartenenza a un genere letterario.

La filosofia è un genere letterario al pari del dramma e del romanzo, è uno speciale tipo di letteratura con le sue norme e regole di composizione – norme che possono essere modificate solo entro certi limiti, non possono essere completamente abbandonate o mutate, pena la violazione del genere letterario della filosofia. Il genere letterario filosofico in voga prima del periodo contemporaneo, almeno sino a Hegel incluso, era quello della costruzione di sistemi, tale per cui la filosofia metafisica coincideva con la filosofia. Certamente Montaigne e La Rochefoucauld non produssero alcun sistema, ma non erano

figure filosofiche centrali, erano piuttosto pensatori che proponevano una sorta di saggezza – e non si ha bisogno della filosofia per essere saggi. Nel periodo cosiddetto postmoderno lo stile filosofico è costituito in particolare dal conflitto con i sistemi metafisici, con la distruzione o decostruzione della metafisica. Tale approccio filosofico cominciò prima della contemporaneità (alla luce della proposta di Foucault secondo cui ciò che era ai margini del dibattito giunge al centro in un periodo successivo). All’inizio del Novecento, al giovane Lukács, che all’epoca scriveva articoli magnifici, Bloch disse che la filosofia coincideva con la metafisica, e che quindi, se voleva essere filosofo, egli doveva costruire un sistema.<sup>1</sup>

In realtà, i generi letterari sarebbero due: la costruzione dei sistemi e la loro decostruzione. L’autrice, subito dopo, si chiede in cosa consista il sistema: «La metafisica tradizionale», ella risponde, «è una sorta di edificio costruito dai vari filosofi; tali sistemi, alla luce della loro natura spaziale, erano privi di temporalità, e quindi erano assunti come eternamente validi, come descrizione vera e unica del mondo». «Si poteva ovviamente riflettere sulla questione del tempo», ella nota, «ma tale questione rimaneva in secondo piano, ed era abbastanza rara in filosofia – per esempio, Agostino, per affrontare la questione del tempo, ricorse alla Bibbia, poiché a questo proposito non trovò spunti nelle filosofie di Platone e di Aristotele».<sup>2</sup> Ecco, dunque, che il numero dei generi letterari legati al pensiero e alla filosofia aumenta ancora: accanto ad “Atene”, infatti, vi è “Gerusalemme”, con i testi biblici, alcuni dei quali densi di pensiero, pur se formulato, magari, attraverso i generi del racconto o della poesia, e vi è “Roma”. Cicerone, ad esempio, da maestro di eloquenza e di retorica, si confronta intensamente con la filosofia. E che dire dei presocratici e dei loro aforismi? Certo, della loro sapienza restano solo dei frammenti e ciò contribuisce a far sì che la loro espressione appaia legata a quel genere letterario più di quanto non sia effettivamente, ma lo stile aforistico, come un fiume carsico o magari come una nota a margine, non abbandona mai la storia della filosofia. Discorso analogo vale per la poesia, da quella biblica, appunto, a quella di Étienne de La Boétie. E che dire della poesia o della prosa, fra gli altri, di Giacomo Leopardi e di Ugo Foscolo? Sulla vivacità filosofica del poeta di Recanati sono stati versati fiumi d’inchiostro. Riguardo a Foscolo, Enzo Neppi rileva che, benché «inseparabile dalla sua esperienza poetica e dal suo impegno politico, la componente propriamente filosofica della riflessione foscoliana non ha invece mai suscitato tutto l’interesse che merita. [...] Nessuno ha veramente cercato», pur nella consapevolezza che egli non fosse uno studioso sistematico e minuzioso, «di collocare la sua visione del mondo in una prospettiva europea, di considerarla come una risposta a problemi simili

---

<sup>1</sup> Ágnes HELLER, *Per un’antropologia della modernità*, tr. it. Ugo Perone, Rosenberg & Sellier, Torino 2009, p. 99.

<sup>2</sup> *Ibid.*

a quelli che si erano già posti prima di lui autori come Hume, Voltaire, Rousseau e Kant (oltre ovviamente a Vico)».<sup>3</sup>

Proviamo a estendere e a generalizzare il ragionamento sui vari “generi” di racconto e poniamoci in ascolto della *Poetica* di Aristotele:

Da quanto si è detto risulta chiaro anche che l’opera propria del poeta non è dire le cose avvenute, ma quali potrebbero avvenire e cioè quelle possibili secondo la verisimiglianza o la necessità. Perché lo storico e il poeta non differiscono per il dire in versi o senza versi (sarebbe infatti possibile mettere in versi le pagine di Erodoto e sarebbero sempre una storia, non meno in versi che senza versi), ma la differenza è in questo, che l’uno dice le cose che avverranno, l’altro quali potrebbero avvenire. Perciò la poesia è cosa più filosofica e più seriamente impegnativa della storia: la poesia dice infatti piuttosto le cose universali, la storia quelle particolari. È universale che a uno di una certa qualità convenga di dire o di fare cose di una certa qualità secondo verisimiglianza o necessità: ed è ciò a cui mira la poesia aggiungendo poi i nomi; il particolare è invece che cosa Alcibiade fece o subì.<sup>4</sup>

La narrazione storica, sembra dirci lo Stagirita, rende conto, fra tutte le cose possibili secondo verosimiglianza e necessità, *solo* di quelle effettivamente accadute, nella loro contingenza e particolarità. Il racconto poetico, per contro, così come quello filosofico, tende a render conto anche delle altre. In ciò ha un respiro più universale. E, per estensione, potremmo aggiungere che a esser “più filosofiche” (più universali), rispetto a questo o a quel particolare accadimento, sono la letteratura e le arti nel loro insieme. Ecco che due “generi” in apparenza tanto distanti – quello poetico, legato al *mito*, e quello filosofico, espressione del *logos* – mostrano una più profonda affinità.

E se lo stesso autore li condensasse, ad esempio nella forma del pensiero poetante?

L’approccio multifocale al pensiero degli antichi, soprattutto di Aristotele, poi, introduce un’ulteriore questione: il rapporto tra le scelte stilistiche e i vari contenuti trattati, a riprova che lo stile non è indifferente rispetto al contenuto. Vi sono ad esempio due espressioni chiave: *katholou* (“universale”) e *kath’ekasta* (“particolare”).<sup>5</sup> Nel proemio della *Fisica*, lo Stagirita distingue tra le cose che sono più evidenti e immediatamente conoscibili *per noi* e quelle più evidenti e conoscibili per natura, *in assoluto*. La conoscenza più importante *in sé* è quella universale; ma spesso per noi è più immediatamente conoscibile il particolare. Esso, dunque, viene prima per noi, pur venendo prima, in assoluto, in sé, per la natura, l’universale. E vi sono contesti, quali proprio la fisica o la biologia, nei quali quegli stessi termini indicano altro, o hanno

---

<sup>3</sup> Ugo FOSCOLO, *Dell’origine e dell’ufficio della letteratura. Orazione*, Introduzione, edizione e note di E. Neppi, L. S. Olschki, Firenze 2005, pp. 7-8.

<sup>4</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, tr. it. Pierluigi Donini, Einaudi, Torino 2008, pp. 61-63.

<sup>5</sup> Vedi Luca GRECCHI (a cura di), *Teoria e prassi in Aristotele*, Petite Plaisance, Pistoia 2018, pp. 322-407.

un'altra accezione: intendendo, per esempio, *katholou* come “intero” o “ciò che è comune” e *kath'ekasta* come “principio” o “elemento costitutivo” o “specifico”. Vi sono passi, non a caso, nei quali Aristotele sottolinea come ci siano più chiare ed evidenti le cose considerate nel loro insieme rispetto agli elementi particolari (*ta stoicheia*). Invece altrove le cose universali (*ta katholou*) vengono presentate come più lontane, mentre quelle particolari (*ta kath'ekasta*) come più vicine. Tutto ciò indica che un nesso intimo lega le questioni logiche, epistemologiche e gnoseologiche a quelle lessicali e stilistiche e che proprio lo stile, legato ai differenti contesti, permette al filosofo di approcciarsi a una gran varietà di questioni in maniera duttile, sottile e adeguata.

Il discorso sull'approccio multifocale si può estendere a tutti i filosofi, o a molti di loro. La filosofia, infatti, si contraddistingue sì per il rigore delle argomentazioni, delle confutazioni e dei nessi logici, ma finisce per occuparsi di una gran varietà di questioni: dalla politica all'arte, dalla scienza alla religione, fino alla storia o al linguaggio. Proprio da qui, dalla pluralità e varietà dei contenuti, scaturisce l'esigenza di uno stile duttile. È del resto intuitivo come non si possano ingabbiare riflessioni e argomenti riguardanti un ampio spettro di discipline particolari in uno stile monolitico. Esso non riuscirebbe a contenere e a dare forma a un insieme così composito di temi. La forma, infatti, non è mera questione di esteriorità o di gradevolezza: si tratta piuttosto di dare, nel senso di donare, una forma — meglio: delle forme — a dei contenuti, caratterizzati da stringenti vincoli logici. Tali vincoli non escludono che talora si proceda per consonanze, o anche per assonanze, come nella poesia, nel sogno e nel mito.<sup>6</sup> Per non dire della metafora, abituale anche nel gergo filosofico e, anzi, ineludibile, di esso costitutiva.

Per avere un'idea dei sentieri impervi e ogni volta a loro modo selvaggi del sogno, della poesia e dell'impresa scientifica o filosofica, può senz'altro aiutarci la classica distinzione proposta da Sigmund Freud tra *processo primario* e *secondario*. A caratterizzare quest'ultimo, corrispondente al pensiero 'ordinario', consueto, 'diurno', 'logico', è soprattutto il principio di non contraddizione. [...] Nel sogno e nella poesia barriere del genere possono essere infrante. Così nel gioco o nel mito. O, talora, nello sforzo del pensiero volto a dimostrare che quella che sembrava fino a ieri una contraddizione era in realtà solo una contraddizione apparente. I paradossi, concepibili anche, per l'appunto, come contraddizioni apparenti, svolgono non a caso una funzione cruciale nella storia della filosofia (chi non ricorda il paradosso di Zenone?). Essi, se vogliamo, servono a oltrepassare certe strettoie del pensiero, che lo imbrigliavano. [...] Cosa resterebbe del linguaggio quotidiano o dei linguaggi specifici della filosofia, della politica, delle scienze umane, delle stesse scienze naturali senza la similitudine e la metafora? Eppure la fucina delle metafore e delle similitudini resta la poesia; essa è il loro regno, accanto al sogno. Ascoltiamo Freud: «Ciò che è represso psichicamente, ciò che nella vita vigile è stato ostacolato nella propria espressione dalla *reciproca eliminazione delle contraddizioni*, ed escluso dalla percezione interna, trova nella vita notturna, e sotto il dominio delle formazioni di compromesso,

<sup>6</sup> Cfr. Anthony MOLINO (a cura di), *Liberamente associati*, Astrolabio, Roma 1999.



mezzi e vie per imporsi alla coscienza». E noi oggi sappiamo che il confine tra quei due 'processi', tra quei due modi di pensare, tra quelle due 'logiche' è quanto mai poroso, sfumato e contraddistinto da reciproche 'contaminazioni': c'è pensiero nella poesia e poesia nel pensiero. E, come in realtà fra coscienza e inconscio si può intravedere una varietà quasi infinita di stati di coscienza, così fra pensiero 'logico' e poesia si ha una prateria sterminata di possibilità, di forme espressive, di registri di comunicazione, di sentieri di ricerca e, in definitiva, di 'logiche'. Del resto, poniamo, chi ha dimenticato *le ragioni del cuore* di un pensatore come Blaise Pascal? «Il cuore ha le sue ragioni, che la ragione non conosce». E ciò ci condurrebbe lontano, al rapporto tra *sentimento, ragione, fede*.<sup>7</sup>

## 2. Stili filosofici personali

In ogni caso, oggi la filosofia non consiste più nel solo genere letterario della costruzione dei sistemi. Nello stesso tempo, non siamo più in presenza semplicemente di una pluralità dei generi, ma, proprio in relazione al venir meno o all'affievolirsi dei grandi sistemi o delle grandi narrazioni e dei grandi filoni di pensiero e, più in generale, degli stessi *-ismi*, giunge alla ribalta la questione dello stile del singolo autore o della singola autrice. Ascoltiamo ancora Ágnes Heller: «Intendo concludere con un aneddoto: ero con Foucault alla New York University negli anni ottanta, stavamo per lasciare una festa, quando uno studente gli chiese se fosse strutturalista o post-strutturalista. Egli rispose: "Io sono Michel Foucault". Questa era la sola risposta possibile: la sua è una filosofia personale».<sup>8</sup> Un filosofo, dunque uno stile, si direbbe. Oppure: a ciascun filosofo il suo stile, il suo segno stilistico, la sua scrittura e la sua ricerca formale, indissolubilmente legata al peculiare contenuto e agli stessi aspetti personologici. Anzi, Heller giunge a distinguere tra due grandi ambiti filosofici della filosofia contemporanea: la filosofia personale, appunto, e quella politica, caratterizzata da una sorta di *koinè*. La prima necessiterebbe di un'autofondazione personale, volta a interpretare il mondo e a rispondere alla domanda ontologica fondamentale. «La filosofia che invece non intende fornire un'interpretazione del mondo (per esempio la filosofia politica) parla unicamente di un aspetto, e non fonda nulla, dal momento che l'aspetto che tratta (per esempio la politica) è il principio stesso di ogni fondazione. I filosofi politici non hanno linguaggi personali, la loro lingua può essere parlata e appresa e utilizzata da terzi».<sup>9</sup> Filosofia personale, beninteso, non vuol dire privata. A ciò possiamo aggiungere che la domanda ontologica fondamentale — *che cos'è?* — nasce dalla meraviglia, intesa come stupore: dunque da un'esperienza innanzitutto personale, pur se condivisibile con altri. Spesso si parla dell'esperienza della meraviglia e della conseguente interrogazione più come

<sup>7</sup> Stefano IORI e Rosa PIERNO (a cura di), *Poesia e Filosofia. I domini contesi*, Gilgamesh, Asola (MN) 2021, pp. 56-58.

<sup>8</sup> HELLER, *Per un'antropologia della modernità*, p. 104.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 103.

introduzione al discorso propriamente filosofico che come momenti decisivi del filosofare. Per replicare, potremmo citare Ugo Perone:

Gli inizi sono sempre preziosi e non possono essere retrocessi a cominciami. Gli inizi sono preziosi perché contengono la domanda, e la forza della domanda è di riecheggiare sempre di nuovo. *La filosofia è filosofia dell'inizio*, non perché domina la genesi e instaura il nuovo, ma perché protegge l'inizio, anche l'inizio perduto, come un bene da cui non ci si può separare.<sup>10</sup>

E se oggi s'imponesse l'esigenza di un confronto e di un dialogo tra la filosofia "personale" e quella politica o più squisitamente pubblica? Heller indica tra gli esponenti della filosofia personale, accanto a Heidegger, Jacques Derrida, e considera entrambi piuttosto *naïf* in politica, «perché quello non era il loro campo di interesse».<sup>11</sup> Ma davvero il filosofo franco-algerino non era in grado di fornire profonde analisi politiche? Con *Politiche dell'amicizia*,<sup>12</sup> ad esempio, egli offre un contributo formidabile al dialogo tra le "due filosofie", soprattutto grazie alla tensione e al confronto serrato, complesso e avvincente con Carl Schmitt. E lo stile personale, la forma rappresentano momenti costitutivi ed essenziali del contenuto e del messaggio dell'opera.

Accanto alla meraviglia, potremmo dire, all'inizio era la *polis*. La filosofia, ricorda fra gli altri Giacomo Marramao,<sup>13</sup> nasce, infatti, proprio nella *polis*, è un fenomeno squisitamente urbano: da una sorta di parto gemellare emergono, una accanto all'altra, la politica e la filosofia. Socrate, non a caso, è un uomo di città. Fa sue le tecniche di Protagora e dei grandi sofisti, quali la retorica, come arte della persuasione, e la dialettica, intesa come tecnica della scomposizione degli argomenti, volgendole tuttavia verso l'assai pericoloso *gioco della verità*, ben oltre il gioco della *doxa*, dell'opinione. Un gioco, quello della verità, che non teme di porsi in contrasto con il potere e, dunque, con la politica stessa. La filosofia, insomma, nasce anche come filosofia politica, nel senso più pieno. Da qui il carattere cruciale del confronto e del dialogo con quella che Heller definisce la filosofia personale.

Lo stesso Jürgen Habermas riconosce ciò: «[...] D'altra parte, quando la traduzione» dei contenuti religiosi in un linguaggio secolare

---

<sup>10</sup> Ugo PERONE, *La verità del sentimento*, Guida, Napoli 2008, p. 152, corsivi miei.

<sup>11</sup> HELLER, *Per un'antropologia della modernità*, p. 104.

<sup>12</sup> Jacques DERRIDA, *Politiques de l'amitié*, Éditions Galilée, Paris 1994; tr. it. Gaetano Chiurazzi, *Politiche dell'amicizia*, Raffaello Cortina, Milano 1995.

<sup>13</sup> Giacomo MARRAMAIO, *Diálogos. Giacomo Marramao y Francesc Arroyo*, Editorial Gedisa, Barcelona 2017; tr. it. Maria Chiarappa - Giacomo Marramao, *Il destino della Filosofia. Dialogo con Francesc Arroyo*, Castelvechi, Roma 2021.

si scontra con testi difficili — pensiamo ad esempio alle poesie di Celan — allora c'è bisogno di uno sforzo letterario. Perciò, tra i filosofi, sono soprattutto gli scrittori più dotati (Benjamin, Derrida, ecc.) ad entrare nella zona di confine con la religione. Essi creano *terminologie nuove* e mettono in imbarazzo i lettori contemporanei, che non capiscono fino a che punto quegli argomenti siano ancora affrontabili sul piano della razionalità discorsiva. Esempio interessante è la figura *dell'Altro*, con cui Lévinas tematizza una asimmetria nella relazione morale di Ego e Alter.<sup>14</sup>

Ecco, qui l'autore tedesco sottolinea la questione del gergo e del lessico e la creazione dei vocaboli o dei loro impieghi. Quando il filosofo è anche un bravo scrittore egli, proprio come gli altri scrittori, contribuisce a fare la lingua. Sgorgano nuove terminologie figlie dello sforzo e della ricerca filosofica, in modo che lo stile individuale di uno o di pochi diviene, in parte, patrimonio condiviso dalla comunità filosofica e da un più vasto pubblico. Il terreno filosofico, in tali casi, si fa anche campo della sperimentazione linguistica.

Tale sperimentazione e, più in generale, la ricerca di uno stile personale in grado di esprimere al meglio contenuti originali possono essere associate anche al connubio fra orizzonti culturali differenti, quali quelli simboleggiati da “Gerusalemme” e da “Atene”. Salvatore Veca, ad esempio, riproponeva alcune considerazioni sulle modalità, già presentate ne *Il senso della possibilità*,<sup>15</sup> nella Postfazione di un volumetto dedicato al capolavoro di André Neher *L'esilio della parola. Dal silenzio biblico al silenzio di Auschwitz*. In tal caso, davvero “Atene” e la tradizione filosofica di matrice kantiana fanno i conti con “Gerusalemme”. E in ciò Veca rende più esplicito almeno un passaggio delle sue lezioni: la *possibilità* alla quale si riferisce è quella sincronica, non quella diacronica (come la *potenza* aristotelica). “Gerusalemme” quasi lo obbliga a compiere questo passo in direzione della chiarezza e del discernimento. Poniamoci in ascolto:

Ancora una volta, Atene e Gerusalemme. Socrate e Isaia, come direbbe George Steiner. Se l'individuazione del fondamento stabile è propria della vocazione greca e classica, questo ci induce a conferire una sorta di priorità alla categoria modale della *necessità*. La necessità ci dice di qualcosa che quel qualcosa è così e non può essere diversamente. Ora, la stabilità del necessario va insieme alla sua permanenza. È solo se disponiamo di uno sfondo in cui vigono enti immutabili e permanenti che noi possiamo pensare e comprendere l'impermanenza e la contingenza delle cose, umane e naturali. [...] Consideriamo ora, in una prospettiva teologica e filosofica, la connessione fra la tradizione classica e la tradizione vetero e, soprattutto, neotestamentaria, a proposito della *creazione* da parte di Dio del mondo. [...] Possiamo dire che questa controversia, come ha sostenuto Hilary Putnam, chiama in causa un'interpretazione delle modalità che finisce per rompere con la visione

---

<sup>14</sup> Jürgen HABERMAS, *Nachmetaphysisches Denken II. Aufsätze und Repliken*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2012; tr. it. Leonardo Ceppa, *Verbalizzare il sacro. Sul lascito religioso della filosofia*, Laterza, Roma-Bari 2015, pp. 134-135.

<sup>15</sup> Salvatore VECA, *Il senso della possibilità. Sei lezioni*, Feltrinelli, Milano 2018.

diacronica e con la connessione fra possibile e potenziale, indebolendo la presa della lezione aristotelica. [...] Se il mondo attuale è un mondo creato da Dio, allora viene fatto di pensare a un processo elementare a tre stadi che *i)* presuppone l'elaborazione di uno o più modelli (meramente *ideali*) di mondo; *ii)* implica la scelta del mondo da creare, in corrispondenza al modello migliore alla luce di un qualche criterio; *iii)* si conclude con la creazione effettiva del mondo prescelto, il nostro mondo attuale, in virtù di un atto di volontà. Ora, la nuova prospettiva della modalità sincronica dipende dal fatto che Dio crea un mondo a preferenza di altri e, quindi, possiamo dire che i mondi che non sono stati scelti *rimangono* e persistono come possibilità alternative, sebbene meramente ideali, *in mente Dei*.<sup>16</sup>

Qui risuonano, accanto ad "Atene" e "Gerusalemme", almeno Leibniz e Kant. E la possibilità in senso sincronico vuol dire, tra l'altro, che, nell'argomentazione filosofica, in riferimento ai medesimi contenuti, si possono operare scelte stilistiche differenti e personali.

E si potrebbe arricchire il discorso di Veca con un altro riferimento, questa volta al *forse* di matrice ebraica, al forse di Nietzsche, di Neher, appunto, di Derrida. Il forse non è, semplicemente, la possibilità. Concepiamo solitamente la possibilità, infatti, su due piani: quello diacronico, nel tempo (come potenza, potenzialità che diviene, o non diviene, atto, fatto), e quello sincronico (accanto a ciò che ora è, ho, sempre *ora*, delle alternative: potrebbe essere diversamente). A tali dimensioni si riferiva Veca. Il *forse* è invece lo spazio che consente all'evento di esser tale, a qualcosa d'altro di irrompere, sfuggendo a ogni determinismo (non a caso Giacomo Marramao sostiene che *la libertà* consista nell'evento).<sup>17</sup> E *l'aporia del forse* consiste nel fatto che quell'evento richiede, per esser tale, di stabilizzarsi un attimo, "sospendendo" proprio il forse dal quale è scaturito. Così è per l'evento della scrittura, compresa quella filosofica.

E che dire di un altro filosofo politico come Michael Walzer? Egli sembra confermare la mia congettura: dall'incontro di generi e di filoni diversi in un singolo autore prende corpo e consistenza lo stile, nella sua unicità e irripetibilità. Uno stile, dunque, intimamente legato a *quel* contenuto, a *quella* proposta filosofica, espressione eloquente di *quei* connubi. Walzer, ad esempio, in opere come *La rivoluzione dei santi. Il puritanesimo alle origini del radicalismo politico*<sup>18</sup> o *Esodo e rivoluzione*,<sup>19</sup> incontra la teologia federale o teologia del patto e, più in generale, la grande narrazione biblica e le

<sup>16</sup> Danilo DI MATTEO, "L'esilio della parola". *Il tema del silenzio nel pensiero di André Neher*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 141-143.

<sup>17</sup> Giacomo MARRAMAIO, *Per un nuovo Rinascimento*, Castelvechi, Roma 2020, pp. 42-43.

<sup>18</sup> Michael WALZER, *The Revolution of the Saints. A Study in the Origins of Radical Politics*, Harvard University Press, Cambridge (U.S.A.) 1965; tr. it. Maria Sbaifi Girardet, *La rivoluzione dei santi. Il puritanesimo alle origini del radicalismo politico*, introduzione di M. Miegge, Claudiana, Torino 1996.

<sup>19</sup> ID., *Exodus and Revolution*, Basic Books, New York 1985; tr. it. Massimo D'Alessandro, *Esodo e rivoluzione*, Feltrinelli, Milano 1986.

sue reinterpretazioni e riletture ebraiche e cristiane. E in ciò, nella prospettiva di Heller, un discorso pubblico, un linguaggio pubblico e politico si fanno discorso e linguaggio personale. Qualcosa di analogo si può constatare, ad esempio, in Biagio de Giovanni, un altro pensatore politico, con il libro dedicato ai pittori Luca Giordano e Théodore Géricault. Qui non semplicemente di generi letterari dissimili si tratta, bensì di canali espressivi diversi e in apparenza lontani. Ecco un passaggio dedicato dal filosofo a Giordano:

Lo spazio: non è più ‘contenitore’ di eventi, forma *a priori* che aspetta di riempirsi di essi, è il movimento stesso delle cose, intrinseco alla loro relazione, e questo era intuizione tipica del naturalismo filosofico napoletano, che giungerà fino a Giambattista Vico, quando lo spazio-tempo diventerà storia. Lo spazio, il movimento, questo è l’infinito di Giordano. La liberazione dello spazio verso l’infinito è il dato proprio e innovativo della sensibilità barocca. Per fare un paragone che non riguarda la pittura, Vico ‘barocco’ passò dalla critica alla topica, «insegnando i luoghi che si devono scorrere tutti per conoscer tutto quanto vi è nella cosa»; la fantasia si libera e si esce dal logicismo e da certe forme di ‘realismo’. Tutto diventa immagine, rappresentazione, la nuova lingua. Questo implica una frattura nel vecchio *logos*, concentrato, misurato. [...] È un effettivo contributo alla conoscenza di Giordano forzare tanto la presenza di Ribera nella sua opera, ben conoscendo l’ovvia notizia che non è l’unica fonte? La mia risposta è affermativa, se si pensa a Luca come forse l’unico che, nella forma realizzata, affrontò la possibilità di sciogliere l’ossimoro ‘naturalismo barocco’, provando per una vita a mettere insieme i contrari, e dando, sul terribile problema, formale ed esistenziale, una risposta *für ewig*. Non per caso subito ‘normalizzata’ da chi vedeva in essa l’irrompere della «dannata» libertà di coscienza.<sup>20</sup>

Un affresco, quello tratteggiato da de Giovanni, che si muova tra *logos* filosofico, sensi e arte (estetica, nel senso proprio), politica. A riprova che è dal connubio dei registri di linguaggio che nasce davvero lo stile, con le sue peculiarità e la sua impronta personale. Uno stile che, per dirla con il filosofo napoletano, esprime l’intima tensione fra vita, storia e pensiero.

Lo stile personale è dunque *stile* in senso etimologico, come lo stilo impresso in maniera diversa da ciascun autore sulla cera; come l’impronta peculiare, come una sorta di segnale di riconoscimento, come traccia culturale, orma, alla maniera del pittore o dello scultore. Da questo punto di vista, le *Lettere* di Abelardo ed Eloisa costituiscono un’impronta eccezionale. Riflettono i tormenti esistenziali e il travaglio intellettuale di un filosofo, teologo e chierico come Abelardo, nella sua relazione con l’allieva e la donna amata. Un gioco di specchi infinito lega tali epistole alle altre opere di Abelardo. Il loro valore, la loro portata viene accresciuta a dismisura dalle lettere, momento di riflessione, introspezione, slancio erotico, fede. Dal cuore del medioevo ci giunge così un *unicum*

---

<sup>20</sup> Biagio DE GIOVANNI, *Dipingere la vita. Luca Giordano e Théodore Géricault*, Incipit, Pisa 2022, pp. 52-53.

filosofico-epistolare che sfida i millenni. Un *unicum* di cui Eloisa è coautrice: ella ama e pensa, come Abelardo. Testi che sono parte integrante dell'opera abelardiana e della storia della filosofia. Come scrive Maria Teresa Fumagalli Beonio Brocchieri, «un filosofo, Abelardo nella sua *Etica* argomentando, alcuni poeti con la loro fantasia e Eloisa nelle sue lettere, sostenevano in quell'epoca che la passione, come del resto tutta la vita umana, possono essere giudicate solo da un'etica "interiore e intenzionale". Ecco un'idea che era già filosofia».<sup>21</sup> Non a caso la vicenda di Eloisa e Abelardo induce autori come Étienne Gilson<sup>22</sup> a rivedere le stesse nozioni di Medioevo, Umanesimo, Rinascimento. A conferma dell'intimo legame fra stile individuale, genere letterario e spirito del tempo.

E, a proposito di elementi personologici e di generi letterari, tornando, in particolare, al Novecento, diviene più che mai complesso e intrigante il rapporto tra letteratura, psicologia, psicoanalisi e filosofia. Come comprendere un autore come Derrida o un'autrice come Luce Irigaray, ad esempio, senza tener conto di Sigmund Freud e di Jacques Lacan? Proprio il filosofo franco-algerino pone in esergo al decisivo capitolo 5 di *Politiche dell'amicizia* un passaggio dell'opera di Freud del 1937 *Analisi terminabile e interminabile*.

I due principi fondamentali di Empedocle – *philia* e *neikos* – sia per il nome, sia per la funzione che assolvono, sono la stessa cosa delle nostre due pulsioni originarie *Eros* e *Distruzione*, la prima delle quali tende ad agglomerare tutto ciò che esiste in unità sempre più vaste, mentre l'altra mira a dissolvere queste combinazioni e a distruggere le strutture cui esse hanno dato luogo. [...] E a nessuno è dato di prevedere sotto quale veste si presenterà agli occhi dell'avvenire il nucleo di verità contenuto nella dottrina di Empedocle.<sup>23</sup>

La psicoanalisi, del resto, ci può aiutare a cogliere il fenomeno chiamato pensiero, a scorgerne la nascita e il flusso, a comprenderlo in maniera più intima.<sup>24</sup> Immaginiamo una linea verticale che percorre il nostro corpo. Attraverso di essa, con modalità poco note, le sensazioni diventano emozioni, quindi sentimenti, infine, appunto, pensiero. Un pensiero né (solo) riflessivo né mondanizzato, e nemmeno staccato dal mondo. Innanzitutto in quanto le sensazioni provengono spesso proprio dal mondo, oltre che dal nostro corpo; poi perché esiste anche una dimensione orizzontale, interumana, relazionale dell'esistenza che ci rifornisce continuamente, per dir così, di stimoli e spunti.

---

<sup>21</sup> ABELARDO e ELOISA, *Lettere*, tr. it. e note Cecilia Scerbanenco, introduzione di M. T. Fumagalli Beonio Brocchieri, Rizzoli, Milano 2021, p. 11.

<sup>22</sup> Étienne GILSON, *La philosophie au Moyen Âge*, Payot, Paris 1952; tr. it. Maria Assunta del Torre, *La filosofia nel Medioevo. Dalle origini patristiche alla fine del XIV secolo*, Sansoni, Firenze 2008.

<sup>23</sup> DERRIDA, *Politiche dell'amicizia*, p. 143.

<sup>24</sup> Cfr., in particolare, Armando Blanco FERRARI - Aldo STELLA, *L'Alba del Pensiero. Dal teatro edipico ai registri di linguaggio*, Borla, Roma 1998.

Ecco, si tratta di un pensiero incarnato. E il corpo, le sensazioni, le emozioni, i sentimenti sono più che mai individuali, distinti da persona a persona. Non può non essere così, secondo la prospettiva psicoanalitica, anche per i pensieri, per il pensiero, e per il linguaggio che lo esprime. Lo stile, in un quadro del genere, viene a rappresentare una sorta di impronta digitale del pensiero stesso. Il pensiero, insomma, si emancipa dal corpo e diviene pensiero condiviso, intersoggettivo per il tramite del linguaggio, con l'impronta digitale dello stile del singolo autore e della singola autrice.

La distinzione fra autrice e autore a questo punto non è certo casuale. Il problema dello stile personale è infatti legato anche alla questione di genere. Vi è un pensiero delle donne o un pensiero al femminile? Partiamo dal lessico: si coglie subito il rilievo assegnato da Derrida, da Irigaray e da pensatrici come Luisa Muraro e Adriana Cavarero all'uso del maschile "indifferenziato" come fosse un genere "neutro" ("gli uomini", ad esempio, per indicare uomini e donne, o "i fratelli", per indicare fratelli e sorelle), subordinato tuttavia all'immaginario e alle pratiche maschili e patriarcali. Parlare al maschile, insomma, con la pretesa di comprendere anche le donne – in nome di un "universale" indistinto – escludendo dal discorso, però, l'universo femminile. Già tale ragionamento, volto a superare le strettoie di quello *fallogocentrico*, sembra indicarci che gli "universali", attraverso i quali comprendere i "generi" e le "specie", sono in realtà due: quello femminile, a lungo escluso dal discorso pubblico e legato ad esempio all'attributo della *tenerezza*, e quello maschile. Essi, anzi, in quanto sono due, introducono un primo livello di differenziazione (colto, del resto, dagli stessi grafologi). La scrittura, compresa quella filosofica, non può non risentirne. Poi, tuttavia, le differenze di matrice biologica possono venir superate proprio dal carattere individuale, unico e irripetibile dello stile.

Certamente l'aspetto negativo delle pulsioni di morte appare evidente. Ma quello che è stato troppo poco sottolineato, fino ad essere ciecamente contestato, è il carattere distruttivo presente nelle stesse pulsioni di vita, in quanto esse non rispettano l'altro da sé, in particolare l'altro della differenza sessuale. Se Freud è arrivato, alla fine della sua vita, a un tale pessimismo sull'avvenire della cultura, se la psicoanalisi ha prodotto degli effetti assai problematici nelle relazioni private e collettive, è perché Freud non parla che della sessualità maschile arcaica, e perché limitarsi a un solo polo della differenza sessuale vuol dire limitarsi al caos del desiderio primitivo precedente a ogni incarnazione umana. L'uomo di Freud somiglia all'Urano della mitologia greca, il quale non ha altro desiderio che quello di praticare senza interruzione l'incesto, non vuole che dai suoi accoppiamenti nasca prole, e non per virtù, ma per gelosia, poiché dei figli limiterebbero l'indeterminatezza del suo potere e la sconfinatezza della sua seduzione.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Luce IRIGARAY, *Il tempo della differenza. Diritti e doveri civili per i due sessi. Per una rivoluzione pacifica*, Editori Riuniti, Roma 1989, p. 73.

La differenza sessuale, dunque, come primo momento del discernimento e della differenziazione, come primo passo per uscire da quella notte nella quale tutte le vacche sembrano nere, come inizio del riconoscimento delle *differenze*, fino a giungere a quelle peculiari del singolo autore e della singola autrice.

Alla base dell'idea della scrittura filosofica come scrittura asettica, impersonale, si può scorgere un grande equivoco: quello che potremmo definire il “fantasma della Torre di Babele”. Il *logos*, nella duplice accezione di linguaggio e di ragione/ragionevolezza, viene concepito come espressione di un mondo condiviso (*koinè kosmos*), piuttosto che di un *idios kosmos* (mondo privato). Tuttavia ciò non esclude la possibilità di imprimergli una coloritura personale, di declinarlo in maniera differente. E ciò non riguarda solo gli aspetti formali. Lo stile, anzi, si caratterizza proprio per il nesso intimo di forma e contenuto. Lo stilema, in realtà, condensa i due piani; riguarda la forma della comunicazione e ne condiziona il messaggio. È il mezzo attraverso il quale il messaggio si costruisce e viene trasmesso, e lo influenza. Potremmo affermare, poi, che vi sia una circolarità tra pensiero e stile: lo stile è influenzato dal pensiero dell'autore e lo influenza. Quel pensiero, infatti, prende forma in quello stile, si definisce in esso. L'originalità della scrittura, dunque, contribuisce a definire il contenuto e non corrisponde affatto alla Torre di Babele dell'incomprensibilità o alla privatezza della comunicazione.

### 3. Filosofia, eros e stile

Qui giunti, potremmo introdurre, a proposito del nesso fra stile e filosofia, un terzo aspetto aurorale di quest'ultima, accanto alla meraviglia e alla politicità: la dimensione erotica. L'amicizia e l'amore – la *philia* – nascono, per certi versi, con la filosofia. Così il genere letterario filosofico del *dialogo* rappresenta solo un momento, un esempio di un fenomeno più generale. Il discorso filosofico non è un monologo, pur quando ne assume la forma; è piuttosto ricerca, tensione volta a, tentativo di. Esprime una relazione, un dibattersi, un rapporto fatto di chiaroscuri con la verità e con la sapienza. «Nella conferenza che porta questo titolo,» – *Was ist das – die Philosophie?* (Che cos'è la filosofia?) – «Heidegger contorna il momento in cui il *phileîn* del *phileîn tò sophón* di Eraclito, dopo essere stato determinato “come accordo originario” o “armonia” (*ein ursprünglicher Einklag, harmonía*), sarebbe divenuto tensione verso la ricerca, *questione*, appunto, inquisizione gelosa, nostalgica e tesa (*strebende Suchen*), inchiesta “determinata dall'Eros”: desiderio e tensione dell'*órexis*»<sup>26</sup> (brama, forte inclinazione). E

---

<sup>26</sup> DERRIDA, *Politiche dell'amicizia*, pp. 289-290.



Aristotele, dal canto suo, sottolinea che l'amicizia può essere indirizzata verso il simile o verso il diverso e l'opposto.

Alcuni, infatti, la definiscono come una specie di somiglianza e affermano che gli uomini simili sono amici, dal che deriva il detto che «il simile va col simile» e «la cornacchia va con la cornacchia», e simili; altri, al contrario, affermano che tutti gli uomini che si assomigliano sono come dei vasai rispetto a vasai. E su questi stessi argomenti conducono una ricerca più profonda, e fondata piuttosto su considerazioni naturalistiche, Euripide quando dice «la terra inaridita ama la pioggia, e il venerando cielo, pregno di pioggia, ama cadere sulla terra», ed Eraclito quando dice che «l'opposto è utile», «dai suoni differenti nasce la più bella armonia» e «tutte le cose si generano dalla discordia». In senso contrario a costoro, altri, e specialmente Empedocle, dicono: «è il simile che tende al simile».<sup>27</sup>

Lo Stagirita, poi, coglie le due dimensioni essenziali dell'amicizia: quella pubblica (la *philia* verso gli altri abitanti della *polis*) e quella privata (verso pochissimi, o uno solo). In entrambi i casi, però, essa mostra un'evidente politicità: l'amicizia "privata", infatti, nella sua forma più alta si basa sulla condivisione e sulla ricerca comune della virtù, utile all'intera comunità. I dialoghi filosofici, del resto, anche come genere letterario, sono proprio l'espressione di tale ricerca. E, per estensione, il singolo autore, con il proprio stile e la propria coloritura personale, partecipa a un più vasto sforzo, che include gli altri. Ecco, lo stile individuale, in ogni caso, non può non risentire di tale intima tensione; non può non essere uno stile a suo modo dialogico e relazionale, non può ignorare il lettore o l'uditore. Così il travaglio del pensiero si fa travaglio della scrittura.

### Nota bibliografica

ABELARDO e ELOISA, *Lettere*, tr. it. e note Cecilia Scerbanenco, introduzione di M. T. Fumagalli Beonio Brocchieri, Rizzoli, Milano 2021.

Anthony MOLINO (a cura di), *Liberamente associati*, Astrolabio, Roma 1999.

ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, a cura di C. MAZZARELLI, Bompiani, Firenze-Milano 2017.

ARISTOTELE, *Poetica*, tr. it. Pierluigi Donini, Einaudi, Torino 2008.

Biagio DE GIOVANNI, *Dipingere la vita. Luca Giordano e Théodore Géricault*, Incipit, Pisa 2022.

---

<sup>27</sup> ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, a cura di C. MAZZARELLI, Bompiani, Firenze-Milano 2017, p. 301.

- Jacques DERRIDA, *Politiques de l'amitié*, Éditions Galilée, Paris 1994; tr. it. Gaetano Chiurazzi, *Politiche dell'amicizia*, Raffaello Cortina, Milano 1995.
- Danilo DI MATTEO, *“L'esilio della parola”. Il tema del silenzio nel pensiero di André Neher*, Mimesis, Milano-Udine 2020.
- Armando Blanco FERRARI - Aldo STELLA, *L'Alba del Pensiero. Dal teatro edipico ai registri di linguaggio*, Borla, Roma 1998.
- Ugo FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura. Orazione*, Introduzione, edizione e note di E. Neppi, L. S. Olschki, Firenze 2005.
- Étienne GILSON, *La philosophie au Moyen Âge*, Payot, Paris 1952; tr. it. Maria Assunta del Torre, *La filosofia nel Medioevo. Dalle origini patristiche alla fine del XIV secolo*, Sansoni, Firenze 2008.
- Luca GRECCHI (a cura di), *Teoria e prassi in Aristotele*, Petite Plaisance, Pistoia 2018.
- Jürgen HABERMAS, *Nachmetaphysisches Denken II. Aufsätze und Repliken*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2012; tr. it. Leonardo Ceppa, *Verbalizzare il sacro. Sul lascito religioso della filosofia*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- Ágnes HELLER, *Per un'antropologia della modernità*, tr. it. Ugo Perone, Rosenberg & Sellier, Torino 2009.
- Stefano IORI e Rosa PIERNO (a cura di), *Poesia e Filosofia. I domini contesi*, Gilgamesh, Asola (MN) 2021.
- Luce IRIGARAY, *Il tempo della differenza. Diritti e doveri civili per i due sessi. Per una rivoluzione pacifica*, Editori Riuniti, Roma 1989.
- Giacomo MARRAMAIO, *Diálogos. Giacomo Marramao y Francesc Arroyo*, Editorial Gedisa, Barcelona 2017; tr. it. Maria Chiarappa - Giacomo Marramao, *Il destino della Filosofia. Dialogo con Francesc Arroyo*, Castelvechi, Roma 2021.
- Giacomo MARRAMAIO, *Per un nuovo Rinascimento*, Castelvechi, Roma 2020.
- Ugo PERONE, *La verità del sentimento*, Guida, Napoli 2008.
- Salvatore VECA, *Il senso della possibilità. Sei lezioni*, Feltrinelli, Milano 2018.

Michael WALZER, *Exodus and Revolution*, Basic Books, New York 1985; tr. it. Massimo D'Alessandro, *Esodo e rivoluzione*, Feltrinelli, Milano 1986.

Michael WALZER, *The Revolution of the Saints. A Study in the Origins of Radical Politics*, Harvard University Press, Cambridge (U.S.A.) 1965; tr. it. Maria Sbaffi Girardet, *La rivoluzione dei santi. Il puritanesimo alle origini del radicalismo politico*, introduzione di Mario Miegge, Claudiana, Torino 1996.

Sezione seconda

*Laboratorio*

# UNA BUONA DOSE DI CANDORE FILOSOFICO

## La teoria deleuziana dell'idea (*Differenza e ripetizione*, capitolo quarto)<sup>1</sup>

Fulvio CARMAGNOLA

(Università degli Studi di Milano)

Abstract: In *Différence et répétition*, Chapter four, we can find outlines of Gilles Deleuze's theory of Idea. Aim of my essay is to explore some consequences of the theory in the aesthetical field, through a discussion about the algebrical/logical notation of differential (dx/dy) as Deleuze gets from Leibniz. In Deleuze's view, dx becomes a symbol. According to Kant theory of symbol, it's a sensible and indirect exhibition of idea, as *Vernunftbegriff* ("concept of the Reason") whose *kein kongruirender Gegenstand in den Sinnen werden kann* ("no sensible object is possible to obtain"). We have no direct conceptual explanation, but only indirect *exhibitions* of Idea, that's a symbolic view. Consequently, if we must *take seriously symbols*, as Deleuze states, we can consider the word symbol in a twofold view, logically and aesthetically. And the same logical notation (dx/dy) in this view *symbolizes*, in a strong aesthetical meaning. "Symbolic" meaning represents now, in aesthetical fields, a condition of "actuality" in relation with the *virtuality* of ideas. So, the baroque figure of the *fold* could be the *aesthetical* or *actual* side of *mathematical* differential calculus.

The second part of the issue displays, in the works of late Deleuze, a strong *correspondence* between logical and philosophical works of Leibniz and Baroque style in architecture and art. The same we can find in some contemporary artistic and narrative works, from Borges to Bill Viola.

Keywords: fold, symbol, Idea, Baroque, difference, virtual/actual.

Et haec nova inventa mathematica partim lucem  
accipent a nostris philosophematibus, partim rursus  
ipsis auctoritatem dabunt.

G. W. Leibniz

### 1. Premessa

---

<sup>1</sup>Gilles DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, [1968], tr. it., Cortina, Milano 1997.

Il quarto capitolo del grande libro deleuziano del 1968, *Differenza e ripetizione (DR)*, espone i tratti fondamentali della sua teoria dell'idea, che l'Autore stesso definisce "platonica, leibniziana e kantiana". A Leibniz, vent'anni più tardi, sarà dedicata l'ultima monografia pubblicata dal pensatore francese (*La piega*, 1988). Che ruolo svolge il calcolo differenziale in questa teoria dell'idea?

È interessante chiedersi il perché del ritorno a Leibniz vent'anni dopo. Va ricordato che *La piega* è strettamente contemporanea al revival del Barocco, in quegli stessi anni: la seconda edizione del libro di Michel Serres *Le système de Leibniz*, (1982), il libro di Christine Buci-Glucksmann *La folie du voir* (1986), il libro di Mandelbrot sui frattali (1984), *Barroco* di Severo Sarduy apparso qualche anno prima, e da noi, in una differente tonalità, *L'età neobarocca* di Omar Calabrese (1987) solo per ricordare alcuni nomi. Risuona anche la ricerca di Thom (*Stabilità strutturale e morfogenesi*). Ma non si tratta solo di un tema di attualità: il ritorno a Leibniz riprende temi fondamentali presenti in *DR*.

Mi propongo di approfondire la domanda sul ruolo e la posizione del "calcolo" a partire da alcune pagine del quarto capitolo del libro del 1968. Per cercare di capire meglio richiamerò alcune parti de *La piega*, da cui emerge a mio parere un chiarimento importante in proposito.

Parto da tre affermazioni che si trovano nel testo del 1968:<sup>2</sup>

- Si opponga dx a non-A. (p. 222)
- Occorre una buona dose di candore veramente filosofico e una notevole disinvoltura per prendere sul serio il simbolo dx. (*ibid.*)
- Dx è l'idea nella sua forma platonica, leibniziana e kantiana. (p. 223)

Ecco le mie ipotesi:

A - La parola *simbolo* può essere intesa nel senso kantiano di ipotiposi. Il paradigma dell'idea come differenza originaria, che non ha precedenti. La differenza fa-essere e dx in quanto simbolo estende la sua portata oltre il campo del calcolo matematico. In questo consisterebbe il "candore filosofico".

B - La nozione di *piega* è il corrispondente della formula dx/dy sul piano del sensibile. Ovvero, si può intendere la piega come l'evoluzione della nozione di differenza nella sua attualizzazione *estetica*. Nella trasformazione operata da Deleuze, la piega barocca è l'estetica del calcolo differenziale.

## 2. «Io non credo alle cose»

---

<sup>2</sup> Cfr. *ivi*, pp. 222 e 223.

«Io non credo alle cose» dichiara l'autore in un'intervista dello stesso anno de *La piega*. Così come «non amo i punti». Il punto è solo l'inflessione del continuo della linea.<sup>3</sup>

Sul piano ideale e sul piano sensibile ci sono due sintesi o «due tipi di rapporti [...] rapporti differenziali nella sintesi reciproca dell'Idea [...] rapporti d'intensità nella sintesi asimmetrica del sensibile».<sup>4</sup> Il differenziale è l'espressione di una sintesi *ideale* (Cassirer scrive: «Nel concetto») come l'intensità è il nome che la sintesi assume sul piano sensibile o piano di attualizzazione.

Sintesi: qualcosa viene prodotto, che non era compreso analiticamente nei termini che entrano in rapporto. E le sintesi sono due, una ideale, vale a dire sul piano dell'idea, il virtuale, e la seconda sul piano sensibile: Deleuze afferma che l'attualizzazione è «estetica».

Questa seconda sintesi è «asimmetrica». Che significa? Che sul piano sensibile, il piano della «cosa», questa stessa cosa va considerata come composta di due metà. Ovvero, contiene in sé una componente non sensibile, ideale, dalla quale per così dire emerge. Il sensibile contiene l'ideale, all'idea corrisponde, sul piano sensibile, ciò che si chiama *intensità*: la differenza si sente come intensità, idea e intensità sono «due figure corrispondenti della differenza».<sup>5</sup>

La sintesi *ideale* è appunto l'argomento del quarto capitolo. Il piano ideale-virtuale è di per sé differenziato, animato da un movimento che fa-sintesi ovvero unisce, tiene insieme in quanto crea un rapporto di eterogenei. Il rapporto ha la sua espressione matematica nella notazione  $dx/dy$ . L'Idea, sul suo piano, è differenza dinamica, differenza che fa-essere. C'è una continua ripetizione della definizione di *idea* nel testo:

«Il sistema dei nessi ideali» ossia «dei rapporti differenziali tra elementi genetici reciprocamente determinabili».<sup>6</sup>

«Un sistema di connessioni tra elementi differenziali» o «un sistema di rapporti differenziali tra elementi genetici».<sup>7</sup>

«Un sistema di nessi molteplici non localizzabili tra rapporti differenziali che si incarna i relazioni reali o termini attuali».<sup>8</sup>

Una «molteplicità di bagliori differenziali» o una «virtuale scia di fuochi».<sup>9</sup>

Un sistema di «rapporti reciproci tra elementi differenziali completamente determinati da questi rapporti».<sup>10</sup>

<sup>3</sup> *Id.*, *Su Leibniz*, [1988], «Aut aut», 254-255, 1993, pp. 125 ss.

<sup>4</sup> *Id.*, *Differenza e ripetizione*, p. 315.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 226.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 235.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 238.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 251.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 263.

Una «coesistenza virtuale di rapporti». I rapporti differenziali «coesistono soltanto in Idea» e si attualizzano in modo divergente come qualità distinte. Così «i rapporti differenziali» dell'idea si attualizzano «secondo linee di differenziazione nelle qualità e negli estesi che essa crea».<sup>11</sup>

Sottolineo alcuni punti:

A - gli elementi si generano reciprocamente (idea di genesi: non c'è niente prima)

B - i rapporti (sul piano virtuale) *si incarnano* in relazioni reali (oggetti)

C - l'intensità (di cui parlerà il capitolo 5) è il corrispondente *sensibile* dell'idea

D - nel passaggio dall'ideale all'attuale si producono linee divergenti che corrispondono agli in-compossibili di Leibniz.

La differenza è *simboleggiata* in una notazione:  $dx$ , e la sintesi come determinazione reciproca è indicata da una notazione di rapporto:  $dx/dy$ . Come intendere  $dx$  in termini non solo di calcolo ma di filosofia della differenza? In una lettera citata da Cassirer,<sup>12</sup> Leibniz scriveva già che l'analisi infinitesimale «in parte riceve luce dai nostri filosofi, in parte conferisce autorità a questi stessi».

Il nesso tra logica, matematica e filosofia è già esplicito. Ma sul piano tecnico del calcolo  $dx$  è “solo un simbolo”, cioè una notazione logica che indica una operazione. Una prima definizione (che Cassirer e lo stesso Leibniz respingono come inadeguata) è: un simbolo che indica una differenza *tra due grandezze*, più piccola di ogni differenza misurabile. Una *finzione* di cui facciamo uso nel calcolo. Il punto di tangenza tra curva e retta. Il punto come limite della linea. Ma Deleuze, come Leibniz, «non crede alle cose» e non crede ai punti. Il punto di vista delle cose non è il punto di vista della genesi.

Che cosa significa “prendere sul serio il simbolo”? Come sappiamo, *simbolo* è anche una parola kantiana. Simbolo e schema sono le due specie della *Versinnlichung*, o della resa sensibile (di un'idea, nel caso del simbolo).<sup>13</sup> Che significa allora “prendere sul serio  $dx$ ”? considerare il differenziale non come un semplice strumento del calcolo matematico - anche se Deleuze conferma che c'è questo aspetto - ma come esibizione di una dinamica di pensiero. Come suona l'inizio del paragrafo:

Si opponga  $dx$  a non-A come il simbolo della differenza a quello della contraddizione, e come la differenza in sé alla negatività.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 316-318.

<sup>12</sup> Ernst CASSIRER, *Cartesio e Leibniz*, [*Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*, 1902], tr. it., Laterza, Roma-Bari 1986, p. 122.

<sup>13</sup> Immanuel KANT, *Critica della capacità di giudizio*, [1790], tr. it. Leonardo Amoroso, Rizzoli, Milano 1995, p. 543.

<sup>14</sup> DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, p. 222.



A, non-A: la cosa e la sua opposizione frontale alla non-cosa. L'ente (logico) è statico, la molteplicità degli enti è discontinua, granulare. *Dx*: la notazione logica indica una dinamica, e questa dinamica avviene sul piano dell'Idea. È il punto di vista della continuità che «riscatta il movimento dal suo essere vincolato ai dati empirici e lo ascrive all'ambito delle "forme" pure e eterne». <sup>15</sup> Cioè degli *eide*.

Non a caso Deleuze insiste che la sua nozione di idea è platonica, leibniziana e kantiana. Ogni grandezza finita, precisava ancora Cassirer, è l'attualizzazione di una *regola logica ideale*. Ciò che Cassirer chiama «regola logica» corrisponde a ciò che più enfaticamente Deleuze chiama Idea. Il rapporto  $dx/dx$  si riempie attualizzandosi - è la soluzione dell'equazione differenziale in ogni caso specifico. E Deleuze sottolineerà che l'attualizzazione dell'idea avviene su «linee divergenti».

*Dx*: la cosa non è un'essenza che poi si determina con i suoi predicati, la variazione è l'anima della cosa. Il negativo (non-A) è solo un'ombra mentre la cosa è *vis*. Le idee non sono statiche ma si compongono di relazioni e rapporti (simboleggiati in astratto dal rapporto  $dx/dy$ ).

Ma che cosa indica  $dx$  dal punto di vista matematico?  $Dx$  è «l'incremento subito dall'ascissa» e  $dy$  il corrispettivo incremento dell'ordinata del cosiddetto «triangolo caratteristico» già individuato da Pascal. Data una curva, il triangolo caratteristico è «il triangolo rettangolo avente per ipotenusa la corda che collega il punto generico P della curva ad un punto Q (sempre sulla curva) molto prossimo a P» - prossimo quanto si vuole - «ed avente per cateti l'incremento  $Dx$  subito dall'ascissa e quello  $Dy$  subito dall'ordinata nel passaggio da P a Q». <sup>16</sup>  $Dx$  non è una quantità ma «un incremento». Il «triangolo caratteristico» già presente in Pascal, suggerisce a Leibniz «lo studio dei due differenziali corrispondenti ai due cateti del triangolo». <sup>17</sup> Quindi dal punto di vista matematico  $dy/dx$  indica «la derivata della  $y$  rispetto alla  $x$ ». <sup>18</sup>

L'essenza come idea non pre-esiste al rapporto ma si produce nel rapporto. Per come appare in Deleuze, la notazione  $dx dy$  implica tre livelli. Primo livello: ognuno dei termini è indeterminato, è una  $x$ . Secondo livello: i termini si determinano solo quando entrano in rapporto, prima non c'è «la cosa». E soprattutto, la relazione o il rapporto vale anche quando i termini vanno a zero. Per dirla nel suo lessico: l'Idea sussiste anche in assenza di attualizzazioni, è «eterna». Terzo livello: la determinazione completa (il *focus* kantiano). Deleuze la chiama *potenza*.

<sup>15</sup> CASSIRER, *Cartesio e Leibniz*, p. 127.

<sup>16</sup> Ludovico GEYMONAT (a cura di), *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Vol. II, Garzanti, Milano 1970, p. 476.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 616.

<sup>18</sup> Cfr. anche Jean PETITOT, *Infinitesimale*, in *Enciclopedia*, vol. 7, Einaudi, Torino 1979, pp. 443 ss.

Che significa la parola “potenza”? “pura potenza”? La potenza dell’Idea è quella delle sue infinite attualizzazioni. “Avere un’idea” è attualizzare a un certo grado una potenza, un rapporto che in sé resta reale e virtuale. La “pura potenza” è una completezza virtuale espressa dalla notazione logica differenziale.<sup>19</sup>

O anche, come credo si possa dire: *avere un’idea* è trasformare una certa potenza in uno stato attuale, affermare una specificità, una divergenza. Un’idea “di cinema”, un’idea “di opera”. Un’idea “sociale”. Attualizzazioni divergenti: il cinema “di Kurosawa”, l’opera “di Bacon”, l’idea sociale “di Marx”, attualizzazione specifica di ciò che Deleuze chiama “l’economico”. Ma ogni cosa - ogni attualizzazione - ha due metà, cioè conserva la traccia dell’idea che l’ha generata E «per ogni tipo di sistemi, ci si deve chiedere cosa appartenga alle Idee, cosa (...) alla differenziazione-esplicazione».<sup>20</sup>

Sembra che avere un’idea a sua volta implichi due momenti, una parte attiva e una parte passiva. Da un lato implica selezione, ripartizione:

Il problema del pensiero non è legato all’essenza, ma alla valutazione di ciò che ha importanza e di ciò che non ne ha, alla ripartizione del singolare e del regolare, del rilevante e dell’ordinario.<sup>21</sup>

Ma d’altra parte, ogni idea fa di noi dei pazienti o “delle larve”: infatti noi siamo

sempre fissati da un’idea, come dallo scintillio di uno sguardo (...): Cosa sarebbe un’Idea se non fosse l’Idea fissa e crudele di cui parla Villiers de l’Isle-Adam? Per quanto concerne l’Idea si è sempre dei pazienti.<sup>22</sup>

Selezione: si sceglie in base alla vicinanza tra elementi che si combinano bene insieme, anche se non si sa in anticipo che cosa ne risulterà. Ossessione: l’idea (necessariamente inconscia, afferma Deleuze) ci possiede, come una pulsione, “senza sapere”.

Molti artisti della modernità procedono così. Scrive per esempio Charles Simic a proposito di Joseph Cornell:

Da qualche parte nella città di New York ci sono quattro o cinque oggetti ancora sconosciuti che vanno insieme. Una volta insieme, faranno un’opera d’arte. (...) Cornell parte dalla sua casa in Utopia Parkway senza sapere di che cosa è in cerca, e che cosa troverà. (...) cammina e osserva. La città ha un numero infinito di oggetti interessanti in un numero infinito di luoghi improbabili (...). Un giorno del 1931 vide alcune bussole nella vetrina di un negozio

---

<sup>19</sup> DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, p. 229.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 330.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 246.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 283.

e delle scatole in quello accanto, così gli venne in mente di metterle insieme. (...) decifriamo parentele in tutto ciò che riusciamo a trovare.<sup>23</sup>

Ciò che interessa a Deleuze non è il piano (metafisico) del “che cosa” – che cos’è un’idea – ma il piano modale dei come, dei quando, delle circostanze, degli eventi o, scrive lui, “degli accidenti”. Allora avere un’idea di x vorrebbe dire sviluppare un modo specifico di attualizzazione. Per questo «è opportuno chiedersi come avvenga l’attualizzazione nelle cose».<sup>24</sup>

Avere un’idea di cinema: far precipitare in un attuale, in un artefatto, in uno stato estetico, sensibile, la coesistenza virtuale dei rapporti. Far collassare o cristallizzare una domanda che ci perseguita, un’idea “chiara e confusa” di cui siamo i pazienti, in un oggetto sensibile. Attualizzare una potenza che si presenta in forma problematica come coesistenza di rapporti. La domanda resta, le soluzioni divergono come specifiche attualizzazioni: *Re Lear* e *Ran* sono attualizzazioni specifiche della stessa domanda: il potere, la follia... *I sette samurai* drammatizza la domanda: che cosa è diventato un samurai senza impiego?<sup>25</sup>

Due piani: quello dell’idea, quello dell’attualizzazione. Questo modo per porre la questione dell’idea viene da Leibniz ed è rielaborato da Deleuze. Sul piano dell’idea abbiamo il rapporto  $dx/dy$  con tutte le sue soluzioni possibili. Sul piano dell’attualizzazione abbiamo *la cosa* come resa specifica di un determinato stato dell’idea nella situazione x, una soluzione specifica dell’equazione. Dire che ogni cosa presenta due metà è come dire che conserva nell’attualizzazione una componente del virtuale che l’ha generata. Perciò il sensibile è “sintetico”, ma è una sintesi “asimmetrica”, le due parti hanno carattere differente.

Dunque, il ruolo del differenziale, a quanto pare, ha una doppia caratteristica: nasce su uno specifico piano disciplinare, il calcolo matematico, ma si sviluppa in termini filosofici. E c’è “continuità” tra i piani. C’è un processo genetico che porta dal piano logico-matematico al piano fisico e al piano metafisico.

### 3. «L’algebra del pensiero puro»

Ricordo alcuni passaggi del capitolo quarto dove con più chiarezza appare la questione del calcolo differenziale e del suo ruolo nell’impianto filosofico complessivo:

<sup>23</sup> Charles SIMIC, *Il cacciatore di immagini*, [1992], tr. it., Adelphi, Milano 2005, pp. 37, 40, 102.

<sup>24</sup> DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, p. 277.

<sup>25</sup> ID., *Che cos’è l’atto di creazione?*, [1987], tr. it. Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2020, p. 16.

Il simbolo  $dx$  va preso sul serio, cioè come esibizione di un principio generale di filosofia della differenza.

C'è un passaggio dall'indeterminato ( $dx$ ) alla determinazione reciproca espressa dalla formula  $dx/dy$ : «ciascun termine non esiste in assoluto», e  $dx/dy$  esprime la sintesi reciproca.

Prima definizione dell'Idea dove emerge la determinazione reciproca: «il sistema dei nessi ideali» ossia: «dei rapporti differenziali tra elementi genetici reciprocamente determinabili». Terzo aspetto, dopo l'indeterminazione ( $dx$ ) e la determinazione reciproca ( $dx/dy$ ): la determinazione completa. Introduzione della nozione di "potenza": l'idea come "pura potenza" è un'idea della ragione (corrispondente all'idea kantiana).

La determinazione completa (potenza) è lo svolgimento della precedente nozione di idea: un sistema di nessi ideali, «una serie di coefficienti numerici» che «si distribuiscono attorno a un punto singolare e a uno solo per volta».

La domanda se gli infinitamente piccoli siano reali o fittizi è una domanda impropria. Le equazioni differenziali sono un ausiliario, il vero punto è che il calcolo matematico esprime problemi "trascendenti".

Il significato della parola "trascendente": il problema esprime una natura oggettiva che trascende ogni singola soluzione; dunque il differenziale "esprime" non il semplice calcolo ma "la natura ideale" del problematico. Carattere oggettivo del problematico (problematico = ideale/virtuale) che non dipende da un'insufficienza soggettiva.

L'idea non è rappresentativa ed è extra-proposizionale (non è una rappresentazione della coscienza soggettiva). La nozione kantiana di *noumeno* si avvicina a questo (*noumeno* come idea della ragione).

L'idea è dialettica. I tre caratteri dell'idea come dialettica. Il problema differisce dalla soluzione, la trascende, ma è immanente alle soluzioni che "lo ricoprono".

Il calcolo come "strumento" matematico e come "simbolo" del problema. Il problema (dialettico, virtuale) va distinto dai campi simbolici di esposizione. Ma la risolubilità deve discendere dai caratteri interni del problema.

Ci sono differenti ordini di idee, che "si incarnano" in differenti campi. Ogni campo "possiede il proprio calcolo" e c'è un campo differenziale corrispondente e ogni idea. Ma la matematica incarna le idee "di ordine ultimo". L'idea espressa dalla formula del calcolo differenziale è la *mathesis universalis* o "l'algebra del pensiero puro".<sup>26</sup>

Il calcolo differenziale ha due aspetti. Dal punto di vista specifico, disciplinare, è un metodo: «un nuovo metodo per i massimi, i minimi e le tangenti», come suona il titolo dello scritto con cui Leibniz lo presenta nel 1684. Dal punto di vista filosofico che interessa a Deleuze, lo potremmo definire il *paradigma* dell'idea: mostra o esibisce ciò che l'idea è o fa: sintetizzare - in ogni campo: idea matematica, fisica, biologica, sociale...

Deleuze conclude che «se l'Idea è il differenziale del pensiero, c'è un calcolo differenziale corrispondente a ogni Idea, un alfabeto di ciò che significa pensare» - anche se i caratteri di questo alfabeto non sono specificamente matematici. Quindi l'idea riprende la questione leibniziana della *mathesis*, che va oltre la specificità matematica. L'idea sociale, per esempio:<sup>27</sup> il capitalismo è l'attualizzazione dell'idea sociale chiamata

<sup>26</sup> *Id.*, *Differenza e ripetizione*, p. 236.

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 241-242.

“l'economico” - consistente in rapporti astratti reciprocamente determinabili - in una situazione storica specifica. L'idea sociale si esprime in una forma di *calcolo* che dispiega il virtuale dell'“economico” nelle varie forme storiche (attualizzazioni).

Le parole *algebra* e *calcolo* hanno dunque una doppia valenza: tecnica e filosofica, strumento e paradigma. Tuttavia, la matematica (in modo più spiccato assumerà questo ruolo in Badiou) sembra avere una posizione privilegiata, è il campo specifico che incarna le idee «di ordine ultimo».<sup>28</sup> Il calcolo diventa «il principio di una filosofia differenziale in generale».<sup>29</sup>

Ma che significa *ordine ultimo*? Forse troviamo la risposta all'inizio del quinto capitolo quando Deleuze afferma che «la differenza non è il dato» ma ciò per cui il dato è dato. Vale a dire «il noumeno più prossimo al fenomeno».<sup>30</sup> L'ordine ultimo è il noumeno più prossimo, quello che genera il fenomeno. Ma si può dire anche così: il piano matematico esprime l'idea “in purezza”.

Seguiamo il ragionamento: ci sono “ordini” di idee, e il punto di partenza matematico si estende, per continuità, ad altri ordini: fisico, biologico, sociale, metafisico (la monade). E per ogni ordine ci sono “campi” corrispondenti di “incarnazione”. In altra sede<sup>31</sup> Deleuze afferma che l'idea “si drammatizza” procedendo alla sua attualizzazione.

Ogni idea si sviluppa in specifici problemi/domande. E ci sono “scienze” o discipline che corrispondono ai campi. La matematica è la scienza specifica corrispondente a un campo dove l'idea come differenza si sviluppa, si mostra, si esibisce, nella forma  $dx/dy$ . Ma «c'è un calcolo differenziale corrispondente a ogni idea».

Dunque  $dx$  sembra, nello stesso tempo, la formula di una specifica disciplina e *il paradigma* di ogni idea. È per questo che bisogna «prendere sul serio il simbolo  $dx$ »:  $dx$  “simboleggia”, o è il para-digma, ovvero ciò che mostra-accanto.<sup>32</sup> Mostra, esibisce in una forma di visibilità (simbolo come *Versinnlichung*) il carattere di ogni idea in ogni campo.

Questa doppia natura del calcolo di può dire così: tecnicamente è solo uno strumento, anzi come sottolineava Leibniz una finzione efficace. Ma esprime problemi di altro ordine, “trascendente” - cioè che vanno al di là della specificità. Ogni idea ha il proprio campo e «la matematica non si applica ad altri campi»:<sup>33</sup> è sciocco algebrizzare

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 236.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 222.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 287.

<sup>31</sup> Cfr. Gilles DELEUZE, *Il metodo della drammatizzazione [1967]*, in D. BORCA (a cura di), *L'isola deserta e altri scritti- testi e interviste 1953-1974*, introduzione di P.A. Rovatti, Einaudi, Torino 2007, pp. 116 ss.

<sup>32</sup> Giorgio AGAMBEN, *Che cos'è un paradigma?*, in *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 11 ss.

<sup>33</sup> DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, p. 236.

l'economico, il sociale, il letterario, l'artistico, in ogni campo l'idea ha le proprie scansioni, il proprio lessico. L'idea, in ogni campo specifico, «istaura per i suoi problemi (...) il calcolo differenziale diretto corrispondente». Com'è fatto il campo dell'idea di pittura in Bacon, per esempio? C'è una relazione differenziale tra tondo, struttura, campitura. Le "forze" si dispongono in "figure",<sup>34</sup> la sensazione ha una sua "logica".

Tuttavia, resta vero che la matematica di Leibniz è il luogo di nascita del calcolo come "metodo" o "regola", una nuova versione delle *regulae ad directionem ingenii*. Ma il calcolo, appunto, «esprime problemi trascendenti».<sup>35</sup> Cioè porta alla luce nella sua specificità una dimensione più generale dell'idea.

Il calcolo matematico porta alla luce ciò che ogni "cosa" è: differenza, rapporto. Non ci sono termini che precedono il rapporto,<sup>36</sup> appunto «io non amo le cose». La cosa si genera nel rapporto, c'è una genesi reciproca "espressa" dalla formula  $dx/dy$ . Non c'è una materia, un segmento "reale" più piccolo di ogni segmento misurabile, che ricopra il ruolo di *ousia*. La risposta su "che cos'è una linea", per esempio, cambia, non è più il tratto più breve tra due punti. La questione diventa: come si genera una linea? Si genera "interiorizzando" la differenza tra la linea retta e la curva, portando all'infinitesimo l'angolo tra la curva e la retta tangente.

L'essere consiste nella relazione reciproca, espressa dalla formula  $dx/dy$ . La *ousia* statica, ciò che sussiste dietro la varietà delle manifestazioni, si scioglie in un'idea dinamica di ciò che Leibniz chiamava "sostanza". Ogni essere, aveva già chiarito Cassirer con un altro lessico, «sia quello effettuale che quello logico, è solo l'espressione della realtà di determinate relazioni».<sup>37</sup> E Leibniz, in una lettera: «*Ego nullam esse substantiam censeo, quae non relationes involvat*».<sup>38</sup>

Ma  $dx/dx$  esprime solo il grado di reciprocità che determina la cosa come relazione differenziale. La determinazione completa dell'idea Deleuze la chiama "l'ideale" ovvero la potenza.<sup>39</sup> La potenza contiene virtualmente tutte le determinazioni, tutte le curve definite dall'infinità delle soluzioni dell'equazione espressa nella formula  $dx/dy$ . Credo che si possa dire: la potenza "trascende" tutte le soluzioni specifiche. Il calcolo "esprime" qualcosa che lo trascende, come l'idea è "ricoperta" dalle soluzioni.

Tecnicamente o nel loro luogo di nascita specifico, disciplinare,  $dx$  e  $dy$  indicano «differenze di valori» lungo i due assi del triangolo caratteristico, dunque elementi del calcolo. È possibile calcolare, dare un valore, al «coefficiente angolare della tangente» in

<sup>34</sup> Cfr. ID., Bacon. *Logica della sensazione*, [1981], tr. it., Quodlibet, Macerata 1995.

<sup>35</sup> DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, p. 230.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 224.

<sup>37</sup> CASSIRER, *Cartesio e Leibniz*, p. 137.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, p. 229.

un punto A in cui la retta tocca la curva sottesa, e questo valore è dato dal «rapporto dei differenziali  $dx/dy$ ». <sup>40</sup> E tuttavia se il calcolo diventa «il principio di una filosofia differenziale in generale» (Deleuze) allora “esprime” qualcosa che va oltre la tecnica.

Quello che si chiama idea è il rapporto differenziale che sussiste o sopra-vive alle singole soluzioni. Quindi il differenziale oltrepassa i limiti tecnici del calcolo (matematico) ed esprime una virtualità ideale - la potenza dell'idea.

Ma questa estensione dal piano del metodo al piano del principio non è forse una nuova paradossale applicazione del principio di continuità, un parallelo contemporaneo di quel percorso che portava Leibniz dal calcolo differenziale alla monade? Forse una risposta va cercata ne *La piega*.

#### 4. Pieghe. L'estetica della differenza

Le invenzioni della filosofia non sono meno fantastiche di quelle dell'arte.

Jorge Luis Borges, *Altre inquisizioni*

La piega barocca è il luogo dove il movimento della differenza, il differire, viene reso *visibile*. Di qui l'affermazione di Deleuze, che Leibniz ha dato al Barocco la sua filosofia. Ma se il Barocco porta le pieghe all'infinito, la sua arte ha dato al calcolo differenziale i materiali per un'Estetica.

*Chott-el-Djerid. A Portrait in Light and Heat* (1979) è un video di circa 28 minuti dell'artista americano Bill Viola. Davanti a una cinepresa fissa si presentano, in serie di sequenze lentissime, esterni girati nel Sahara tunisino, in Canada e in Illinois.

L'opera comincia e finisce con due varianti di una distesa deserta, e il deserto, il chiarore e il calore sono la costante delle varie sequenze. La colonna sonora è composta dai rumori del vento, che ricordano quello delle onde marine. I differenti quadri della serie - ora pianure, ora automobili che corrono in lontananza lungo una strada rettilinea, ora case e vegetazione all'orizzonte, ora persone e animali in fila indiana - riprendono tutti un insieme che resta sempre *chiaro e confuso*, che non raggiunge mai una completa messa a fuoco.

Nella sequenza a mio parere più suggestiva, si vede un piccolo punto scuro che si muove con estrema lentezza in un orizzonte abbacinante dove il calore produce effetti di deformazione - *light and heat* - finché, avvicinandosi all'obiettivo in tempo reale, appare come un essere umano dalla camminata incerta, avviato a una pozza di acqua salmastra dal colore rosso intenso.

---

<sup>40</sup> Paolo BUSSOTTI (a cura di), *Leibniz. Dal calcolo differenziale al linguaggio dei computer*, RCS Media Group, Milano 2016, pp. 68-69.

Eventi: tempo morto, statico, dove nulla accade: «L'evento è inseparabile dai tempi morti (...) il tempo morto si trova dentro l'evento stesso».<sup>41</sup> Uno sguardo di nessuno, somigliante a quello de *La regione centrale*, il lungo video di Michael Snow (1971).

*Guardare, ascoltare. Guardare* il panorama deserto, sentirne l'intensità - *ascoltare* il panorama sonoro del mare. Il piano visivo e il piano uditivo, che serviva a Leibniz per rendere l'idea delle piccole percezioni, si corrispondono. Anche qui tutto è chiaro-confuso. Non distinguo le singole onde come non distinguo le singole forme, fisse o in movimento, animate o inanimate.

Poi, di solito, sulla linea dell'orizzonte, a circa due terzi dello schermo che appare di due o più colori leggermente differenti - un bianco abbacinante e un azzurro chiaro, per esempio, o strati dove si confondono nubi e montagne - qualcosa comincia a delinearsi, nell'incessante rumore del vento. Una figura in movimento o un cammello, una coppia di motociclisti ripresa di fronte da lontano, un autobus. Forme sempre vaghe in lento avvicinamento.

Ma possono anche essere riprese fisse dall'intollerabile durata di qualche minuto, in cui si vedono terreni vuoti, o una costruzione cubica su una piccola altura, o una fortezza, una fabbrica, un'oasi. È una situazione simile a quella di un racconto di Borges:

La prateria, sotto l'ultimo sole, era quasi astratta, come veduta in sogno. Un punto si agitò all'orizzonte e crebbe finché fu un cavaliere che veniva, o pareva venisse, verso la casa.<sup>42</sup>

L'estrema lentezza del tempo di esposizione svolge la funzione di un modulatore della continuità - un movimento che è quasi-quiete - e di cui si avverte l'intensità. Le sequenze non sono narrazioni, sono *serie*, non raccontano ma mostrano. Punti di vista sullo stesso universo, si direbbero.

Le piccole percezioni - le singole onde, scriveva Leibniz - sono in sé distinte, ma (per noi, che sentiamo il tutto-confuso) non accessibili. Non toccano la soglia - visiva, uditiva - che mi permetterebbe di dire ecco, è questo. In compenso, il tutto è chiaro, del chiarore prodotto dalla luce e dal calore, ma, appunto, resta confuso.

Un ente che percepisse "tutto in una volta", in modo insieme chiaro-e-distinto - il rumore del mare e quello di ogni singola onda, il panorama immerso nel chiarore caldo e insieme ogni singola parte, animata o inanimata - quello non saremmo noi. Il *fuscum subnigrum* di cui parla Leibniz, qui è un chiarore senza ombra, perché il ruolo dell'ombra è giocato dalle deformazioni all'interno dello stesso troppo-chiaro, prodotte dal calore e dall'imprecisione della messa a fuoco.

«Non è dunque nell'oggetto, ma nella modificazione della conoscenza dell'oggetto, che le monadi sono limitate. Confusamente, esse tendono all'infinito, al tutto». Ma un'anima - una monade, un soggetto percettivo - non è in grado «di svolgere in una sola volta tutte le sue pieghe, perché vanno all'infinito».<sup>43</sup>

Qualcosa mi viene mostrato in modo da non raggiungere mai il *telos* della completa chiarezza e distinzione, cioè il *telos* dell'allucinazione iperrealista. E questo è fonte di una specifica potenza poetica dell'opera di Bill Viola.

<sup>41</sup> Cfr. DELEUZE, *Su Leibniz*.

<sup>42</sup> Jorge Luis BORGES, *Tutte le opere*, vol. I, tr. it., Mondadori, Milano 1984, p. 756.

<sup>43</sup> Gottfried Wilhelm von LEIBNIZ, *Monadologia*, [1714], a cura di G. De Ruggiero, Laterza, Bari 1968, § 61, p. 140.



Si ha spesso l'impressione di entrare in contatto con una specie di follia, quando si legge Deleuze. È cosa nota, fa parte di ciò che lui stesso afferma circa l'esercizio del pensiero: la follia come un passaggio al limite o "esercizio trascendente" del pensiero. La follia, una certa forma di follia, come il limite *incluso* nel pensiero - come l'andare a zero delle grandezze è incluso nel calcolo (Leibniz).

Il limite è incluso nel pensiero come nella sensibilità, si pensa ciò che non può essere pensato, si sente l'insensibile che può essere solo sentito. L'inclusione del limite nel calcolo è appunto un teorema leibniziano, lo spiega molto bene il magnifico lavoro di Cassirer, *Il sistema di Leibniz e le sue fondamenta (Grundlage) matematiche*, come suona il titolo originale (prima edizione 1902). E per studiare le opere dei filosofi noi abbiamo bisogno di una riflessione saggia, di una comprensione sobria del che cosa, insomma di un pensiero "su x": che cosa ha davvero detto Leibniz, che funzione ha il calcolo differenziale nel suo sistema e nella storia della sua evoluzione. Ma dovremmo accompagnarla a un "pensare con-", che si appropria di un pensiero mostrandone il punto estremo, insomma portandolo al limite. Non si pensa come qualcuno, si pensa con qualcuno, è una delle memorabili sentenze deleuziane.

Per cercare di capire Leibniz abbiamo bisogno del pensiero sobrio di Cassirer e del pensiero "folle" di Deleuze. Che fa con Leibniz ciò che fa con tutti i filosofi di cui si appropria. Arrivare alle spalle di un filosofo e fargli fare un figlio non suo, un figlio mostruoso.

In un certo senso Deleuze fa con Leibniz e con Kant, in particolare, ciò che Kurosawa fa con Shakespeare (*Ran*). In uno dei saggi di *Critica e clinica*, si parla con ammirazione dell'ultimo Kant, quello della *Critica del giudizio*, dove si trova un esercizio al limite delle facoltà, un "esercizio sregolato". Allora Kant «comincia come Amleto e finisce come Re Lear», con la follia come punto limite della filosofia, un Kant che anticipa il Romanticismo.

Forse c'è un *Re Lear* che appare in ogni passaggio al limite del pensiero, in ogni esercizio trascendente. Il *Re Lear* di Nietzsche sarebbero i *Ditirambi di Dioniso*, allora. E il *Re Lear* di Deleuze non è forse «L'immanenza; una vita...»? Ma è preceduto, a qualche anno di distanza, da *La piega* e dall'opera scritta con Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, dove è la filosofia stessa (il concetto) che viene elevata al suo esercizio trascendente e dove fanno ingresso strane entità come i personaggi concettuali, il piano di immanenza, il concetto dai contorni sfrangiati... insomma, dove il pensiero *si drammatizza*, in senso letterale.

*La piega* è la penultima tappa di questo percorso, il figlio mostruoso di Leibniz, mentre *Il sistema di Leibniz* di Cassirer è il figlio legittimo. Ci servono entrambi. *La piega* è Leibniz portato al limite, fuori dai cardini: per farne emergere il nucleo

fondamentale, eversivo, occorre prendere il limite alla lettera - ovvero, «prendere sul serio il simbolo  $dx$ ». Ci vuole Deleuze per far emergere l'Idea come il contrappunto filosofico della formula del calcolo differenziale,  $dx/dy$ , per affermare che « $dx$  è l'idea nella sua forma platonica leibniziana o kantiana, il “problema” e il suo essere». <sup>44</sup> Ma anche la forma platonica del logos, come ha osservato Massimo Cacciari, incrocia la follia, «il logos riconosce (...) che la propria stessa natura consiste nel trascendersi». <sup>45</sup>

E il libro su Leibniz è abbastanza strano, a pensarci bene: descrive un mondo, l'armonia, dal quale ci siamo allontanati, e da cui lo stesso pensatore francese si riconosce distante. Un mondo che scompare «come sull'orlo del mare un volto di sabbia», secondo la straordinaria chiusa foucaultiana de *Le parole e le cose*. È il mondo “dell'uomo”, o del soggetto. Il Barocco, così come lo vede Deleuze nel 1988, è una fase di questo mondo, dove la ragione è in crisi, ma una forma di ragione va comunque salvata. Ma non è più il nostro mondo: con maggiore nettezza dello stesso Foucault, lo riconoscono le pagine iniziali di *Differenza e ripetizione*: il nostro mondo è il mondo dei simulacri dove «l'uomo non sopravvive a Dio» e «l'identità del soggetto non sopravvive a quella della sostanza». Insomma, il mondo che l'armonia leibniziana voleva tenere insieme: sostanza, soggetto, uomo, Dio...

*Differenza e ripetizione* è tutto *oltre* (oltre il Moderno, si potrebbe dire), descrive il mondo dell'anarchia “incoronata” e della disseminazione. Eppure, nel 1988, «noi rimaniamo leibniziani», benché non siano più gli accordi a esprimere il nostro mondo e il nostro testo. E perché, e in che cosa? Perché «si tratta comunque di spiegare, dispiegare, ripiegare».

La piega sopra-vive all'armonia e al migliore dei mondi possibili. Sopravvive come operazione differenziante, come l'opera della differenza e del differire. Non in vista di - dell'intero, del tutto, dell'armonia: ecco perché la dinamica hegeliana non può rientrare nel sistema di pensiero di Deleuze. E però, dopo aver tracciato le coordinate di questo mondo che Deleuze chiama *chaosmos*, *La piega* torna indietro (si ripiega?) per riassumere e rievocare una distanza. Guarda quel mondo da un diverso punto di vista. Il libro del 1988 non è un ripensamento, le coordinate sono le stesse di *Differenza e ripetizione*, ma la figura della piega si aggiunge, e forse si sostituisce, a quella della differenza per descriverne la dinamica. Il segno però resta lo stesso:  $dx$ , il “simbolo dell'Idea”.

Per Cassirer,  $dx$  è l'espressione della «unità qualitativa della legge», consiste nel prendere la grandezza non come insieme di parti ma come pura “unità concettuale”.

<sup>44</sup> DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, p. 223.

<sup>45</sup> Massimo CACCIARI, *Labirinto filosofico*, Adelphi, Milano 2014, p. 146.

Prendiamo la nozione di “integrale”: per Deleuze, si può dire, credo, l’integrale è la grande curva ovvero la grande piega. Per Cassirer è «la grandezza generata in uno sviluppo continuo a partire da questo fondamento legale» (la legge espressa dal calcolo). Per Cassirer  $dx$  è *un concetto*, espressione matematica della «unità sistematica di relazioni».<sup>46</sup> Ma ciò che Cassirer definisce come “unità concettuale” o regola logica, per Deleuze cambia natura, diventa “idea”.

L’integrale è la grande curva, ovvero la grande piega. Nel calcolo, il valore-limite “persiste” anche quando i termini vanno a zero, e l’estremo, il limite, va trattato *ut inclusivum*.<sup>47</sup> Per Cassirer la «specificità concettuale» sopravvive all’estinzione dell’estensione empirica. *Il calcolo vale* anche quando la quantità - la lunghezza del segmento è nulla. Per Deleuze, *l’Idea-virtuale si conserva* nelle sue espressioni. L’idea è (anche) la determinazione completa, il limite o il focus, come il punto è il limite introvabile della curva e genera la curva, è una curva virtuale. Possiamo “fingere” scrive Leibniz, che la linea sia composta da segmenti sempre più piccoli, ma non c’è un termine. E la curva sarebbe «*quasi species legis rectilineorum*».<sup>48</sup> Secondo la legge di continuità, la quiete (*le repos*) è «un movimento infinitamente piccolo», la coincidenza «una distanza infinitamente piccola», e l’uguaglianza è «l’ultima delle disuguaglianze».<sup>49</sup> L’idea è “cosa ideale” che non si dà mai in natura, e gli infinitamente piccoli «non sono parte della grandezza» - ma ci è utile pensarlo, sono “finzioni utili”. Così  $dx$  è «una finzione ben fondata».

Ciò che per Deleuze è enfaticamente “idea”, per Cassirer è sobriamente “concetto”. In ogni caso, si tratta di due visioni differenti sulla stessa “cosa”, sulla stessa situazione: si tratta del sistema dei rapporti possibili (Deleuze: “virtuali”) descritto dall’equazione. Nel lessico di Cassirer il differenziale è la *regola logica* che genera il “costrutto” geometrico. Nel lessico deleuziano il differenziale è *il virtuale dell’Idea*, l’insieme dei rapporti che coesistono, distinto dalla sua attualizzazione nelle “cose” (nel costrutto). “La cosa” sarebbe la cristallizzazione (attuale) di un rapporto ideale contenuto nell’equazione.

Il virtuale è l’idea come “potenza”: l’insieme dei rapporti descrivibili attuati nella soluzione del calcolo nella circostanza specifica. Ogni curva è l’attuale del virtuale espresso dall’equazione, il riempimento delle variabili  $x$  è “indeterminato”, ma  $dx/dy$  è “determinabile” e la potenza è la “determinazione completa”, all’infinito. Le idee sono «dei potenziali sempre impegnati in forme di attualizzazione», afferma altrove Deleuze. L’idea si presenta sempre attualizzata, non è *chorismos*.

<sup>46</sup> CASSIRER, *Cartesio e Leibniz*, p. 128.

<sup>47</sup> Come si scrive Leibniz in una lettera a Wolff.

<sup>48</sup> Cfr. LEIBNIZ, *Math*, vol. VII, p. 25, citato in CASSIRER, *Cartesio e Leibniz*, p. 130 e p. 432, nota 21.

<sup>49</sup> CASSIRER, *Cartesio e Leibniz*, p. 153.

X non è una “cosa” ignota e conoscibile, una singola quantità - «io non credo alle cose» - la sua identità è costituita da un rapporto, non pre-esiste al rapporto, entrambi, Cassirer e Deleuze, lo affermano. Ma il “calcolo” per l’uno è e resta un “metodo”, per l’altro è un “simbolo”. È insieme lo strumento e il simbolo di un essere problematico, che non sussiste comunque al di là o separatamente dai rapporti che lo costituiscono. Certo il metodo, la legge trascendentale, serve per transitare dal piano matematico al piano fisico e poi metafisico.

Il significato del termine *simbolo* sembra variare in modo sottile ma radicale: da notazione tecnica, modalità concettuale o “regola”, a esibizione, una sorta appunto di *Versinnlichung*. Da “solo un simbolo”, funzionale, a modo per esporre o mostrare l’essere come problema.

Come si sa, Hegel non è una fonte primaria di pensiero per Deleuze. Eppure ne *La piega* c’è una nota che riconosce a Hegel ciò che forse nelle pagine del pensatore tedesco è difficile trovare, per lo meno in questa forma: «che l’applicazione del calcolo infinitesimale implica la distinzione di due parti o momenti dell’“oggetto”». <sup>50</sup>

Ma il punto di affinità andrebbe forse riconosciuto in un altro aspetto che si trova nella “nota” hegeliana del primo tomo della *Scienza della Logica*, e su cui sia Hegel, che Cassirer che Deleuze concordano: il punto è che dx non è una grandezza ma *il dileguarsi* della grandezza nel rapporto. «Non è uno stato», scrive Hegel. <sup>51</sup> E «quello che è soltanto nel rapporto non è un quanto». <sup>52</sup> È un divenire, ed è questo che risolve la contrapposizione tra A e non-A. Non è né qualcosa né nulla. È la stessa dichiarazione di Deleuze, con cui si è cominciato: si opponga dx a non-A. Ma in un diverso sistema di pensiero.

Il confronto con Hegel, che Deleuze nel complesso evita, è di estremo interesse. L’oggetto della nota hegeliana è il *concetto* di infinito. Il «vero infinito» sta «al fondo» del lavoro dei matematici che però non ne possiedono il concetto. E questo consiste nel *togliersi* del finito, che permane sempre come una sorta di al-di-là se pensiamo alla *serie*. La definizione ordinaria di infinito - una quantità che sta al di qua o al di là di ogni quantità raggiungibile - non raggiunge il vero concetto, che non è più quello di «un quanto in quanto tale». Nel vero infinito «il quanto finito, e il quanto in quanto tale, e il suo al di là, il cattivo infinito, sono tolti». <sup>53</sup>

<sup>50</sup> Gilles DELEUZE, *La piega. Leibniz e il Barocco*, [1988], tr. it., Einaudi, Torino 1990, p. 150, nota 4.

<sup>51</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Nota I. La determinatezza concettuale dell’infinito matematico*, in *Scienza della logica*, [1812-1813], Tomo primo, tr. it. Claudio Cesa, Laterza, Bari, 2001 (prima tra 1924-25), p. 281.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 269.

Non c'è più il quanto, non ci sono quanti che precedono il rapporto. C'è solo il rapporto, la cui espressione matematica è  $dx/dy$ . Questo equivale a ciò che Deleuze chiama “determinazione reciproca”. Solo il rapporto conta e sussiste, anche quando le quantità vadano a zero. Ancora una volta, «io non amo le cose». Hegel osserva con precisione: nel rapporto,  $dx$  e  $dy$  «non sono più dei quanti (...) ma hanno il loro significato unicamente nella relazione (...) solo come *momenti*». <sup>54</sup>

Nell'uso del termine “momenti” traspare forse tutta la vicinanza e insieme la distanza tra Hegel e Deleuze. I momenti, per Hegel, vanno nella direzione del togliimento, dell'*Aufhebung*, per Deleuze in direzione della “determinazione completa” o dell'Idea.

Il *momento* è il limite. E il limite è un *né-né*, i momenti non sono più cose e nemmeno un niente. Non vale la contrapposizione tra A e non-A: dunque, certo, si opponga  $dx$  a non-A. Nel limite l'opposizione frontale “si dilegua”. Hegel dà molta importanza alla nozione newtoniana di “grandezze evanescenti”. Il limite è il non-prima e non-dopo, o l'istante *atopos* in cui la grandezza svanisce mentre il rapporto resta. Le grandezze, *nel loro sparire*, non sono più dei quanti. E il  $dx$  indica il dileguarsi delle determinazioni “irrelative” nel loro rapporto. Nel limite che è-e-non-è.

E questa stessa *physis* dell'*exaiphnes* è qualcosa di incollocabile (*atopos*) che si trova in mezzo tra il movimento e la quiete, perché non è in nessun tempo (*en chrono oudeni ousa*). <sup>55</sup>

$Dx$  allora esprime, nel calcolo matematico, il concetto del vero infinito che non è una grandezza superiore (o inferiore) a ogni grandezza data, ma il dileguare della grandezza. Jean Petitot <sup>56</sup> osserva che il referente di  $dx$  potrebbe essere *un evento*, ovvero non una cosa ma

il processo dinamico di una quantità  $x$  che si annulla:  $dx$  rappresenta *l'istante* in cui  $x$  si annulla, non essendo “più” un numero non nullo e non essendo “ancora” zero (corsivo mio).

Dove sta l'incompatibilità tra Hegel e Deleuze, ci si potrebbe chiedere allora. Forse si potrebbe dire che sta nell'uso del termine “momento” o nella differenza tra il differire e il dileguare. *Momento* come *togliimento*, passaggio necessario, dileguarsi, per Hegel. Il “concetto” di differenziale porta con sé, se inteso filosoficamente, l'*Aufhebung*. Sia per Hegel che per Deleuze (e anche per Cassirer) ciò che conta è la sopra-vivenza del rapporto nell'azzerarsi della “cosa” messa in rapporto. Ma per Hegel al fondo della

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 279.

<sup>55</sup> PLATONE, *Parmenide*, tr. it. Franco Ferrari, Rizzoli, Milano 2004, 256 d-e.

<sup>56</sup> PETITOT, *Infinitesimale*, p. 450.

notazione matematica sta, inespresso ma praticato, un “concetto”. Mentre per Deleuze  $dx$  è “un simbolo” che va preso sul serio – cioè non come una semplice notazione. Per Hegel il limite pone fine alla “serie” (infinita) che permette il sussistere dei *quanta* indifferenti al rapporto, come «una calma determinatezza immediata».<sup>57</sup>

Certo, ciò che conta per entrambi è la persistenza del rapporto, ma per l’uno l’essere *actu* del vero infinito consiste nella completezza che ri-solve la quantità in qualità. L’essere *actu*, la completezza, accade nel limite. Anche per Deleuze il limite è una nozione-cardine, ma perché è il raggiungimento di un punto trascendente («Il calcolo esprime qualcosa di trascendente»). Un punto trascendente che non completa la serie ma le sta fuori come il suo fuori, “incluso-fuori” si potrebbe dire (l’espressione è di Žizek). Così il limite è il vertice: il limite del sensibile è il solo-sentito, il limite del pensabile è il solo-pensato.

Per Hegel il limite (matematico) *contiene* il concetto, e il concetto è il togliimento del limite. Per Deleuze il limite *trascende* il concetto, il concetto deve arrivare al suo limite per accedere all’Idea. Ciò che per l’uno è punto di passaggio necessario al livello superiore (dalla quantità alla qualità, nel suo lessico) e la cui “verità” sta nel togliersi, per l’altro tocca il punto finale, l’Idea. Mi pare che, in questo, Deleuze rimanga kantiano: l’idea trascende il concetto, resta come focus, orizzonte virtuale o “determinazione completa” o “potenza”.

Ma il «non prima e non dopo» di Hegel e il «si opponga  $dx$  a non-A» di Deleuze restano infinitamente prossimi, al di là del rifiuto deleuziano della dialettica nel senso di Hegel.

Piega e differenza sono entrambe figure del limite. Il rapporto ( $dx/dy$ ) persiste anche quando i termini vanno a zero, dice il calcolo. Nel linguaggio di Leibniz, la quiete si può intendere al limite di un movimento infinitamente piccolo, si è ricordato. La piega – *Zwie-falt* di Heidegger che Deleuze riprende<sup>58</sup> va all’infinito, nel Barocco. Cioè si libera dalla soggezione a ciò che vien piegato. Non è tra due elementi preesistenti, non ci sono quantità e poi il loro rapporto, c’è il rapporto o la differenza. La differenza non è tra gli esseri, e nemmeno tra gli enti e l’Essere. È l’essere stesso.

Quando Deleuze scrive che il Barocco porta la piega all’infinito, libera la piega dalla sua soggezione alla cosa – dice lo stesso che dire che il rapporto ( $dx/dy$ ) non è tra quantità pre-esistenti. Ma lo dice con riferimento a un piano diverso, quello del sensibile. L’estetica del Barocco *corrisponde* a un’emancipazione del rapporto dalla cosa. Non ci sono cose-che-si-piegano, la piega o il differenziarsi sopra-vive alla cosa *come* il rapporto

<sup>57</sup> HEGEL, *Nota I. La determinatezza concettuale dell’infinito matematico*, p. 269.

<sup>58</sup> DELEUZE, *La piega*, p. 45.

sopra-vive ai termini che di volta in volta lo riempiono - e *come* il virtuale stesso sopravvive alle sue attualizzazioni. La sopra-vivenza dei rapporti e lo sparire dei termini, cioè della calma determinatezza immediata delle quantità di cui parla Hegel, sono lo stesso. Ma Deleuze fa un'operazione che Hegel non permette, trasporta il piano simbolico del calcolo sul piano reale:

«[...] ma la matematica non è in generale capace di dimostrare delle determinazioni di grandezza appartenenti alla fisica». C'è una «differenza che corre fra ciò ch'è dimostrabile matematicamente e ciò che può essere soltanto assunto dal di fuori [...] il divario tra quelli che son soltanto termini di sviluppo analitico e quelle che sono esistenze fisiche».<sup>59</sup>

In alcune pagine del capitolo de *La piega* dal titolo “La percezione delle pieghe”<sup>60</sup> viene ripresa la questione del calcolo differenziale. Se ne coglie anche la portata “simbolica”, non limitata al campo matematico.

Se ci vuole un'anima per percepire l'universo da uno specifico *punto di vista*, l'affermazione più paradossale e certamente inaccettabile dal punto di vista hegeliano de *La piega* è questa: dx si dilata, per così dire, da simbolo matematico a simbolo dell'Idea, e «il calcolo differenziale è il meccanismo *psichico* delle percezioni» ovvero la percezione (della monade, del soggetto) «è un meccanismo psico-metafisico».<sup>61</sup> La matematica e la psicologia fanno lo stesso calcolo.

Il rapporto dx/dy esprime ciò che avviene in un'anima-monade in rapporto al mondo: distinzione tra una zona chiara parziale e variabile, e la zona scura, il resto del mondo percepito come *fuscum subnigrum* o pulviscolo. L'anima non può distinguere tutte le sue pieghe, il distinto si leva, si distingue dall'oscuro pulviscolo del mondo e io vedo la piega delle cose attraverso il pulviscolo che esse fanno salire:

Le piccole percezioni costituiscono l'oscuro pulviscolo del mondo incluso in ogni monade, il fondo scuro. I rapporti differenziali tra questi attuali infinitamente piccoli tendono al chiaro, cioè costituiscono una percezione chiara (il verde) con certe piccole percezioni oscure, stemperate (giallo e blu).<sup>62</sup>

L'anima (la monade, il soggetto) percepisce. Cioè: distingue, seleziona, *differenzia* la zona chiara della grande curva del mondo -«curva a inflessione infinita» - che corrisponde al suo punto di vista, che corrisponde a un tratto della curva.<sup>63</sup> Non può vedere tutte le sue pieghe, scrive Leibniz nella *Monadologia*, perché vanno all'infinito.

<sup>59</sup> *Ivi*, pp. 304-305.

<sup>60</sup> *Ivi*, pp. 127 ss.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 134 e p. 145.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>63</sup> Cfr. *ivi*, p. 29, diagramma.

È il mondo delle piccole percezioni, che somiglia al brusio, al rumore del mare. *Il calcolo* dell'anima è un'operazione di setaccio, come un "crivello", che corrisponde al calcolo matematico della curva. Il  $dx/dx$  è il crivello o il setaccio che estrae dalle piccole percezioni - mondo, brusio - una zona chiara.

«I rapporti differenziali intervengono (...) per estrarre dalle piccole percezioni oscure una percezione chiara. Il calcolo è dunque proprio un meccanismo psichico». <sup>64</sup> Perciò  $dx$ , il simbolo matematico dell'operazione del calcolo, diventa simbolo della distinzione tra il chiaro e l'oscuro. Più ampia la zona chiara, più alto è il livello di vita e di attività della monade. Il tratto di curva descritto dal calcolo è *come* la zona chiara del mondo - che è una curva a inflessione infinita - che costituisce il punto di vista della monade. Punto di giunzione tra il piano matematico e il piano metafisico.

L'anima percepisce. *Cioè calcola*. L'anima distingue la zona chiara *come* il calcolo dice esattamente i parametri di un tratto di curva, piccolo a piacere. E il rapporto tra il distinto e l'indistinto è descritto in modi sorprendentemente simili in Leibniz, in de Quincey, in Borges e nel video di Bill Viola:

... la nuvola di polvere si ingrandì e assunse la sembianza di immensi drappaggi aerei, i cui pesanti lembi ricadevano dal cielo sulla terra. In certi luoghi [...] apparivano degli strappi [...] attraverso i quali cominciavano a profilarsi indistintamente le teste dei cammelli sormontate da forme umane... <sup>65</sup>

E, abbiamo letto in Borges,

la prateria, sotto l'ultimo sole, era quasi astratta, come veduta in sogno. Un punto si agitò all'orizzonte e crebbe finché fu un cavaliere che veniva, o pareva venisse, verso la casa. <sup>66</sup>

Quando Leibniz nel 1714 scrive *La monadologia* non fa altro che trarre le conseguenze - le estrapolazioni metafisiche - della finzione ben fondata del calcolo, o del «metodo per il calcolo dei massimi, dei minimi e delle tangenti» dello scritto del 1684. Tuttavia usa una formula analogica, i due piani sono comparati, il rapporto è un "come". Resta una spaccatura percepibile tra il piano simbolico e il piano reale. <sup>67</sup> O tra il livello sintattico e logico e livello semantico-referenziale. Occorre procedere "come se" ci fossero degli atomi o "elementi assegnabili della natura" anche se non ci sono perché

<sup>64</sup> *Ivi*, pp. 143-144.

<sup>65</sup> de Quincey, citato ne *La piega*, tr. it., p. 140

<sup>66</sup> Jorge Luis BORGES, *La fine*, in ID., *Finzioni*, in D. PORZIO (a cura di), *Tutte le opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1984, p. 756.

<sup>67</sup> PETITOT, *Infinitesimale*, p. 452.



la materia è divisibile all'infinito. E le regole dell'infinito funzionano nel finito come se ci fossero degli infinitamente piccoli metafisici.

Deleuze rende visibile questa saldatura tra i due piani, ma senza la precauzione analogica. I «termini dello sviluppo analitico» e le «esistenze fisiche» (Hegel) stanno sullo stesso piano. E aggiunge un nuovo aspetto: il Barocco, la curva visibile nei prodotti delle arti, è la corrispondente estetica di questo modello. Le pieghe sono le pieghe dell'anima, di cui la monade è capace di selezionare solo una zona, un tratto. E sono anche pieghe letterali, quelle dei tessuti o delle architetture delle facciate barocche (palazzo Carignano a Torino, o San Carlino alle quattro fontane a Roma) o delle sculture come l'estasi di Santa Teresa. Le pieghe il-limitano o sfumano il contorno preciso dell'oggetto in un chiaro-scuro, trasformano l'oggetto in *oggettile* (altra invenzione linguistica di Deleuze).

Noi vediamo l'oggetto attraverso le sue pieghe, attraverso la polvere che esso solleva. O attraverso la luce e il calore, come nelle sequenze di Bill Viola. A sua volta, si può dire, la piega fisica che trasforma i contorni in tessuti, in complessi di curve, può ben essere la *Versinnlichung* della curva matematica o della metafisica delle monadi. Il simbolo, appunto, va preso sul serio, a costo di ricostruire una metafisica o almeno una filosofia generale della natura.

Allora che cos'è il soggetto? Il punto di inflessione singolare della curva. Lo si vede bene nella variante del 1986, nel disegno del «diagramma di Foucault». <sup>68</sup> Il soggetto è «una piega del fuori», o la zona in cui la linea si ripiega, si in-flette o si annoda. Ne *La piega* c'è una definizione di “individuo” che corrisponde al diagramma di Foucault: individuo è nient'altro che la concentrazione di un certo numero di «singolarità locali» o «predicati primitivi» che formano il nucleo della monade. <sup>69</sup> Le singolarità sono eventi o verbi in un mondo (Cesare-varca-Rubicone, Sesto-viola-Lucrezia) **E** punti di inflessione di una curva. Il mondo è insieme la grande curva, la grande piega, **E** il mondo di eventi composibili: Adamo, Cesare, Sesto...

Il termine *vice-dizione* è una delle nozioni più strane che si possono trovare in Deleuze. Mi sono chiesto il motivo per cui abbia inventato questo termine così poco eufonico. Nella vice-dizione, secondo quanto leggiamo in un paragrafo <sup>70</sup> del quarto capitolo di *DR* e nel precedente “Il metodo della drammatizzazione”, <sup>71</sup> convergono due aspetti. Il primo riguarda la diversità o l'opposizione tra non-A e dx, con cui si apre il capitolo. Il secondo riguarda ciò che Deleuze definisce “un metodo”.

<sup>68</sup> Gilles DELEUZE, *Foucault*, [1986], tr. it. Cronocopio, Napoli, 2002, p. 159.

<sup>69</sup> ID., *La piega*, pp. 94-95.

<sup>70</sup> DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, pp. 236-248.

<sup>71</sup> Cfr. ID., *Il metodo della drammatizzazione*.

Una prima spiegazione ovvia è questa: *vice-diverge da contra-*. Nella contra-dizione il contrario si nega, è annullato. Ma nella vice-dizione *ciò che non è A* non è nulla, è il divergente da A, apre un'altra serie. Il palazzo dei destini che Atena mostra a Teodoro alla fine della *Teodicea* comprende tutte le serie. Il divergente da A non è impossibile (principio di contra-dizione) ma è l'in-compossibile che prevede la divergenza: un altro mondo *invece di* - questo. Cesare avrebbe potuto... Sesto avrebbe potuto... Questa serie e tutte le altre "invece di" questa sarebbero possibili, diventano in-compossibili *in questo unico mondo*. Ma «se Giove avesse posto qui un Sesto felice a Corinto, o re di Tracia, *questo mondo non sarebbe più questo mondo*». <sup>72</sup> La vice-dizione è un *altrimenti*.

Con precisione, Deleuze osserva che la *Teodicea* nasce perché Dio, nel Barocco dove la divergenza si afferma, ha bisogno di un avvocato per giustificare questo mondo e che «il migliore» non è più il mondo del Bene, ma quello della migliore combinazione dei possibili. <sup>73</sup> Ma l'insieme di tutte le serie del palazzo dei destini è anche una buona immagine del virtuale: il virtuale contiene tutte le serie possibili e Dio ne sceglie una, *invece di-*.

Questa questione porta a un altro punto di convergenza con Leibniz, ma anche a una conclusione differente espressa al termine del libro del 1988. Noi (il soggetto, l'anima, la monade) non vediamo l'intera curva e tutte le pieghe che pure sono in noi, oscure. Percepriamo oscuramente (*fuscum subnigrum*) l'insieme e percepiamo in modo relativamente chiaro solo la zona corrispondente al nostro punto di vista. Vale a dire: percepiamo del mondo i casi, le circostanze, gli accidenti, ed è proprio questo che interessa, non il che cosa ma il come, le modalità.

Ma la domanda leibniziana era: perché proprio queste e non il contrario? Perché A e non non-A? Deleuze riprende la cosa, bisogna passare dal contrario (contra-dizione) all'in-vece-di. Che nel lessico di Leibniz diventa: l'incompossibile, e in quello di Deleuze diventa "il divergente". Il mondo dove Sesto, per esempio, non viola Lucrezia ma diventa re di Tracia non è in contra-dizione con questo, è altrettanto possibile ma è *invece di-*, cioè fa parte di un'altra serie.

Ecco il primo senso della parola *vice-dizione*: altri predicati possibili, in un altro mondo. Gli in-compossibili non sono contraddittori, ma divergenti. Leibniz se ne serviva per giustificare questo mondo come l'unico o il migliore dei possibili, mentre per Deleuze questa giustificazione non è più necessaria.

Ma c'è un secondo aspetto, questa volta non metafisico o cosmologico, ma, si direbbe, etico: la scelta, la selezione. Cioè qualcosa che possiamo fare, «un metodo», che si può

<sup>72</sup> Gottfried Wilhelm von LEIBNIZ, *Saggi di teodicea*, [1710], tr. it. Domenico Omero Bianca, UTET, Torino 1967, p. 731.

<sup>73</sup> DELEUZE, *Su Leibniz*, p. 130.

chiamare anche «drammatizzazione».<sup>74</sup> E ha a che vedere con il rapporto tra la coesistenza virtuale (idea) e la attualizzazione (cosa).

Il secondo aspetto della vice-dizione dice così: si parte dal caso, dall'accidente e non dall'essenza. Percorso orizzontale, e non verticale: si cercano le migliori combinazioni, le serie che si combinano bene, *dato il caso*. Si parte dalle circostanze, dai modi di presentazione. Si percorre la molteplicità e si valuta o si "distingue" l'ordinario dal singolare. Si decide in quale modo prolungare la serie, secondo quali articolazioni.<sup>75</sup>

Le serie però sono inesauribili. Per questo Leibniz, per chiudere le serie ha bisogno di un principio, e il principio è fuori-serie. Il principio degli in-compossibili è la soluzione leibniziana per salvare Dio e impedire la proliferazione, il suo cattivo infinito. Al livello metafisico, osserva Jean Petitot<sup>76</sup> la coerenza dell'argomentazione che «relativizza l'opposizione tra finito e infinito» cade, con l'introduzione di un principio che è estraneo al calcolo.

Del resto, questa soluzione non funziona più nel mondo post-Barocco e post-illuminista cui Deleuze aderisce. Deleuze accetta la proliferazione delle serie ma non la sua chiusura trascendente. Se le divergenze fanno tutte parte del medesimo mondo, noi non siamo più nel Barocco anche se ne accettiamo le pieghe, e non c'è più il principio degli in-compossibili a vigilare sulla proliferazione: le differenze si liberano dall'identità e dallo stesso, e questo è il mondo dei simulacri. Così comincia infatti *Differenza e ripetizione*.<sup>77</sup>

Hegel respinge le serie che si prolungano in un cattivo infinito dove c'è sempre un altro, un oltre, e intende il vero infinito come un toglier-si (*Aufhebung*) del finito. Il vero infinito è la fine del finito e delle serie infinite per forza propria immanente. Deleuze (come Borges) ama le serie e la loro proliferazione, ammira Leibniz ma sta dalla parte di Borges. Nel mondo del quasi inestricabile Ts'ui Pen tutte le serie hanno luogo, si affermano contemporaneamente tutte le divergenze. Ts'ui Pen, l'obliquo,

non credeva in un tempo uniforme, assoluto. Credeva in infinite *serie* di tempi, in una rete vertiginosa di tempi *divergenti*, convergenti e paralleli. Questa trama di tempi (...) comprende *tutte* le possibilità.<sup>78</sup>

<sup>74</sup> Cfr. ID., *Il metodo della drammatizzazione*.

<sup>75</sup> ID., *Differenza e ripetizione*, p. 244.

<sup>76</sup> PETITOT, *Infinitesimale*, p. 452.

<sup>77</sup> DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, p. 1.

<sup>78</sup> Jorge Luis BORGES, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in ID., *Finzioni*, p. 698.

Questo riferimento esplicito in Deleuze, accanto a quello celebre di Foucault alla “enciclopedia cinese” in *Le parole e le cose*<sup>79</sup> mostra bene la portata dell’influsso di Borges sul pensiero filosofico francese di quegli anni.

La vice-dizione implica una scelta, per questo diventa “un metodo” o “un procedimento”. Il mondo è un’infinità di serie convergenti, estensibili le une nelle altre attorno a punti singolari. «Un altro mondo» si produce «quando le serie divergono nelle vicinanze di singolarità».<sup>80</sup> L’impossibilità è irriducibile alla contraddizione, indica solo serie che divergono. «Lo straordinario mondo di Leibniz»<sup>81</sup> presenta *un abbozzo* di questo metodo, di questo modo di pensare, perché presenta «un continuum ideale» di coesistenza, variazione di rapporti differenziali e distribuzione di singolarità. Questo continuum corrisponde all’immagine del “brusio” o del «fondo dionisiaco borbottante».<sup>82</sup> Allora che cos’è «l’insieme di un metodo di vice-dizione»? Consiste sempre nel «sussumere sotto il caso».<sup>83</sup> Si parte dai casi, dagli accidenti, dai modi, dai *come*. L’idea può nascere così, si è visto prima.

Il capitolo quarto di DR descrive i passi del “metodo” con precisione. Primo passo: si tratta di descrivere o percorrere “le molteplicità” – cioè le affezioni, i modi. Secondo passo: il metodo fa ciò che fa l’anima: distingue, ovvero valuta ciò che è ordinario e ciò che è singolare. Terzo passo: decide in che modo vada prolungata la serie, fissa i concatenamenti – possiamo dire: taglia la curva dei possibili in un tratto. Quarto passo: «fa esplodere la soluzione» ovvero condensa o fa precipitare le circostanze. Questo (o meglio, anche questo) sarebbe «avere un’idea».<sup>84</sup> Cioè ci si muove di lato, per risonanza, in base alle circostanze, invece di ricercare, in verticale, «la semplicità dell’essenza».<sup>85</sup> Un procedimento “abbozzato” in Leibniz, appunto. E, si potrebbe aggiungere, messo in pratica dagli artisti come Cornell e altri.

### *Serie.*

Logica del senso (1969) è un libro costruito per serie. La serie vice-dice l’organismo. L’organismo, o l’opera come organismo, deve avere un inizio, uno svolgimento e una fine: «intero (holon) è ciò che ha un inizio, una fase mediana e una conclusione. (...) Le trame ben composte non devono cominciare né finire come capita».<sup>86</sup> Ma il seriale va all’infinito e si svolge per continuità, per vicinanza, per risonanza.

<sup>79</sup> Michel FOUCAULT, *Le parole e le cose*, [1966], tr. it., Rizzoli, Milano 1967, p. 5.

<sup>80</sup> DELEUZE, *La piega*, p. 90.

<sup>81</sup> *ID.*, *Il metodo della drammatizzazione*, p. 125.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *ID.*, *Differenza e ripetizione*, pp. 245-246.

<sup>85</sup> *ID.*, *Il metodo della drammatizzazione*, p. 118.

<sup>86</sup> ARISTOTELE, *Poetica*, tr. it. Guido Paduano, Laterza, Roma-Bari 1998, 1450 b, pp. 26 ss.

Music for 18 Musicians di Steve Reich<sup>87</sup> è una composizione seriale: comincia con la ripetizione di un singolo accordo, che per piccole variazioni si estende fino a una dimensione collettiva, corale. Dal fondo emergono progressivamente altri accordi di altri strumenti, risonanti, differenze che si somigliano e si ripetono ampliandosi.

L'inizio è un suono singolo, una nota solitaria che emerge improvvisamente dal silenzio e si ripete monotona per un certo numero di volte. Un punto. Ma come il punto genera la linea, così, in modo dapprima impercettibile e poi sempre più distinto, dal fondo silenzioso emerge una seconda nota adiacente, prossima, che comincia a risuonare. Come per gemmazione, emerge una differenza che produce accordi conseguenti, la risonanza si amplifica, senza che si possa cogliere una conclusione - che infatti si presenta solo come uno svanire progressivo della serie dei suoni nel silenzio. Le serie sono inesauribili, appunto.

In altre composizioni dello stesso artista (Music for a large Ensemble, 1978; Violin Phase, 1967) l'inizio e la fine si corrispondono come eventi improvvisi che mettono termine di colpo alla successione delle variazioni. In Violin Phase si presenta la stessa struttura basata su «patterns che si ripetono andando gradualmente in and out of phase with each other». In questa breve opera lo stesso esecutore suona tre versioni della stessa sequenza, che vengono pre-registrate e sovrapposte l'una all'altra. La scelta del pattern è a discrezione dell'esecutore. La serie è infinita come i punti della curva.

L'enciclopedia cinese di Borges, cui accenna Michel Foucault all'inizio di *Le parole e le cose*, non è altro che una serie, come i molti elenchi di cui è costellata la prosa del narratore argentino. Giustamente Foucault osservava che la lettura dell'elenco dell'enciclopedia cinese scombussola «tutte le familiarità del pensiero (...) facendo vacillare e rendendo a lungo inquieta la nostra pratica millenaria del Medesimo e dell'Altro». Ma Borges osserva ironicamente che lui non ha fatto altro che applicare «un procedimento che ha la sua origine nella Scrittura».<sup>88</sup>

Si è osservato che la soluzione leibniziana per chiudere la serie non è più soddisfacente. Nel mondo oggi, non c'è ragione o armonia prestabilita perché questo si attui invece di - quello. Non possiamo più credere, come Leibniz, che tutto sia governato dalla ragione. Ma allora, al posto di un principio di ragione occorre una diversa dinamica per spiegare il rapporto tra la coesistenza virtuale e l'attuazione differenziata. Sarà, per esempio, un principio storico, che spiega il rapporto tra l'idea sociale («L'economico») e le sue attualizzazioni che variano secondo la storia.<sup>89</sup> Se non si può più credere all'armonia prestabilita, si scandirà una dinamica tra coesistenza e “incarnazione”. Il nesso ideale di rapporti differenziali «si attualizza» in relazioni spazio-temporali, i suoi termini «si incarnano» in relazioni reali.<sup>90</sup> E il dx in quanto simbolo, può dispiegarsi - cosa inammissibile per Hegel - in differenti “campi” di attuazione: fisico, biologico, sociale, psicologico...<sup>91</sup>

<sup>87</sup> Steve REICH, *Music for 18 Musicians*, ECM Records, Muenchen 1978.

<sup>88</sup> BORGES, *Tutte le opere*, p. 889.

<sup>89</sup> DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, pp. 241-242.

<sup>90</sup> Cfr. *ivi*, p. 238.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 239 ss.

L'armonia impediva che le serie proliferassero all'infinito, chiudeva le serie *da fuori*. L'armonia è l'aggiunta di un principio metafisico, estraneo all'argomentazione logica come osserva Petitot. Il vero infinito hegeliano o il suo "concetto matematico" mette fine alle serie *dall'interno*. Ma noi siamo gli eredi del Barocco in questo, che accettiamo la proliferazione delle divergenze e facciamo della proliferazione stessa - solo le differenze si assomigliano, nel differire - il nostro principio. Così Deleuze.

Dx - la differenziazione, e non l'opposizione tra a e non-A - è la formula o il simbolo che indica la coesistenza virtuale dei molteplici come matrice dell'attualizzazione «nelle cose».<sup>92</sup> Ma resta sempre l'altra parte, quella dell'attuale. È questa che Deleuze deve spiegare perché il virtuale non sia un puro sogno, un possibile immaginato. Resta la domanda leibniziana: se il virtuale contiene tutti i compossibili, che cosa decide dell'attuazione? "Come avviene l'attualizzazione nelle cose"? Ciò che per Leibniz era un'esigenza teologica, per Deleuze è l'esigenza dell'immanenza. È lo stesso oggetto che deve contenere due parti: «l'applicazione del calcolo infinitesimale implica la distinzione di due parti o momenti dell'"oggetto"». Risalire dalla cosa all'idea, prolungare la serie, sono due operazioni complementari, due aspetti della vice-dizione.

Ci sono due sintesi: una ideale, l'altra sensibile. Sarà il capitolo successivo ("Sintesi asimmetrica del sensibile") a rispondere alla domanda sull'attualizzazione nelle cose.

Prendiamo un'affermazione da "Il metodo della drammatizzazione". Deleuze deve abbandonare il dualismo potenza/atto e far intervenire una nuova coppia, anzi un quadrilatero: virtuale, attuale, reale, possibile. Il virtuale ha un grado di realtà, è un reale-non-attuale. Il migliore dei mondi è quello che comprende un massimo di rapporti e di singolarità, «in base alla condizione di un massimo di convergenza delle serie». C'è un "virtuale" che pre-esiste, ma «non esiste attualmente» se non nelle individualità che lo esprimono (le monadi).

A questo punto Deleuze si serve di un espediente linguistico, di una differenziazione (come la *différance* derridiana) nel corpo del significante per dire questa differenza. Il virtuale, che porta la coesistenza, è il "fondo preindividuale" composto da "molteplicità virtuali o idee". Il mondo è *differen - T - ziato*. Virtuale non attualizzato.

Ma nelle "cose" - nell'"oggetto" c'è una «attualizzazione di questi rapporti e singolarità» - in cui consiste l'idea. Come? In una nuova coppia: «Qualità ed estensioni (...) specie e parti in quanto oggetti della rappresentazione». *Differen - Z - iazione*. Ecco il quadrilatero.

Per evitare il dualismo e salvare la molteplicità immanente, bisognerà allora ammettere che è nell'oggetto stesso - nelle "cose" - che si deve trovare *traccia* di un

---

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 277.

secondo strato. Bisognerà conservare un reale-non-attuale non più alle spalle dell'oggetto, ma al suo interno. Non due mondi (il sensibile e l'intelligibile) ma una piega interna alla stessa immanenza. Ma resta il fatto che il virtuale contiene, "perplicato", sempre un di-più o una riserva. Come la potenza aristotelica? In effetti si dice dell'idea che è «pura potenza».<sup>93</sup>

La nozione di *potenza* è ripresa nello scritto del 1988. «La piega è la potenza (...). La potenza in sé risulta atto, è l'atto della piega».<sup>94</sup> E le idee innate «sono pura potenza, il cui atto consiste in *habitus* o disposizioni (pieghe) dell'anima».<sup>95</sup> Ma che significa intendere la potenza come atto? La potenza non manca di nulla, c'è un atto della potenza "come tale" - e questa è la disposizione, una *hexis* aristotelica portata al limite. La potenza non è separata *dall'atto di essere-in-potenza*.

Ma la pura potenza è la parte dell'evento che il suo compiersi (nei fatti) non può attualizzare, la parte eterna e segreta, cioè «la pura riserva degli avvenimenti», una sorta di «pre-esistenza ideale» che travalica le anime e i corpi.<sup>96</sup>

C'è una parte dell'attuale che rimane non-reale, e deve essere (ancora) realizzato, aveva scritto poco prima.<sup>97</sup> Allora con il termine "mondo" si deve intendere una doppia entità, corrispondente alle due coppie: una virtualità che si attualizza nelle monadi o anime - piano immateriale - e «una *possibilità* che deve realizzarsi nella materia e nei corpi».<sup>98</sup>

Il capitolo successivo dovrà spiegare questi due piani a partire dal sensibile, mostrare una sintesi non più ideale ma sensibile. E questa sintesi sarà "asimmetrica". Per forza allora nel *dx* devono convivere due significati della parola "simbolo", e «l'applicazione del calcolo infinitesimale implica la distinzione di due parti o momenti dell'"oggetto"».<sup>99</sup>

Perché "ogni cosa ha due metà"? Questa affermazione va connessa con l'altra: c'è un atto della potenza come tale. La cosa in atto (specie, parti) porta sempre in sé la traccia della potenza (genesì). Questa è l'atto della potenza in quanto tale.

Questo chiama in causa il tempo. La traccia del virtuale nella cosa è il tempo. La potenza "come tale" corrisponderebbe all'attuale che deve sempre realizzarsi. I "dinamismi spazio-temporali" sono l'attuale non ancora incarnato, la stessa "specie" è ancora potenza.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 229.

<sup>94</sup> *Id.*, *Su Leibniz*, p. 27.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>96</sup> *Id.*, *La piega*, p. 157.

<sup>97</sup> *Cfr. ivi*, p. 155.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 150.

Agamben<sup>100</sup> richiama Spinoza, *Etica*, III, 7: la potenza è il *conatus* con cui la cosa «compie qualcosa o tenta di compierla». E «compiere qualcosa» o tentare di - è «rimanere nel proprio essere». Il conatus è dinamico.

Domanda: Spinoza usa la parola *attuale* (*conatus quo unaquaeque res in suo esse perseverare conatur, nihil est praeter ipsius rei actualem essentiam*) nello stesso senso in cui la userà Deleuze?

### Nota bibliografica

Giorgio AGAMBEN, *Che cos'è un paradigma?*, in *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 11 ss.

Giorgio AGAMBEN, *Per un'ontologia modale*, in *L'uso dei corpi. Homo sacer*, IV, 2, Neri Pozza, Vicenza 2014, pp. 192 ss.

ARISTOTELE, *Poetica*, tr. it. Guido Paduano, Laterza, Roma-Bari 1998.

Jorge Luis BORGES, *Tutte le opere*, vol. I, tr. it., Mondadori, Milano 1984.

Paolo BUSSOTTI (a cura di), *Leibniz. Dal calcolo differenziale al linguaggio dei computer*, RCS Media Group, Milano 2016.

Massimo CACCIARI, *Labirinto filosofico*, Adelphi, Milano 2014.

Ernst CASSIRER, *Cartesio e Leibniz*, [1902], tr. it., Laterza, Bari 1986.

Gilles DELEUZE, *L'isola deserta e altri scritti- testi e interviste 1953-1974*, a cura di D. Borca - P.A. Rovatti, Einaudi, Torino 2007.

ID., *Differenza e ripetizione*, [1968], tr. it., Cortina, Milano 1997.

ID., *Foucault*, [1986], tr. it., Cronopio, Napoli 2002.

ID., *La piega. Leibniz e il Barocco*, [1988], tr. it., Einaudi, Torino 1990.

ID., *Su Leibniz*, [1988], "Aut aut" 254-255, tr. it., Il Saggiatore, 1993, pp. 125 ss.

---

<sup>100</sup> Cfr. Giorgio AGAMBEN, *Per un'ontologia mondiale*, in *L'uso dei corpi. Homo sacer*, IV, 2, Neri Pozza, Vicenza 2014.



- ID., *Che cos'è l'atto di creazione?*, [1987], tr. it. Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2020.
- Michel FOUCAULT, *Le parole e le cose*, [1966], tr. it., Rizzoli, Milano 1967.
- Ludovico GEYMONAT (a cura di), *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Vol. II, Garzanti, Milano 1970.
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Nota I. la determinatezza concettuale dell'infinito matematico*, in *Scienza della logica*, [1812-1813], Tomo primo, tr. it. Claudio Cesa, Laterza, Bari, 2001 (prima tra 1924-25), pp. 264-305.
- Immanuel KANT, *Critica della capacità di giudizio*, [1790], tr. it. Leonardo Amoroso, Rizzoli, Milano 1995.
- Gottfried Wilhelm von LEIBNIZ, *Monadologia*, [1714], a cura di G. De Ruggiero, Laterza, Bari 1968, § 61, p. 140.
- ID., *Saggi di teodicea*, [1710], tr. it. Domenico Omero Bianca, UTET, Torino 1967.
- ID., *Scritti di metafisica*, tr. it. Domenico Omero Bianca, Paravia, Torino 1969.
- Jean PETITOT, *Infinitesimale*, in *Enciclopedia*, vol. 7, 1979, pp. 443 ss.
- PLATONE, *Parmenide*, tr. it. Franco Ferrari, Rizzoli, Milano 2004.
- Steve REICH, *Music for 18 Musicians*, ECM Records, Muenchen, 1978.
- Charles SIMIC, *Il cacciatore di immagini*, [1992] tr. it., Adelphi, Milano 2005.
- Bill VIOLA, *Chott-el-Djerid. A Portrait in Light and Heath*, video, 1979.

# LA FENOMENOLOGIA DELLE *PENSÉES* TRA INDIFFERENTISMO E DIVERSIONE

Manlio Antonio FORNI

(Università degli Studi di Milano)

**Abstract:** This paper aims to investigate the relationship between the phenomenon of diversion and that of indifference in Pascal's *Pensées*, in an attempt to identify the specificities of each of these phenomenological-existential modalities and understand how these interact with the anthropological model that Pascal outlines throughout the entire work. Starting from the multiple forms assumed by existence in the relationship that the human being has with himself, the figures of the *deversus man* and that of the *indifferent* one will be defined as the main protagonists, together with the *religious man*, of Pascal's meditation, which detect in dictate of self-knowledge the fundamental pivot in relation to which to conceive individual variations within the phenomenological spectrum of the human. In this theoretical framework, man's peculiar disposition towards sociality draws an anthropologically ambiguous image; in this regard, a critical comparison with V. Carraud's analysis will bring out the strict link between existential postures that seem to be based on different ontological assumptions. Search for truth, awareness regarding the immortality of the soul and relationship with one's own death will be the primary coefficients to be examined to account for the variety of human phenomenology and the contextual unity of its principles.

**Keywords:** Pascal, diversion, indifferentism, self-knowledge, death.

## 1. Le *Pensées* e le sue figure

Tra le più storicamente note e filosoficamente significative osservazioni antropologiche compiute da Pascal possiamo senza dubbio individuare la teoria del *divertissement*, la cui frammentaria e nondimeno articolata esposizione è contenuta nell'omonimo capitolo delle *Pensées*. Questa teoria, che possiamo compendiare nella tendenza da parte dell'uomo a schivare ogni relazione con se stesso, con i propri limiti e le proprie possibilità esistenziali rifugiandosi negli intrattenimenti offerti dalle contingenze del mondo, ha l'inestimabile pregio esplicativo di fornire un principio d'azione basilare a cui poter ricondurre le variegata forme della fenomenologia umana: comportamenti, atteggiamenti e attività di ogni genere sono per Pascal fondamentalmente interpretabili alla luce di un'universale disposizione fenomenologica a divergere da se stessi cercando nello svago un'occasione per non pensare alla propria miseria e a tutto ciò che essa comporta. L'inestimabile valore di questa intuizione pascaliana è dimostrato non solo dalla straordinaria fortuna storica del concetto di

*divertissement*,<sup>1</sup> ma anche dalla costanza con cui l'autore francese, nello sviluppare alcuni dei temi centrali della sua opera, vi fa riferimento in modo più o meno esplicito. Gran parte della caratterizzazione dell'uomo cristiano presentata nelle *Pensées* risalta infatti a partire da una latente contrapposizione con il modello fenomenologico-esistenziale rappresentato dall'uomo "divertito", coinvolto nelle dinamiche del mondo e perciò estraneo a se stesso; e tuttavia sarebbe erroneo ritenere che l'unico o il principale bersaglio polemico di quella che nella mente di Pascal doveva presentarsi come un'*Apologia del Cristianesimo* sia costituito dalla figura dell'uomo "divertito" (o "diverso"). A questa figura occorre invece, per una più raffinata analisi della prospettiva pascaliana, affiancarne un'altra, una figura per molti aspetti simile a quella del *diverso* ma da essa sostanzialmente divergente. La figura in questione, di cui nelle prossime pagine si proverà a rendere conto, può essere identificata con la categoria fenomenologica dell'*indifferente*. Prima di comprendere le peculiarità che distinguono il modello esistenziale dell'*indifferente* da quello del *diverso* è opportuno, però, fare un passo indietro per tentare di mettere a fuoco alcuni capisaldi dell'antropologia pascaliana.

## 2. Autocoscienza e finzione sociale: due premesse antropologiche

Dal punto di vista del rapporto che l'uomo intrattiene con se stesso, emerge come punto nodale il problema, di socratica memoria,<sup>2</sup> della conoscenza di sé, una conoscenza che si configura agli occhi di Pascal non solo come imperativo gnoseologico e morale, ma eminentemente come imperativo esistenziale in relazione al quale solamente l'uomo può realizzare se stesso. L'intera e complessa architettura logica che dispone dialetticamente i termini essenziali dell'antropologia pascaliana, ovvero miseria e grandezza, si regge di fatto sulla possibilità di ogni essere umano di conoscersi, di scoprirsi in quanto creatura misera e perciò stesso dare lustro alla propria grandezza nel

---

<sup>1</sup> Per meglio comprendere la fortuna di questo concetto in ambito filosofico si consulti Alessandra ALOISI, *The Power of Distraction. Diversion and Reverie from Montaigne to Proust*, Bloomsbury Publishing, London 2023. Per quanto riguarda, invece, l'influenza del concetto di *divertissement* in ambito medico-terapeutico segnaliamo Jean STAROBINSKI, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, J. R. Geigy S.A., Basel 1960. e Chad A. CORDOVA, *Pascal and melancholy*, "Modern Intellectual History", 16, 2, Cambridge University Press, Cambridge 2019, pp. 339-373.

<sup>2</sup> Il concetto si trova ripetutamente espresso nel *corpus* platonico, si pensi, a titolo esemplificativo, al «fare l'esame a me stesso» che trova posto nell'*Apologia di Socrate* (PLATONE, *Apologia di Socrate*, a cura di E. Savino, Mondadori, Milano 2017, p. 213, 38a).

segno di uno scarto di coscienza, di un «istinto segreto»<sup>3</sup> verso la felicità che lo distingue qualitativamente da ogni altro essere vivente. È precisamente in questa forma di autotrasparenza, di penetrazione del sé inteso come luogo più intimo delle proprie possibilità e dei propri confini ontologici, che l'uomo può delineare la propria esistenza secondo i criteri d'azione e i modelli di vita a lui più congeniali, non potendo però in alcun modo sottrarsi alla necessità di un rapporto - di qualunque genere esso sia - con sé medesimo. L'impossibilità di eludere l'originario principio di relazione a sé è da Pascal avanzato nel celeberrimo Frammento dedicato alla scommessa; dinanzi al dilemma circa la convenienza di una vita vissuta come se Dio esistesse (o non esistesse) il filosofo giansenista è laconico: «Bisogna scegliere»,<sup>4</sup> e questa scelta non si può in alcun modo ridurre ad una semplice presa di posizione teologica, perché in essa - nell'esistenza di Dio e nel conseguente atteggiamento dell'uomo a riguardo - ne va di sé, del senso della propria esistenza, della propria attitudine nei confronti del mondo, della verità circa il proprio essere. La necessità di assumere una postura rispetto al divino è lo specchio della correlata necessità di avere un rapporto con sé, perché nell'esistenza o inesistenza di Dio (e soprattutto nell'idea dell'uomo a riguardo) si definiscono le possibilità medesime della propria esistenza: ciascun uomo intrattiene con sé un certo rapporto, ciascun uomo vive presso il proprio essere secondo degli orientamenti che permettono alla sua vita di avere una forma anziché un'altra. Il nodo problematico della conoscenza di sé è dunque, dal punto di vista del passaggio dalla costituzione antropologica che riguarda ogni uomo universalmente alla tipologia particolare di esistenza scelta dal singolo, l'irriducibile epicentro a partire dal quale le differenti modalità fenomenologico-esistenziali devono essere prese in esame, e, come vedremo, è proprio da qui che può avere luogo una puntuale distinzione tra la figura del *diverso* e quella dell'*indifferente*.

A questo aspetto dello studio pascaliano sull'uomo, riconosciuto da più angolature da pressoché tutti i principali studiosi del pensatore francese, dobbiamo però aggiungere un altro la cui rilevanza è dai critici spesso sottostimata, e che tuttavia risulterà qui essenziale per comprendere una decisiva sfumatura dell'atteggiamento esistenziale dell'*indifferente*. Ci riferiamo al principio in base a cui l'individuo altera i propri comportamenti in relazione alla dimensione sociale entro cui la sua esistenza si dispiega: «c'è sempre qualche interesse a farsi amare dagli uomini. Perciò la vita umana non è che

---

<sup>3</sup> Blaise PASCAL, *Frammenti*, p. 203, f. 136. Per le citazioni del testo pascaliano ci affidiamo, nel presente articolo, alla numerazione escogitata da L. Lafuma (Blaise PASCAL, *Pensées*, a cura di L. Lafuma, Éditions Points, Paris 2018) e riportata nell'edizione italiana Blaise PASCAL, *Frammenti*, a cura di E. Balmas, Rizzoli, Milano 2017.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 417, f. 418.

una perpetua illusione; non si fa che adularsi e ingannarsi a vicenda. [...] L'unione che c'è tra gli uomini non è fondata che su questo reciproco inganno»,<sup>5</sup> «non è altro che fingere». L'intersoggettività, intesa come l'apparire fenomenico dell'esistenza del singolo agli occhi dell'altro, obbliga per Pascal a riprodurre socialmente la propria vita secondo una finzione, dissimulando se stessi al fine di incontrare il gradimento dell'altro e i favori di una società - quella libertina del Seicento - che individua nell'orientamento al mondo un valore da perseguire, un valore che di per sé Pascal non condanna, ma che, di fatto, riconduce ad una dicotomia in cui esso si contrappone difettivamente alla virtuosa vocazione a conoscere se stessi. Occorrerà tenere in seria considerazione il fondamento finzionale della socialità per poter dare una lettura più concettualmente accorta dell'impossibilità di sovrapporre integralmente la fenomenologia del *diverso* a quella dell'*indifferente*.

Poste queste due premesse antropologiche, indispensabili per comprendere l'agire umano nelle sue declinazioni egologiche e sociali, possiamo ora analizzare da distanza più ravvicinata alcune particolarità dei fenomeni della diversione e dell'indifferenza per tentare di comprendere quale ruolo essi svolgano nel piano speculativo escogitato da Pascal.

### 3. Diversione o indifferenza?

Il filosofo francese utilizza il termine *divertissement*, che qui tenderemo a tradurre con *diversione*, per descrivere il principio fenomenologico-esistenziale implicato nella totalità dell'industria umana, ovvero quella disposizione ontologica fondamentale in base alla quale ci occupiamo delle cose del mondo (attività professionali, svaghi, momenti di socializzazione e passatempi di qualunque natura) per evadere da noi stessi e inibire la profonda inquietudine che promana dall'autentica comprensione della propria miseria.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 981, f. 978.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 283, f. 210.

<sup>7</sup> Il nesso tra miseria e *divertissement*, di cui offre testimonianza il f.414 (pp. 409-411) - «la sola cosa che ci consola dalle nostre miserie è la diversione, e tuttavia essa è la più grande delle nostre miserie. È questo, infatti, che ci impedisce fundamentalmente di pensare a noi stessi, e che ci porta insensibilmente a perderci» -, è acutamente chiarito da L. Thirouin, il quale segnala come già nella prima edizione delle *Pensées* curata dagli intellettuali di Port-Royal (1670) «il capitolo XXVI ("Miseria dell'uomo") sia composto quasi esclusivamente da frammenti tratti dalla *liasse* "Divertissement". La nozione stessa di *divertissement* è dunque, per Port-Royal, emblematica della miseria» (Laurent THIROUIN, *Le cycle du divertissement*, "Studi Francesi", 143, 2, Rosenberg & Sellier, Torino 2004, p. 261; traduzione dell'autore). Un'ulteriore dimostrazione di questo legame è offerta dagli studi filologici raccolti da Éric DUBREUCQ, *L'intériorité désertée et le fond du cœur. Le rapport à soi dans la liasse de Pascal sur le Divertissement*, in *Methodos. Savoirs et textes*, vol. 5, Presses Universitaires du

Teorizzando questa inclinazione naturale verso il mondo, Pascal si trova fra le mani un dispositivo fenomenologico dotato di straordinaria chiarezza ed efficacia esplicativa. In forza di esso è possibile non soltanto far luce sul complesso dell'attività umana spiegandone l'origine ontologico-esistenziale oltre che psicologica,<sup>8</sup> ma anche evidenziare l'intrinseca problematicità del rapporto con sé; la diversione, infatti, sebbene si dimostri in grado di ricomprendere all'interno del modello di motivazione-azione che essa prospetta le più svariate occupazioni dell'esistenza («senza esaminare tutte le occupazioni particolari, è sufficiente comprenderle sotto l'idea di diversione»),<sup>9</sup> si configura innanzitutto come un principio negativo, vale a dire come un principio che definisce l'agire umano in relazione ad un evitamento: l'evitamento del pensiero di sé, del proprio essere, della propria fragilità e mortalità. Dal momento che «tutta l'infelicità degli uomini viene da una sola cosa, dal non saper stare in pace in una stanza»,<sup>10</sup> «la diversione è una cosa così necessaria [...] che loro sono miserabili senza di essa», poiché è solo attraverso questa attitudine che possono rimanere aggrappati ad una parvenza di felicità che altro non è se non l'ennesima finzione, ossia l'illusione di grandezza e immortalità che si profonde nell'anima di chi è dimentico della propria natura misera e mortale. «Non potendo gli uomini guarire la morte, la miseria, l'ignoranza, hanno deciso di non pensarci per poter essere felici»,<sup>11</sup> perché «nonostante le sue miserie, l'uomo vuole solo essere felice: non vuole essere altro che felice, e non può non volerlo; ma come potrà riuscirvi? Bisognerebbe, per riuscirvi, che egli si rendesse immortale; ma, non potendolo, ha deciso di astenersi dal pensarvi»<sup>12</sup> cercando distrazione fra le attrazioni del mondo.

Come detto, la descrizione dell'universale meccanismo diversivo occupa nelle *Pensées* una sezione rilevante, e questo sembra implicitamente suggerire che l'intento primario di Pascal sia propriamente quello di sollecitare gli uomini dediti al divertimento a modificare la propria traiettoria esistenziale tramite un ascolto sincero del messaggio evangelico e di quel Cristianesimo che non solo suggerisce pratiche di vita virtuose e socialmente temperate, ma che soprattutto obbliga l'uomo a prendersi cura della propria anima e a pensare a se stesso nei termini della finitudine che lo contraddistingue. È del

---

Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2005; questi mostrano chiaramente che «una parte dei frammenti dedicati al tema della *Miseria* è stata riutilizzata per sviluppare quello del *Divertissement* e il suo radicamento nell'interiorità del cuore» (p. 50; traduzione dell'autore).

<sup>8</sup> Riguardo al *divertissement* come «fenomeno di psicologia profonda» rimandiamo a Jean MESNARD, *Sui 'Pensieri' di Pascal*, Morcelliana, Brescia 2011, p. 220.

<sup>9</sup> PASCAL, *Frammenti*, p. 489, f. 478.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 197, f. 136.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 195, f. 133.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 195, f. 134.

resto questa la specificità del Cristianesimo rispetto alle altre religioni: esso invita l'uomo a conoscere se stesso e a farlo per mezzo del solo sapere che realmente può dar conto di contraddizioni umane altrimenti irresolubili. Questo sapere è proprio quello messo in luce dalla dottrina cristiana attraverso la viva esperienza, terrena e ultraterrena insieme, di Gesù Cristo. La religione cristiana ha l'esclusivo merito di portare l'uomo davanti all'uomo, di metterlo di fronte ad uno specchio così che possa prendere coscienza della sua «ontologica miseria»;<sup>13</sup> e tuttavia questa disposizione spirituale così vividamente presentata da Pascal, lungi dall'essere il semplice contraltare di una condotta diversiva che l'autore francese illustra in tutti i suoi limiti, si delinea innanzitutto come la più nobile alternativa alla mostruosità di un indifferentismo che tra le pagine dell'opera pascaliana rivendica uno spazio molto più significativo di quanto potrebbe apparire ad un primo esame. Che le *Pensées* condensino al loro interno molteplici direttrici polemiche (si pensi a quella rivolta contro gli scettici, contro i dogmatici, contro gli stoici e gli epicurei)<sup>14</sup> è un'osservazione che non può sfuggire a chiunque si affacci con attenzione al testo, ma che tra queste matrici polemiche vi sia anche - e forse soprattutto - quella relativa non semplicemente a una certa corrente ateistica, ma specificamente all'indifferentismo libertino che caratterizza la società francese del tempo è un rilievo che occorre portare alla luce con maggiore accuratezza di quanto sia stato fatto sinora. L'assenza di un'apposita sezione del testo in cui Pascal si confronti in modo esplicito con la figura dell'*indifferente* può indubbiamente indurre il lettore ad appiattare l'interpretazione di questo modello esistenziale su quello ben più esplicitamente delineato dell'*uomo diverso*, e tuttavia non possiamo affatto sorvolare sulle notevoli differenze presentate da questi due prototipi fenomenologici.

Per comprendere la specificità dell'indifferentismo denunciato da Pascal, prendiamo in esame il Frammento 427 della numerazione di Lafuma:

Dio ha stabilito dei segni sensibili nella Chiesa per farsi riconoscere da coloro che li cercassero sinceramente, nondimeno li ha avvolti in modo tale che egli non sarà scorto che da coloro che lo cercano con tutto il loro cuore; quale vantaggio possono trarre, dunque, costoro, quando nella negligenza di cui fanno professione rispetto alla ricerca della verità, gridano che non c'è nulla che gliela mostri? [...] Bisognerebbe che gridassero che essi hanno fatto tutti gli sforzi necessari per cercarla ovunque, [...] ma senza alcuna soddisfazione. [...]

<sup>13</sup> Dario ANTISERI, *Come leggere Pascal*, Bompiani, Milano 2005, Premessa, p. 7. Il concetto di miseria ontologica è ripreso poi dallo stesso Antiseri in *Miseria e grandezza dell'uomo* (Mimesis Edizioni, Milano 2022) e da Claudio MARCELLINO nell'*Introduzione a B. Pascal. Ragione e cuore*, pagine scelte (Ares, Milano 2023), dove viene messa in luce la «miseria ontologica ed esistenziale che contraddistingue l'essere umano» (p. 8).

<sup>14</sup> Le linee essenziali di questi riferimenti polemici sono rintracciabili nella sezione delle *Pensées* intitolata *Filosofi*, i cui legami con il fenomeno del *divertissement* e con la relativa *l'iasse* sono elucidati da THIROUIN in *Le cycle du divertissement*, pp. 262-263.

Ma io spero di mostrare qui che non c'è persona ragionevole che possa parlare in tal modo, e oso anche dire che mai nessuno l'abbia fatto. [...] [Ecco,] questa negligenza è insopportabile. Non si tratta qui dell'interesse passeggero di qualche estraneo per un tale comportamento; si tratta di noi stessi, del nostro tutto. L'immortalità dell'anima è una cosa che ci interessa così fortemente, che ci tocca così profondamente, che bisogna aver perduto ogni sentimento per essere indifferenti nel sapere come stiano le cose. A seconda che ci siano dei beni eterni da sperare o no, tutte le nostre azioni e i nostri pensieri debbono prendere delle vie così differenti che è impossibile fare un passo con criterio e giudizio se non regolandolo in vista di questo punto, che deve essere il nostro ultimo fine. Così il nostro primo interesse e il nostro primo dovere è di chiarirci su questo soggetto, da cui dipende ogni nostra condotta.<sup>15</sup>

Come abbiamo anticipato, il problema religioso si inserisce, nella trattazione pascaliana, entro il più ampio quadro esistenziale che vede nella ricerca della verità e nell'interrogazione circa l'immortalità dell'anima due aspetti correlati di una medesima esigenza umana. Mettere in questione la natura della propria anima e l'orizzonte ultimo del proprio destino ultraterreno è un'operazione esistenziale cruciale, poiché «tutte le nostre azioni e i nostri pensieri debbono prendere delle vie così differenti» a seconda che si creda o meno all'esistenza di Dio e a una forma di sopravvivenza metafisica successiva alla vita terrena. Per questo l'indifferenza nei confronti di tali tematiche è da Pascal tacciata di negligenza e idealmente ricondotta all'espressione di una *diminutio* antropologia che recide dall'umanità quella dimensione sentimentale che per il filosofo francese non solo è un dato di fatto ontologico, ma detiene anche un valore epistemico<sup>16</sup> da affiancare alla “pura” ragione e integrare con essa in una più generale ragionevolezza, in un esercizio di buon senso che restituisce immediatamente ad ogni uomo che possa a tutti gli effetti dirsi tale la centralità della questione teologico-escatologica che l'*indifferente* con straordinaria impudenza sembra eludere. La perdita di questo

<sup>15</sup> PASCAL, *Frammenti*, pp. 427-429, f. 427.

<sup>16</sup> «Conosciamo la verità non solo con la ragione, ma anche con il cuore. È in quest'ultimo modo che conosciamo i primi principi, e invano il ragionamento, che non vi partecipa affatto, cerca di metterli in dubbio. [...] I principi si sentono, gli enunciati si dimostrano, e tutto con certezza, anche se per vie diverse. Ed è tanto inutile e ridicolo che la ragione richieda al cuore prove dei suoi primi principi per dare il suo assenso quanto sarebbe ridicolo se il cuore domandasse alla ragione un sentimento di ogni enunciato da lei dimostrato per poter accoglierlo. Tale impotenza deve dunque servire solo a umiliare la ragione nella sua pretesa di farsi giudice di tutto, ma non a contrastare la nostra certezza, quasi che soltanto la ragione fosse capace di istruirci. Piacesse a Dio che, al contrario, non ne avessimo mai bisogno e conoscessimo tutto per istinto e per sentimento! Ma la natura ci ha rifiutato questo bene; essa, all'opposto, ci ha concesso pochissime conoscenze di questa specie» (*ivi*, pp. 173-175, f. 110). Il ruolo svolto dal cuore e dal sentimento nella gnoseologia pascaliana rappresenta un tema ampiamente interrogato dalla letteratura critica; un'approfondita trattazione in merito si può trovare in particolare in Jean LAPORTE, *Le coeur et la raison selon Pascal*, Elzévir, Paris 1950 e nell'articolo di Alberto PERATONER, *Blaise Pascal e le ragioni del cuore*, “Rivista di Filosofia Neo-Scolastica”, Vita e Pensiero, 89, 2/3, Milano aprile-settembre 1997, pp. 317-337.



sentimento equivale, in sostanza, allo smarrimento di sé in quanto individuo che può rendersi consapevole della sua condizione esistenziale e del suo rapporto con il divino: per Pascal la scelta di ignorare una problematica offerta all'uomo dal suo stesso essere è tanto indecifrabile - agli occhi della ragione quanto a quelli di un'emozione che altro non è se non una delle cifre più distintive dell'umanità stessa - da costringere l'autore ad invocare, sul piano teoretico-esplicativo, la possibilità di un impoverimento ontologico che deformi l'umana sembianza e la riduca, come vedremo nel prossimo brano, a un'innaturale mostruosità. Questo tipo di disinteresse, dunque, smarca non solo un'originale forma esistenziale, ma - almeno così sembra a questo livello di analisi - una differente costituzione antropologica. Ma procediamo nella lettura del Frammento 427:

Tra quelli che non sono persuasi, io pongo un'estrema differenza tra coloro che lavorano con tutte le loro forze a istruirsi e coloro che vivono senza darsi pena e senza pensarci. Io non posso avere che compassione per coloro che gemono sinceramente in questo dubbio, che lo considerano come il male più estremo e che, non risparmiando nulla per uscirne, fanno di tale ricerca la principale e più seria delle loro occupazioni. Ma per coloro che passano la loro vita senza pensare all'ultimo fine della vita stessa [...] ho una considerazione del tutto diversa. Questa negligenza in una questione in cui si tratta di loro stessi, della loro eternità, del loro tutto, mi irrita più di quanto non mi rattristi; essa mi stupisce e mi spaventa: è un mostro per me. Io non dico ciò per pio zelo di una devozione spirituale. Io intendo, al contrario, che si deve avere questo sentimento per un principio di interesse umano e per un interesse di amor proprio: per questo, non serve far altro che vedere ciò che vedono le persone meno illuminate. [...] È dunque sicuramente un gran male essere in questo dubbio, ma è almeno un dovere indispensabile, quando ci si trova dentro, cercare. E così colui che dubita e che non cerca è assieme molto infelice e molto ingiusto, e se è con ciò tranquillo e soddisfatto, che ne faccia pure professione, che ne faccia vanto, e che faccia infine di questo stesso stato il soggetto della sua gioia e della sua vanità: io non ho alcun termine per qualificare una così stravagante creatura.<sup>17</sup>

Nel riprendere il concetto di sentimento applicato all'interesse per la propria sorte Pascal non solo lo riferisce più precisamente ad una vena d'amor proprio, ma si preoccupa di svincolarlo da ogni forma di predicazione religiosa o moralistica. Beninteso, non si può certo mancare di riconoscere in questa invettiva contro l'*indifferente* un'intonazione moraleggiante che culmina in quella mistura di irritazione e tristezza che potremmo definire come un amareggiato sdegno, ma l'affondo pascaliano mostra una parabola che sembra andare molto oltre il semplice biasmo morale, portando a galla la più genuina - e laica - perplessità nei confronti di chiunque non si dimostri interessato a sottoporre la propria esistenza ad un'interrogazione che ne scandagli i punti focali. È una condotta indubbiamente stravagante quella esibita da colui che rimuove il problema della propria mortalità e della natura dell'anima ad esso

---

<sup>17</sup> PASCAL, *Frammenti*, pp. 429-433, f. 427.

correlato come se in questo modo potesse rimuovere l'incombenza medesima della morte e il suo significato esistenziale, una condotta che viola un dovere che non pertiene esclusivamente né ad una morale religiosa né ad una morale sociale, bensì ad una deontologia che è quella dell'umano stesso.

Nelle ultime righe del testo proposto emerge poi in modo implicito un aspetto che si rivelerà decisivo per l'interpretazione congiunta di diversione ed indifferentismo offerta da V. Carraud, ovvero l'esibizione sociale del comportamento indifferentista come espressione di un atteggiamento di cui farsi «vanto» e «fare professione»;<sup>18</sup> è di fatto questa distorsione pratico-esistenziale a segnalare il profilo eminente di una «così stravagante condotta»:<sup>19</sup> nell'affermare l'immane ingiustizia di rendersi estraneo a se stesso, l'*indifferente* mostra un sostanziale disprezzo per chiunque si invischi in problemi che, dal suo punto di vista, non dovrebbero privare di un solo attimo di sonno. Secondo questa prospettiva, pertanto, quella sana e naturale inquietudine che pervade l'animo umano si rovescerebbe, entro gli schemi psicologici dell'*indifferente*, in un'innaturale sovrastruttura, in una speculazione vuota di senso e a cui è opportuno rispondere con la suddetta indifferenza. E tuttavia questa palinodica presa di posizione si fonda infine sul capitale fraintendimento per opera del quale ciascun uomo dovrebbe di per sé essere dissociato da se stesso ed incurante del proprio fine ultimo e della natura profonda della sua esistenza. È esattamente l'aberrazione insita in questa capovolta ermeneutica dell'umano a generare in Pascal il più sconcolato risentimento.

Per mostrare al lettore tutta la mostruosità della figura dell'*indifferente*, il filosofo di Clermont-Ferrand decide, nel prosieguo del Frammento, di dare voce alla sua ottica esistenziale per poi prenderne una volta di più le distanze:

‘Come non so da dove vengo, così non so dove vado; e so soltanto che uscendo da questo mondo io cadrò per sempre o nel nulla o nelle mani di un Dio sdegnato, senza sapere quale di queste due condizioni avrò eternamente in sorte. Ecco il mio stato, pieno di debolezza e di incertezza. E da tutto ciò io concludo che devo dunque passare tutti i giorni della mia vita senza pensare a cercare ciò che mi dovrà capitare. Forse io potrò trovare qualche chiarimento ai miei dubbi; ma io non voglio darmene pena, né fare un passo per cercarlo, e poi tratterò con disprezzo coloro che si tormentano in questa preoccupazione. [...] Senza previdenza e senza timore desidero affrontare questo grande evento e lasciarmi languidamente condurre alla morte, nell'incertezza dell'eternità della mia condizione futura’.

Chi si augurerebbe di avere per amico un uomo che discorre in questa maniera? [...] Nulla è importante per l'uomo come il suo stato, nulla è così spaventoso per lui come l'eternità; e dunque, che si trovino degli uomini indifferenti alla perdita del loro essere ed al pericolo di un'eternità di miseria non è affatto naturale. Essi sono ben diversi nei riguardi di tutte le

---

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 443, f. 428.

<sup>19</sup> *Ibid.*

altre cose: hanno timore perfino delle cose più leggere, le prevedono, le sentono; questo stesso uomo che passa tanti giorni e tante notti nella rabbia e nella disperazione per la perdita di un carico o per qualche offesa immaginaria al suo onore è il medesimo che si trova al punto di perdere tutto con la morte senza inquietudine e senza emozione. È una cosa mostruosa vedere in uno stesso cuore e nello stesso tempo questa sensibilità per le minime cose e questa bizzarra insensibilità per le più grandi. Sono un incantesimo incomprensibile e un torpore sovranaturale che indicano una forza onnipotente come causa. Bisogna che vi sia uno strano rovesciamento nella natura dell'uomo per gloriarsi di essere in questo stato, nel quale sembra incredibile che possa stare una singola persona. Tuttavia, l'esperienza me ne fa vedere un così gran numero che sarebbe sorprendente, se solo non sapessimo che la maggior parte di coloro che se ne occupano simulano e non sono effettivamente tali. Sono persone che hanno sentito dire che le belle maniere nel mondo consistono nel fare così lo scostumato. [...] C'è vergogna solo a non averne. Nulla accusa maggiormente un'estrema debolezza di spirito che il non conoscere quale sia l'infelicità di un uomo senza Dio. [...] Che costoro [...] finalmente riconoscano che non esistono che due categorie di persone che si possano chiamare ragionevoli: coloro che servono Dio con tutto il loro cuore perché lo conoscono, e coloro che lo cercano con tutto il loro cuore perché non lo conoscono.<sup>20</sup>

Con queste parole Pascal non solo ribadisce la stravaganza di quel rovesciamento che conduce l'*indifferente* sino al punto paradossale di disprezzare coloro che fanno della fibra della propria anima e dei limiti della propria esistenza un imprescindibile centro di interesse, ma decodifica questo atteggiamento alla luce di una vera e propria inversione assiologica che ha il suo contrappunto nell'evidente sovrastima di quegli aspetti marginali della vita che seducevano con indubbia facilità anche l'uomo dedito al divertimento. Come Pascal dirà altrove, «la sensibilità dell'uomo per le piccole cose unita all'insensibilità per le grandi cose segna uno strano perversimento»<sup>21</sup> che induce a riflettere sulla natura stessa dell'essere umano.

Sembra dunque farsi strada un parziale allineamento tra la postura esistenziale dell'*indifferente* e quella del *diverso* all'insegna di una comune propensione per le cose del mondo e a detrimento di una cultura del sé che ha le sue radici tanto nel terreno di un'antropologia teologica e del relativo apparato escatologico-morale (quell'antropologia e quella morale di stampo cristiano che Pascal mira a stabilire una volta denunciata l'innaturalità dell'indifferentismo) quanto in quello di un'ontologia umana che prescinde da ogni rapporto con il divino;<sup>22</sup> e però «l'incantesimo incomprensibile e il torpore sovranaturale» che avvolgono la disposizione - o meglio, l'indisposizione - spirituale dell'*indifferente* sono all'uomo divertito del tutto ignoti. Nel suo moto evasivo da sé,

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 433-441, f. 427.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 647, f. 632.

<sup>22</sup> Per un'esposizione della duplice antropologia presente nell'opera pascaliana si veda il capitolo *Le due antropologie* contenuto in Vincent CARRAUD, *Pascal: dalle conoscenze naturali allo studio dell'uomo*, Le Monnier, Firenze 2015, pp. 200-208.

infatti, il *diverso* esprime secondo una modalità difettiva la medesima premessa antropologica che è a fondamento di ogni essere umano e che troviamo particolarmente definita nel prototipo dell'*uomo religioso*: l'inquietudine circa la propria esistenza e il proprio destino che invita a cercare delle risposte che sovrastino l'immediatezza del momento presente, momento in cui il *diverso* è distratto dagli affanni del mondo, mentre l'*uomo religioso*, pur costretto nell'immanenza del medesimo orizzonte mondano, fa esperienza di una devozione con cui anela ad una trascendenza che ancora gli rimane interdotta.

Lo scenario dipinto da Pascal in questo Frammento sembrerebbe piuttosto coerente e definito; senonché nelle ultime righe proposte, in un rapido passaggio dal piano descrittivo a quello esplicativo, emerge un elemento di novità che, per quanto sommerso, apre la possibilità di un'interpretazione più sofisticata del fenomeno dell'indifferentismo legata alla sua origine fenomenologico-esistenziale: «l'esperienza mi fa vedere un così gran numero [di indifferenti] che sarebbe sorprendente, se solo non sapessimo che la maggior parte di coloro che se ne occupano simulano e non sono effettivamente tali». Con questa considerazione Pascal solleva il problema capitale di comprendere se il modello fenomenologico-esistenziale che qui abbiamo denominato indifferentista possa effettivamente trovare un riscontro nella realtà empirica oppure costituisca soltanto un archetipo ideale grazie al quale mettere ordine nell'universo umano cercando di individuarne le tendenze principali, un modello, cioè, la cui ricostruzione genetica costringe a guardare oltre l'indifferenza stessa. Il pensatore francese appare piuttosto scettico rispetto alla possibilità che un tale atteggiamento risulti in se stesso autofondato ed autoesplicativo, riconducendolo per questo ad una forma di finzione imperniata su un'altra postura esistenziale, una postura che al lettore di Pascal risulta piuttosto familiare: quella del *diverso*, con la sua disposizione ad evadere da sé immergendosi nelle logiche mondane della socialità e della cultura. Pascal sembra qui suggerire che quello che in termini teoretici può essere inquadrato come indifferentismo sia di fatto suscumbibile entro la categoria più generale rappresentata dall'*uomo divertito*, di cui esso non sarebbe che una specificazione fenomenologica. E in effetti questa mossa speculativa sembra sulle prime risolvere la tensione che si genera cercando di integrare il paradigma antropologico teorizzato da Pascal nell'arco dell'intera opera con un comportamento - quello indifferentista - che pare quasi refutarlo punto per punto. L'uomo è per Pascal naturalmente interessato a sé e alle proprie vicende terrene e ultraterrene, e lo dimostrano i molteplici frammenti dedicati all'amor proprio e, più in generale, alla

fenomenologia dell'essere umano (diversione, immaginazione, desiderio di gloria...);<sup>23</sup> eppure l'*indifferente*, con la sua innaturale e mostruosa negligenza, sembrerebbe testimoniare la fallacia esplicativa - o perlomeno la necessità di una pretesa non totalizzante - di questa stessa concezione antropologica, definendo l'urgenza di un modello teorico alternativo. Se però svincoliamo il paradigma indifferentista da ogni esigenza di presa sulla realtà, se cioè intendiamo questo atteggiamento esistenziale come un idealtipo privo di un'effettiva corrispondenza empirica, possiamo riuscire ad analizzare la figura dell'*indifferente* senza per questo mettere in discussione l'intera prospettiva antropologica descritta da Pascal. Si tratterà, cioè, di valutare l'indifferentismo non come concreta possibilità esistenziale, ma nemmeno come prototipo astratto di un atteggiamento antropologicamente indisponibile, quanto piuttosto come epifenomeno della diversione, il cui principio è non solo coerente con l'antropologia pascaliana, bensì centrale nella sua configurazione.

È questa la via seguita dal già citato V. Carraud, che in *Pascal et la philosophie* e *Pascal: des connaissances naturelles à l'étude de l'homme*<sup>24</sup> propone un'originale interpretazione del fenomeno-limite della «stravaganza» (l'indifferentismo) in relazione al più radicale fenomeno della diversione. Genesis dell'indifferenza è per il critico francese una particolare torsione della disposizione diversiva su base sociale, un ri-orientamento del moto di fuga da sé a motivo della necessità di apparire pubblicamente come una certa moda - quella filolibertina in voga nei decenni centrali del Seicento francese - suggerisce.

Ma andiamo ora ad ispezionare più rigorosamente la teoria prospettata da Carraud.

#### 4. Diversione e indifferenza?

Per lo storico francese a segnare la distinzione tra la figura dello *stravagante* e quella del *diverso* è innanzitutto un differente livello di autocoscienza: «lo *stravagante* è colui che conserva un perfetto controllo di sé di fronte alla morte. Ha una piena coscienza del suo stato, della morte certa, e tuttavia non ne tiene assolutamente conto: peggio, gode della sua stessa ignoranza».<sup>25</sup> Il pervertimento dell'*indifferente* si sostanzia dunque non in

<sup>23</sup> Tra i principali luoghi critici di tali tematiche pascaliane segnaliamo, oltre al già citato testo di V. Carraud, l'articolo dello stesso autore dal titolo *Remarks on the Second Pascalian Anthropology: Thought as Alienation*, inserito in "The Journal of Religion", 85, 4, University of Chicago Press, Chicago 2005, pp. 539-554.

<sup>24</sup> Vincent CARRAUD, *Pascal et la philosophie*, PUF, Paris 1992; ID., *Pascal: des connaissances naturelles à l'étude de l'homme*, Vrin, Paris 2007 (tr. it: ID., *Pascal: dalle conoscenze naturali allo studio dell'uomo*, Le Monnier, Firenze 2015).

<sup>25</sup> ID., *Pascal: dalle conoscenze naturali allo studio dell'uomo*, p. 217. Cfr. PASCAL, *Frammenti*, p. 433, f. 428: «[Gli indifferenti] scelgono di vivere nell'ignoranza di ciò che essi sono».

un'ingenua perdita di vista di quanto concerne il suo essere più proprio, ma in una presa di coscienza di esso cui non corrisponde, però, alcuna determinazione sul piano pratico-esistenziale. È precisamente questa dissociazione tra la sfera della coscienza e quella dell'azione, nonché tra la dimensione del sapere e quella del sentire, a suscitare lo sdegno di Pascal: non la paura della morte e nemmeno la perdita di coscienza davanti a sé definiscono l'inconcepibile atteggiamento dell'*indifferente*, bensì una tanto elementare quanto inspiegabile incuranza rispetto a tutto ciò che intimamente lo costituisce. Il *diverso* è, nella lettura offerta da Carraud, un uomo profondamente condizionato da una «doppia insensibilità»: <sup>26</sup> l'insensibilità verso se stesso e quella verso la propria morte; nella psicologia dell'*indifferente*, invece, questa duplice insensibilità si risolve in una condizione decisamente meno lineare e di cui sembra impossibile capacitarsi: egli è sì indifferente a se stesso, dal momento che non ha cura di fare tutto il possibile (e in verità nemmeno il minimo indispensabile) per garantirsi un destino migliore, ma è nondimeno consapevole della propria finitudine e dell'incombente necessità della morte. All'autenticità della sua autocoscienza fa da contrappeso, si potrebbe dire, l'inautenticità del suo comportamento e della postura etico-esistenziale cui esso fa capo. Il pensiero della morte è un pensiero certo, ma non sentito internamente, scevro di *pathos*, incapace di forgiare i modi dell'esistenza (per ciò stesso esangue) dell'*indifferente*. Questa condizione è per Pascal uno sfregio sul volto dell'ontologia umana, dacché nell'incapacità di una consapevolezza, per così dire, "cognitiva" di farsi pensiero vivente e di sollecitare il sentimento ha luogo quell'aberrazione antropologica cui abbiamo accennato poc'anzi. Per Pascal il pensiero è la dimensione costitutiva non solo dell'essere umano, ma di tutta un'ontologia che differisce infinitamente da quella dei meri corpi e da quella del perfetto amore cristiano. <sup>27</sup> Ora, se l'*indifferente* dispone di un pensiero (nello specifico, la coscienza della propria mortalità) che tuttavia non è in grado di produrre alcun frutto sul piano dell'esistenza effettiva e dei principi ideali cui essa si appella, significa che questo pensiero è destituito della sua originaria ascendenza e in qualche modo risospinto verso l'ordine materiale della corporeità; sarà cioè un pensiero la cui funzione, in termini fenomenologici, non potrà andare oltre una sorta di mimesi del corporeo, ovvero uno stato in cui la coscienza della propria condizione non si distingue, sul piano della manifestazione fenomenica, dalla speculare incoscienza. Nell'*indifferente* vi è un pensiero della propria mortalità e finitudine, del proprio essere,

---

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 215.

<sup>27</sup> Si vedano a questo proposito i frammenti sui tre ordini della realtà, in particolare PASCAL, *Frammenti*, pp. 351-355, f. 308, e quelli dedicati alla specificità che il pensiero conferisce all'essere umano, ovvero *ivi*, pp. 709-711, f. 756, p. 275, f. 200 e p. 175, f. 113. Per una lettura critica della questione segnaliamo Romano GUARDINI, *Pascal*, Morcelliana, Brescia 1992.

ma questo non entra in circolo nel passaggio dalla mera coscienza astratta alla disposizione psicologica e all'azione concreta; è un pensiero arido, sterile, costitutivamente incapace di salvare l'uomo dall'ignoranza di sé. Per come viene presentata da Carraud, il paradosso di questa coscienza parziale consiste nell'inspiegabile divaricazione tra la conoscenza di sé e quella della propria mortalità: quella che lungo l'intera antropologia pascaliana sembra essere un'unica soluzione di coscienza in cui il sapersi mortale, finito e misero rappresenta il vero e proprio oggetto dell'imperativo «conosci te stesso!» si profila, nella figura del tutto particolare dello *stravagante*, secondo uno sdoppiamento di contenuto che ammette la possibilità di una disgiunzione di conoscenza di sé e conoscenza della propria finitudine, una possibilità, cioè, che consente di afferrare il fatto della propria mortalità senza coglierne però il senso e le implicazioni esistenziali, e dunque mantenendo in gioco la facoltà di obliare se stesso. L'incoscienza coscienza dell'*indifferente* è la specificità che smarca quest'ultimo dal modello esistenziale del *diverso*, la cui fuga da sé è improntata ad un totale velamento del proprio essere che comprende anche l'autoinduzione di un'incoscienza rispetto alla propria morte.

Un'altra tessera che possiamo addurre al nostro mosaico nel tentativo di comporre un quadro teorico quanto più possibile coerente dei rapporti tra l'indifferentismo e la diversione è rappresentata dal diverso senso secondo cui la propria morte può essere intesa. Più nello specifico, possiamo ipotizzare che a segnare una delle differenze più significative tra le due figure fenomenologiche dello *stravagante* e del *diverso* sia non solo una dissimile modalità di autoallontanamento da sé e dalla percezione esistenziale della propria morte, ma anche un difforme concetto di morte cui, ambedue difettivamente, si rapportano. Nell'arco delle *Pensées*, così come nel corso della storia del pensiero filosofico, possiamo distinguere almeno due modi di considerare la morte: come ulteriorità, ossia come stato di cose che trascende la vita e che si dischiude metafisicamente una volta che questa si è esaurita, e come fenomeno intramondano il cui avvento sancisce il limite ultimo della vita; in breve, la prima morte è quella dell'al di là, la seconda quella dell'al di qua: entrambe, secondo gli specifici rapporti che intrattengono con l'individuo, retroagiscono sulla vita condizionandone le forme esistive, le modalità esistenziali e le condotte etico-sociali. Ora, possiamo supporre, a titolo di euristica interpretativa, che l'*indifferente* stia alla questione dell'al di là come il *diverso* sta a quella dell'al di qua, vale a dire secondo un atteggiamento difettivo di noncuranza o evitamento. Questo schema esplicativo, non privo di limiti e drastiche semplificazioni, risulta in una certa misura funzionale in quanto ci permette di cogliere il differente problema che attanaglia l'*indifferente* e il *diverso*. Se il primo, nella sua infeconda coscienza, si relaziona sfacciatamente alla morte nella sua dimensione

escatologica, negando di fatto la funzione esistenziale decisiva dell'immortalità dell'anima e dell'esistenza di Dio, il secondo diverge dal pensiero della propria morte nel senso eminente della necessità fenomenologica del suo accadere. Così, l'«indifferenza denaturata»<sup>28</sup> dello *stravagante* prende le mosse non da un ripudio del fenomeno della morte come contrassegno della finitudine umana, una finitudine che l'*indifferente* conosce e che gli consente di avere accesso ad una più generale conoscenza di sé, bensì da un'altrettanto pericolosa negligenza che concerne il proprio destino ultimo e, di conseguenza, la migliore postura esistenziale da adottare in vista di esso. Numerosi studi sottolineano come il Frammento sul *pari* si configuri non come una prova dell'effettiva esistenza di Dio, quanto piuttosto come una prova della convenienza di formulare una credenza positiva a riguardo.<sup>29</sup> Ebbene, questa convenienza razionalmente dimostrata, che trova poi il suo completamento in una disposizione emotivo-sentimentale verso Dio, è esattamente ciò che l'*indifferente* ignora e che lo porta ad una deriva esistenziale tale per cui ciò che vi è di più importante (la propria sorte, la propria anima, la propria beatitudine) è oltremodo svilito ed espulso dal proprio orizzonte di preoccupazione. L'uomo intrattenuto nel mondo dalla diversione, invece, temendo di esperire attraverso l'intimo contatto con sé medesimo la propria finitudine e mortalità, overosia il condizionamento esercitato dalla morte che mondanamente si para dinanzi all'essere umano, sceglie di vivere perpetuando un effimero ma implacabile divertimento e assicurandosi, tramite l'insaturazione di una certa distanza tra la propria coscienza e la mortale verità del suo essere, di mantenersi sempre immune al pensiero della propria morte.

Il problema della (in)coscienza verrebbe allora a strutturarsi come segue: l'*indifferente*, cosciente della propria morte in senso fenomenico ma incurante delle sue implicazioni escatologiche, conosce se stesso in quanto entità intramondana, ma si ignora in quanto anima la cui immortalità lo definisce anche in termini metafisici, mentre il *diverso*, incosciente tanto della mortalità del suo essere quanto del significato ultramondano di questa finitudine, ignora di sé tutto ciò che può ignorare, e nondimanco

<sup>28</sup> CARRAUD, *Pascal: dalle conoscenze naturali allo studio dell'uomo*, p. 218.

<sup>29</sup> «L'oggetto della scommessa è il seguente: 'Dio esiste oppure non esiste'. [...] Dato che da un punto di vista teoretico è impossibile risolvere una questione di così vitale importanza, e dato che è impossibile non prendere posizione di fronte ad essa, 'vediamo ciò che ci interessa'. Il che vuol dire: non consideriamo la questione dal punto di vista del vero o del falso, ma vediamo il bene e il male che ce ne può derivare; discutiamola cioè dal punto di vista dell'interesse. [...] Il pari [...] non costituisce agli occhi di Pascal un argomento tendente a dimostrare l'esistenza di Dio» (Ambrogio ALBERTI, *Pascal e le prove razionali dell'esistenza di Dio*, "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", Vita e Pensiero, 56, 1, Milano gennaio-febbraio 1964, p. 90). Per un ulteriore approfondimento sulla natura della scommessa si veda anche Lino PONTICELLI, *Fede e scommessa in Pascal*, "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", Vita e Pensiero, 61, 1, Milano gennaio-febbraio 1969, pp. 109-113.



mantiene nella sua esistenza una coerenza interna, dacché è naturale che chi non conosce i limiti e le miserie della propria ontologia non avverta l'esigenza di cercare in Dio - e prima ancora nell'esercizio filosofico di un dubbio autodiretto - una soluzione.

Questo scorcio parrebbe definire la condizione del *diverso* come estremamente più critica di quella dell'*indifferente*, cionondimeno è a quest'ultimo che Pascal rivolge i suoi pensieri nel momento in cui prende corpo il problema - non tanto storico-teologico quanto piuttosto pratico-esistenziale - dell'esistenza di Dio. Il motivo di questa attenzione particolare riservata all'*indifferente* è a nostro avviso da identificare nella basilare constatazione che, mentre il *diverso* può in linea di principio essere risvegliato dal suo stato di incoscienza e condotto, magari proprio attraverso la lettura delle *Pensées*,<sup>30</sup> a ricercare la verità del suo essere, l'*indifferente*, disponendo già di questa consapevolezza su un piano puramente teorico, si trova in una situazione che designa una paradossale contraddizione con i caratteri antropologici di ogni essere umano, rendendo perciò necessaria una più accurata riflessione. L'operazione che occorre compiere è, nel Frammento successivo, da Pascal solo accennata, e però densa di implicazioni: «Questo adagiarsi in una simile ignoranza è una cosa mostruosa di cui bisogna far sentire la stravaganza e la stupidità a coloro che vi trascorrono la vita, rappresentandola loro per confonderli con la visione della loro stessa follia».<sup>31</sup> Il presupposto all'origine di questo tentativo di conversione dell'*indifferente* è che l'assurdità della sua posizione sia a tal punto autoevidente da fare in modo che basti prenderne visione per delegittimarla una volta per tutte; ma Pascal sa bene che è proprio il nucleo del pervertimento dell'*indifferente* a far sì che egli veda un comportamento

---

<sup>30</sup> Tra i principali interrogativi che animano la critica pascaliana primeggia quello relativo al destinatario ideale delle *Pensées*. Una nutrita schiera di studiosi ritiene, a questo proposito, che l'opera sia rivolta proprio a coloro che, incarnando pienamente gli schemi psicologici e comportamentali della diversione, aderiscono al libertinismo mondano; tra questi possiamo menzionare P. Serini, il quale identifica «i lettori a cui [l'opera] era in special modo destinata: i *mondains* e i *libertins*» (Paolo SERINI, *Pascal*, Einaudi, Torino 1975, p. 234). «L'originale fisionomia dell'*Apologia* pascaliana, [...] oltre e prima che una giustificazione del Cristianesimo, voleva essere, per così dire, un *itinerarium mentis in Christum*: un tentativo per condurre il *libertin*, mediante una dialettica a un tempo intellettuale e morale, a porsi il problema della verità del Cristianesimo, a sentire la necessità di approfondirlo, a 'farne la sua più seria occupazione'; e per metterlo così 'nella disposizione di accoglierne con gradimento le prove e di desiderare che siano sicure e ben fondate'» (*Ivi*, pp. 263-264; *Œuvres*, I, p. 80; *Préface de Port-Royal*, in PASCAL, *Œuvres Complètes de Blaise Pascal*, a cura di L. Brunschvicg, Hachette, Paris 1904-1914, XII, p. CLXXXVI). Il rapporto tra gli scritti pascaliani e il fenomeno del libertinismo è stato inoltre trattato da Domenico Bosco in *Pascal e i libertini*, in *Ricordo di Sofia Vanni Rovighi nel centenario della nascita*, Vita e Pensiero, Milano 2008, pp. 183-196, e, declinato nell'ambito dell'interpretazione del ruolo architettonico della scommessa, da Lucien Goldmann in *Le pari est-il écrit 'pour le libertin'?*, in ID., *B. Pascal. L'homme et l'œuvre*, Cahiers de Royaumont, Les Editions de minuit, Paris 1956, pp. 111-158.

<sup>31</sup> PASCAL, *Frammenti*, pp. 441-443, f. 428.

appropriato là dove ogni altro scorge soltanto «follia e cecità».<sup>32</sup> Risulta allora ancora più chiara la condizione esistenziale dell'*indifferente*: essa è la più drastica e la più compromessa, perché nulla di ulteriore può essergli svelato dal momento in cui egli ha disgiunto la consapevolezza della propria morte dalla necessità di ridefinire l'esistenza in virtù di questa consapevolezza. L'*indifferente*, contrariamente al *diverso*, è già presso se stesso, ma la forma di questa autopresenza si esprime esistenzialmente in un mostruoso disinteresse verso ciò che più dovrebbe premergli. Egli è cieco dinnanzi alle più profonde esigenze che attraversano l'umano, incapace di penetrare esistenzialmente le verità che astrattamente conosce e che pure non hanno per lui alcun significato in quanto sconnesse dal suo essere più proprio, di cui non ha, in fondo, alcuna cognizione reale.

Una tale interpretazione dell'*indifferente*, per quanto supportata testualmente dalle parole di Pascal, porta alla luce il nodo dell'impossibilità di redimere questa figura e di avviarla ad una disposizione spirituale ed esistenziale più proficua; è pertanto fondamentale che essa venga in qualche modo ricondotta al meglio definito fenomeno della diversione, la cui figura di riferimento, il *diverso*, offre maggiori margini per una ricalibratura fenomenologico-esistenziale del problema. È precisamente in questo senso che la spiegazione offerta da Carraud si dimostra particolarmente funzionale, in quanto essa si rivela in grado di ricomprendere il fenomeno dell'indifferentismo entro il principio della diversione senza tuttavia mancare di sottolinearne le specificità. Leggiamo quanto afferma il critico francese:

La mostruosità naturale [dell'*indifferente*] si rivela essere una finzione culturale. [...] Questa finzione, che è un effetto di moda, si può analizzare di nuovo come 'divertimento': essa è il 'divertimento' del non divertimento. La maggior parte di coloro che si 'divertono' giocando allo 'stravagante' fingono la coscienza della morte e l'indifferenza che l'accompagna. C'è un 'divertimento' dell'apparenza del non 'divertimento', gioco con il gioco sociale. Per il rapporto con la morte [...] la contraffazione del 'divertimento' si ripiega totalmente sul [...] 'divertimento'. Ma questi uomini che si 'divertono' con il 'non-divertente' sarebbero i più infelici se la loro contraffazione sociale dovesse diventare la mostruosità naturale della fredda coscienza della morte.<sup>33</sup>

Il presupposto antropologico vagliato all'inizio di questo scritto e consistente nell'attitudine alla finzione sociale da parte del singolo ritorna qui come criterio esplicativo della presenza di comportamenti apparentemente inspiegabili: l'*indifferente*, ci rivela Carraud, è un uomo che dà al principio diversivo una curvatura del tutto singolare, una curvatura che chiama in causa la categoria del «divertimento del non-divertimento». La coscienza di sé e della propria morte nella modalità dell'indifferenza

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 441, f. 428.

<sup>33</sup> CARRAUD, *Pascal: dalle conoscenze naturali allo studio dell'uomo*, p. 219.

sarebbe, secondo questa lettura, il frutto di una finzione, di una «contraffazione» sociale determinata non tanto da un reale perversimento antropologico, quanto da un «effetto di moda» che è, più propriamente, l'indice di un perversimento morale e culturale legato alle forme del pubblico apparire. Ne emerge un'immagine che connota l'indifferentismo come fenomeno che, lungi dal collocarsi nel cuore dell'ontologia umana, segnala una prospettiva precipuamente etica. L'indifferenza è quella maschera assunta dalla diversione per dissimulare se stessa ed elevarsi ad una posizione apparentemente superiore,<sup>34</sup> è un gioco allestito affinché la divergenza da sé possa imporsi socialmente non come puro e fatuo divertimento, bensì come apparenza del non-divertimento.

Il perverso gioco dell'*indifferente* è allora tale da ingenerare nella sua artificiale auto(in)coscienza quell'atteggiamento fenomenologico-esistenziale che agli occhi di Pascal appare come il più deprecabile fra tutti, come l'«innaturale mostruosità» di una stravaganza di costumi che desta l'inevitabile sospetto di un'anomalia antropologica e che si contrappone antinomicamente alla «mostruosità naturale della fredda coscienza di morte»,<sup>35</sup> quella, per intenderci, che può essere attribuita solo a uomini saggi e dotati di straordinario spessore morale.<sup>36</sup> Non dunque l'afferramento cosciente della propria esistenza, la penetrazione razionale e al contempo sentimentale del proprio essere nei suoi limiti e nelle sue determinazioni ontologiche, ma l'apparente comprensione lucida di sé, ovvero il non-divertimento dell'indifferenza come modalità escogitata nell'alveo stesso della diversione.

In questo caso la scelta terminologica di due differenti concetti (*diversione* e *divertimento*) per indicare il medesimo fenomeno ci consente di maneggiare con più agevolezza il senso e i modi di questo meccanismo finzionale. È possibile infatti supporre che ogni comportamento diversivo si possa così scomporre: un oggetto o attività che attira l'attenzione del soggetto e che, in un dato momento, individua e polarizza la tendenza diversiva, e la tendenza diversiva medesima, ossia l'impulso universale in funzione del quale il soggetto è naturalmente portato ad uscire da sé per dedicarsi alle cose del mondo. Possiamo, per funzionalità ermeneutica, chiamare il primo «divertimento», intendendo con esso l'atto empirico con cui si oblia il proprio essere e

---

<sup>34</sup> È suggestiva, a questo proposito, l'ipotesi di interpretare le differenti posture di fronte alla morte in base a quello che J. Mesnard, sulla scorta dell'omonimo titolo pascaliano di una sezione delle *Pensées* («Ragioni degli effetti» o, come attesta il prospetto della *Copie*, «Opinioni sane del popolo»), definisce il «metodo delle ragioni degli effetti» (MESNARD, *Sui 'Pensieri' di Pascal*, p. 201).

<sup>35</sup> CARRAUD, *Pascal: dalle conoscenze naturali allo studio dell'uomo*, p. 219.

<sup>36</sup> È probabile che Pascal, influenzato dalla lettura dei *Saggi* di Montaigne, abbia in mente la figura di Socrate come simbolo di una positiva indifferenza alla morte: «La morte è terribile per Cicerone, desiderabile per Catone, indifferente per Socrate» (Michel de MONTAIGNE, *Saggi*, a cura di F. Garavini e A. Tournon, Bompiani, Milano 2012, I, cap. 50, p. 539).

il mezzo che, elevandosi a fine dell'attività umana, garantisce una reale distrazione, e la seconda "diversione", in riferimento al principio fenomenologico-esistenziale che si radica nell'ontologia umana e che dispone ogni uomo a scorgere fuori di sé ciò che egli non osa cercare al suo interno.<sup>37</sup> Distinguendo analiticamente questi due piani possiamo con facilità ammettere che esista, come suggerisce Carraud, la possibilità di un «divertimento del non-divertimento», ovvero una diversione non divertita, non distratta, o, per meglio dire, distratta nel tentativo di non apparire divertita. La diversione offre dunque la possibilità ontologica di divergere, e questa tendenza trova nel dato sensibile un appiglio per concretizzarsi empiricamente. Questo tipo di interpretazione, oltre a dissolvere alcuni dei dubbi riguardanti la nebulosa ipotesi di Carraud, garantisce una più efficace comprensione di larghi tratti dei frammenti pascaliani sul *divertissement*, consentendo di discriminare attraverso l'uso alternato di "diversione" e "divertimento" (o "distrazione") il principio d'azione fondamentale (quell'«istinto segreto che porta gli uomini a cercare il divertimento»)<sup>38</sup> dalle sue determinazioni particolaristiche («la cura del loro onore, del loro bene, dei loro amici, e ancora del bene e dell'onore dei loro amici, [...] gli affari, l'apprendimento delle lingue e gli esercizi»,<sup>39</sup> anche «la più piccola cosa, come un biliardo o una palla da spingere, [purché sia] sufficiente per divertirlo»<sup>40</sup>).

### 5. Interrogare la morte, ovvero un *Che cosa?*

Ora che abbiamo messo in evidenza alcuni degli elementi di rilievo per un'indagine sui rapporti tra i punti luce e le zone d'ombra dell'antropologia pascaliana, possiamo tentare di sintetizzarli in una visione complessiva che tenga conto di ciascuno di essi integrandoli dialetticamente.

L'ineludibile premessa della nostra analisi è stata la messa a fuoco della concezione antropologica di Pascal nelle sue fondamenta. Essa prevede, in primo luogo, che la socratica conoscenza di sé costituisca la primaria direttrice su cui l'esistenza si edifica nelle sue svariate forme: conoscere se stessi significa prendere posizione rispetto ad una serie di istanze (la verità, l'esistenza di Dio, la morte, la miseria e la grandezza dell'essere umano, la natura dell'anima e dell'Io...) che, combinate, tratteggiano la morfologia del proprio modo di essere e di relazionarsi a sé. Questa conoscenza di sé, tuttavia, non sempre si manifesta nella sua nitidezza e spontaneità, giacché l'influenza della moda e di altri meccanismi sociali evoca la possibilità di una sovrastruttura finzionale con cui

<sup>37</sup> Per quanto concerne la triade concettuale interiorità-*divertissement*-esteriorità, si consulti il già citato THIROUIN, *Le cycle du divertissement*, pp. 262-263.

<sup>38</sup> PASCAL, *Frammenti*, p. 203, f. 136.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 211, f. 139.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 205, f. 136.

coprire fenomenicamente il proprio naturale interesse verso se stessi. È precisamente in relazione allo schema secondo cui questo rapporto tra l'originaria disposizione verso sé e la sua esibizione fenomenica si articola che può essere pensata la distinzione fra il modello fenomenologico-esistenziale del *diverso* e quello dell'*indifferente*. Anziché avventurarsi nel rischioso proponimento di un paradigma antropologico *ad hoc* per giustificare la mostruosa incuria dell'*indifferente* nei confronti di ciò che intimamente lo riguarda (le medesime istanze poc'anzi menzionate), è possibile interpretare l'atteggiamento dell'*indifferente* come una variante socialmente determinata dell'atteggiamento diversivo incardinato difettivamente su quel medesimo prospetto antropologico che si declina affermativamente nel prototipo dell'*uomo religioso* e che rimane sotteso all'intero apparato speculativo pascaliano. Secondo questo assetto concettuale, l'*indifferente* è impegnato in un moto di autoallontanamento dall'idea della propria morte esattamente come il *diverso*, ma a differenza di quest'ultimo desidera dare al mondo un'apparenza contraria, un'apparenza che sia quella del non-divertimento, per l'appunto, dell'indifferenza.

In base a questa teoria interpretativa, la figura dell'*indifferente* può essere collocata su un piano che non corrisponde propriamente né a quello empirico-realista (non esistendo, di fatto, alcun uomo che sia veramente indifferente, o meglio, essendo l'indifferentismo una sottocategoria liminale della diversione) né a quello di un concetto-limite frutto di una tipizzazione astratta che rimanda a un'antropologia di per sé impossibile da realizzare. L'indifferentismo non esiste come principio fenomenologico-esistenziale perché non vi è uomo che non abbia in gran considerazione la propria sorte e felicità; esso è nondimanco presente nello scenario sociale come forma manifestativa di una postura riconducibile all'originario impulso alla diversione nel mondo.

Certo, dinnanzi all'affermazione pascaliana «la maggior parte di coloro che se ne occupano [che si occupano delle cose più insignificanti trascurando quelle che più da vicino dovrebbero riguardare loro] simulano e non sono effettivamente tali»<sup>41</sup> resta il problema non irrisorio di comprendere quale sia la condizione della porzione di indifferenti non menzionata, ovvero quella «minor parte» che per Pascal potrebbe forse esulare dal meccanismo dissimulativo. Questo elemento di dettaglio è però probabilmente destinato a rimanere inesplorato nelle sue implicazioni, non essendo in alcun modo corredato da riflessioni ulteriori (nello stesso Frammento o altrove) e dimostrandosi altresì agevolmente decifrabile come un semplice artificio retorico inserito per smorzare l'intonazione dogmatica dell'intera affermazione; riteniamo perciò più proficuo procedere oltre.

---

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 437, f. 427.

Ciò che in controluce sembra emergere dall'analisi carraudiana, e che il lettore stesso potrà constatare leggendo criticamente le *Pensées*, è la necessità di distinguere, in relazione alla doppia figura dell'*indifferente* e del *diverso*, un piano prettamente fenomenico legato alla condotta esteriore e al più generale apparato comportamentale di ogni essere umano e un piano più profondo relativo all'atteggiamento esistenziale dinnanzi a sé e alla problematicità della vita e dei suoi cardini (l'amor proprio, la fede, il destino, la morte...). Se assumiamo come valida l'ipotesi interpretativa di Carraud, possiamo riconoscere come operante nell'*indifferente* la medesima disposizione esistenziale presente nel *diverso*, con però la significativa differenza che il primo costruisce attorno al principio diversivo una fenomenologia dell'apparire votata ad occultare ogni naturale preoccupazione verso la propria esistenza, mentre il secondo vive questa preoccupazione facendone il precipuo motivo di fuga da sé. Ad un'uguale idealità dell'esistenza - quella in virtù della quale si prende posizione difettivamente rispetto ai limiti e alle contraddizioni ontologiche della propria natura - corrisponde, nel confronto fra *diverso* ed *indifferente*, uno scarto fenomenologico che sembra produrre due modalità esistenziali profondamente divergenti nella loro fatticità. Se dunque supponiamo, come si ha ragione di fare leggendo l'opera pascaliana, che il disegno antropologico generale offerto dall'autore francese sia tale da considerare l'esistenza non nei suoi modi empiricamente determinati ma nella sua idealità, ovvero in base alla postura che ciascun uomo di principio assume quando è chiamato a riflettere su questioni che intimamente lo riguardano, sarà facile ricondurre entro un unico quadro ermeneutico il doppio volto fenomenologico dell'indifferentismo e della diversione, potendo di fatto affermare che entrambi questi fenomeni risultano in una certa misura diversivi e forieri di una medesima disposizione difettiva nei confronti del proprio essere.

Nel tentativo, però, di trovare un più saldo radicamento di queste due varianti fenomenologiche, abbiamo congetturato una distinta formulazione del problema della morte. Con l'obiettivo di illustrare in modo estremamente schematico i diversi livelli del rapporto che la coscienza del singolo intrattiene con la morte, possiamo prendere in prestito ed affinare una preziosa discriminazione concettuale offerta da V. Jankélévitch. Secondo il filosofo russo occorre distinguere fra il *Quod* della morte, la sua sostanzialità, il *che cosa* del suo essere, e il *Quid*, ossia l'insieme delle coordinate fenomeniche (spaziali, temporali, causali, modali...) che determinano ciascuna morte nell'individualità del suo accadere, in una parola, il *come* della morte. Questo per quanto concerne, se così si può dire, l'ontologia della morte; ma, dal punto di vista epistemico, qual è la condizione dell'uomo rispetto a queste due dimensioni tanatologiche?

Siamo ben lontani dal non sapere niente sulla nostra morte: conosciamo la sua Quoddità pur ignorando, fino a nuovo ordine, il Quando, il Dove e il Come di questo Quod. Abbiamo dunque i mezzi per porre il problema, ma non per risolverlo; poiché è relativa semplicemente alla domanda *Che cosa?* 'Sa di morire' la canna pensante di Pascal: sa appunto *che*, ma non sa invece quando, né dove, né come morirà; ignora la data, il luogo e la natura della sua malattia [la malattia della propria mortalità]. Sa che muore, senza sapere che cosa è [questa morte].<sup>42</sup>

Quella che, in termini formali, Jankélévitch presenta come una distinzione binomiale tra gli infiniti modi possibili della morte e la sua univoca sostanzialità si evolve, attraverso la lente pascaliana, in una concettualizzazione ternaria che aggiunge al *come* e al *che cosa* il *che* della morte. L'ignoranza che Pascal proclama in relazione alle concrete determinazioni fenomeniche della propria morte è di immediata comprensione: *l'indifferente*, come il *diverso* e *l'uomo religioso*, vive nell'ontologica nescienza delle forme della sua morte, di ciò che gli spetta, di quando, dove e come questa possa giungere e troncargli così la vita. Quanto al *che*, al fatto stesso di dover necessariamente morire, tutte e tre le suddette figure fenomenologico-esistenziali ne hanno un'intuizione fondamentale, sono cioè consapevoli che la morte, in una qualunque delle sue modalità manifestative, riguarda il loro orizzonte esistenziale ed escatologico come quello di ogni altro vivente («la canna pensante di Pascal sa che muore, sa astrattamente di essere mortale, ma non comprende che cos'è la morte e ne ignora la natura»).<sup>43</sup> Il punto cruciale di questa analisi, pertanto, è da individuare nel rapporto dell'uomo al *che cosa* della sua morte, sia esso inteso nella sua versione fenomenologica ed intramondana o in quella escatologica ed ultramondana; è infatti solo in relazione al *che cosa* della morte e alla propria postura nei confronti di questa dimensione che si spalanca la possibilità di esistenze tra loro alquanto diversificate nella rispettiva fenomenologia. Se riguardo ai modi empirici secondo cui ciascuna morte si manifesta non vi può essere che ignoranza, un'ignoranza che è per l'uomo costitutiva del suo stesso essere, e se la fatticità della morte come dato ineluttabile di ogni vita è offerto all'uomo come certezza già sempre allegata all'esistenza medesima («tutto quello che so è che debbo presto morire [...]»),<sup>44</sup> il criterio focale per comprendere ciascuna figura fenomenologico-esistenziale sarà necessariamente da ricercare nel rapporto del singolo con il *che cosa* della morte, il quale, in qualità di mistero che oltrepassa infinitamente le possibilità epistemiche

<sup>42</sup> Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La morte*, a cura di E. L. Petrini, Einaudi, Torino 2009, p. 427.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 131. Cfr. PASCAL, *Frammenti*, p. 275, f. 200. La medesima struttura logico-sintattica ricorre almeno due volte nel già citato f. 427, in relazione tanto all'evento della morte (morte in senso fenomenologico) quanto al destino dell'uomo (morte in senso escatologico): «tutto quello che so è che [...], ma ciò che ignoro di più è [...]» (*ivi*, p. 433, f. 427); «so soltanto *che* [...], senza sapere *quale* [...]» (*ivi*, pp. 433-435).

<sup>44</sup> PASCAL, *Frammenti*, p. 433, f. 427.

dell'essere umano («[...] ma ciò che ignoro di più è questa stessa morte che non saprei evitare»)<sup>45</sup> e che pure chiama ciascun individuo a plasmare su di esso la propria esistenza, è da designare come chiave d'accesso per l'interpretazione delle diverse modalità di esistere che nelle *Pensées* possono essere ravvisate. «Tutte le nostre azioni e i nostri pensieri debbono prendere delle strade così differenti secondo lo stato dell'eternità, che è impossibile fare un passo con sensatezza e giudizio senza regolarlo in vista di questo punto, il quale deve essere il nostro ultimo fine».<sup>46</sup> È dunque dinnanzi all'eminente problema di non sapere *che cosa* la morte sia che si dischiude uno spazio di autodeterminazione fenomenologico-esistenziale. Si può decidere di abitare questa consapevolezza con ferma indifferenza, di evadere dal problema ingolfandosi nelle attività del mondo o di intraprendere un percorso esistenziale e spirituale che obblighi a vivere nella tensione di una risposta che si può supporre impossibile: tre modalità cardine della ricerca e della non-ricerca dei fondamenti del proprio essere che definiscono a latitudini diverse le possibilità antropologiche dell'umano coordinandole al motivo tematico profondo della conoscenza di sé e della relazione che con sé sempre si intrattiene.

### Nota bibliografica

Ambrogio ALBERTI, *Pascal e le prove razionali dell'esistenza di Dio*, "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", Vita e Pensiero, 56, 1, Milano gennaio-febbraio 1964, pp. 67-94.

Alessandra ALOISI, *The Power of Distraction. Diversion and Reverie from Montaigne to Proust*, Bloomsbury Publishing, London 2023.

Dario ANTISERI, *Come leggere Pascal*, Bompiani, Milano 2005.

ID., *Miseria e grandezza dell'uomo*, Mimesis Edizioni, Milano 2022.

Domenico BOSCO, *Pascal e i libertini*, in "Ricordo di Sofia Vanni Rovighi nel centenario della nascita", Vita e Pensiero, Milano 2008, pp. 183-196.

Vincent CARRAUD, *Pascal et la philosophie*, PUF, Paris 1992.

ID., *Pascal: dalle conoscenze naturali allo studio dell'uomo*, Le Monnier, Firenze 2015.

ID., *Pascal: des connaissances naturelles à l'étude de l'homme*, Vrin, Paris 2007.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 441, f. 428.



- ID., *Remarks on the Second Pascalian Anthropology: Thought as Alienation*, "The Journal of Religion", 85, 4, University of Chicago Press, Chicago 2005, pp. 539-554.
- Chad A. CORDOVA, *Pascal and melancholy*, "Modern Intellectual History", 16, 2, Cambridge University Press, Cambridge 2019, pp. 339-373.
- Eric DUBREUCQ, *L'intériorité désertée et le fond du cœur. Le rapport à soi dans la liasse de Pascal sur le Divertissement in Methodos. Savoirs et textes*, vol. 5, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2005.
- Lucien GOLDMANN, *Le pari est-il écrit 'pour le libertin?'*, in *Blaise Pascal. L'homme et l'œuvre*, Cahiers de Royaumont, Les Editions de minuit, Paris 1956, pp. 111-158.
- Romano GUARDINI, *Pascal*, Morcelliana, Brescia 1992.
- Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La morte*, a cura di E. L. Petrini, Einaudi, Torino 2009.
- Jean LAPORTE, *Le cœur et la raison selon Pascal*, Elzévir, Paris 1950.
- Jean MESNARD, *Sui 'Pensieri' di Pascal*, Morcelliana, Brescia 2011.
- Michel de MONTAIGNE, *Saggi*, a cura di F. Garavini e A. Tournon, Bompiani, Milano 2012.
- Blaise PASCAL, *Frammenti*, a cura di E. Balmas, Rizzoli, Milano 2017.
- ID., *Œuvres Complètes de Blaise Pascal*, a cura di L. Brunschvicg, Hachette, Paris 1904-1914.
- ID., *Pensées*, a cura di L. Lafuma, Éditions Points, Paris 2018.
- ID., *Ragione e cuore. Pagine scelte*, a cura di C. Marcellino, Ares, Milano 2023.
- Alberto PERATONER, *Blaise Pascal e le ragioni del cuore*, in "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", Vita e Pensiero, 89, 2/3, Milano aprile-settembre 1997, pp. 317-337.
- PLATONE, *Apologia di Socrate*, a cura di E. Savino, Mondadori, Milano 2017.
- Lino PONTICELLI, *Fede e scommessa in Pascal*, "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", Vita e Pensiero, 61, 1, Milano gennaio-febbraio 1969, pp. 109-113.
- Paolo SERINI, *Pascal*, Einaudi, Torino 1975.

Jean STAROBINSKI, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, J. R. Geigy S.A., Basel 1960.

Laurent THIROUIN, *Le cycle du divertissement*, "Studi Francesi", 43, 2, Rosenberg & Sellier, Torino 2004.

# THINKING IN COMPLEXITY

## Un itinerario al margine del caos

Katia Serena CANNATA

(Università degli Studi di Catania)

**Abstract:** The article calls into question the contradiction between the visible order of nature and the hidden progressive disorder that seems to guide it. In order to gain a deeper and clearer comprehension of this constant oscillation, we may look at some recent explanations, linked to the development of Complexity Science in the XX century: from CAS to emergence, going through Game Theory and small-world networks. Against oversimplification and linear paradigms, adopting a complex perspective can help drawing a more realistic picture of the world, of its connections and interactions; an approach that goes beyond barriers and strong distinctions between disciplines, facing up to human being, nature and culture on its entirety and complexity. In conclusion, exposed to a dynamic interplay between order and disorder, natural systems seem to stay at the edge of chaos, a region occurring at the frontier between regular motion and standard chaos.

**Keywords:** complexity; edge of chaos; emergence; physics of complex systems; networks.

The edge of chaos is a good place to be in a constantly changing world [...]. What you don't want to do is get stuck in *one* state of order, which is bound to become obsolete sooner or later [...]. So complex systems that can evolve will always be near the edge of chaos, poised for that creative step into emergent novelty.<sup>1</sup>

«La complexité n'est pas un problème neuf».<sup>2</sup> Eppure, soltanto a partire dal ventesimo secolo si è iniziato a definire l'ambito di intervento delle cosiddette *Scienze della Complessità*. Il plurale è d'obbligo perché tale denominazione racchiude in sé numerose prospettive e teorie, un vasto numero di approcci che abbraccia molteplici campi del sapere e assume sfumature differenti. Si tende a far risalire la sua fondazione all'opera di Warren Weaver, realizzata alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso, il quale

---

<sup>1</sup> Brian GOODWIN, *How the Leopard Changed its Spots*, citato in Peter COVENEY – Roger HIGHFIELD, *Frontiers of Complexity. The Search for Order in a Chaotic World*, Ballantine Books, New York 2008, p. 273.

<sup>2</sup> Edgar MORIN, *La tête bien faite. Repenser la réforme, réformer la pensée*, Éditions du Seuil, France 1999, p. 105.

suddivide i sistemi in “semplici”, a “complessità disorganica” e a “complessità organica”. In quest’ultima classe di sistemi, anche nota come CAS (*Complex Adaptive Systems*), le correlazioni interne sono forti, le interazioni sono a lungo raggio e l’additività non vale più,<sup>3</sup> risultando peraltro in manifestazione di proprietà emergenti, capacità di auto-organizzazione spontanea e adattamento.<sup>4</sup>

Nel corso della storia della scienza moderna, tuttavia, sono stati i sistemi semplici a essere oggetto di attenzione preminente.

In particolare, sono quasi sempre stati preferiti quei sistemi descrivibili per mezzo di equazioni risolvibili analiticamente in maniera esatta, in modo che le soluzioni trovate potessero fornire delle previsioni molto precise sul comportamento del sistema. In fondo era proprio questa la forza del metodo scientifico: riuscire a catturare l’essenza di un processo fisico e ridurlo in una forma analiticamente trattabile, così da poter agevolmente confrontare le previsioni della teoria con i dati sperimentali.<sup>5</sup>

È una prospettiva che trova le sue radici nel cartesianesimo e nel paesaggio scientifico delineato da pensatori quali Galileo Galilei e Isaac Newton. Ad oggi, però, si ridiscute l’idea cartesiana secondo cui l’universo «non è che un immenso *automaton*, un gigantesco meccanismo in cui il Creatore ha immesso una certa quantità di moto all’inizio e che si regola in virtù di sole leggi meccaniche».<sup>6</sup> Bisogna anche sottolineare che Descartes ammette che la fisica non possa comunque raggiungere il livello di certezza della matematica e, di conseguenza, egli dà una veste statistica alle sue stesse teorie, sostenendo che «nello studio della natura si può solo ottenere una certezza morale, quella che guida gli uomini nelle loro azioni di fronte agli eventi quotidiani».<sup>7</sup> Ben diversa è, invece, la posizione di Galileo Galilei, il quale – nell’ambito della *quaestio de certitudine mathematicarum* che coinvolse gli ambienti filosofici e scientifici europei dalla fine del Quattrocento a tutto il Seicento<sup>8</sup> – era sicuro della potenza esplicativa delle matematiche e perseguiva, quale scopo fondamentale, «l’applicabilità del suo modello matematico alla costituzione fisico-meccanica della realtà».<sup>9</sup> La sua interpretazione del mondo ha lasciato una fortissima impronta nello sviluppo della scienza moderna, che ha

<sup>3</sup> Cfr. Alessandro PLUCHINO, *La firma della complessità. Una passeggiata al margine del caos*, Malcor D’, Catania 2016, pp. 82-83.

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 77-78.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>6</sup> Antonio CLERICUZIO, *Le forme e i moti della materia. Trasformazioni del meccanicismo nel Seicento*, in Paolo PECERE (a cura di), *Il libro della natura. Scienze e filosofia da Copernico a Darwin*, Carocci, Roma 2015, vol. I, p. 85.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>8</sup> Cfr. Luigi INGALISO, *Algebra, infinitesimi e natura nell’età moderna*, in PECERE (a cura di), *Il libro della natura*, vol. I, pp. 150-151.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 150.

spostato la *querelle* dall'esegesi all'epistemologia (sostenendo la certezza dei risultati matematici nella descrizione del reale) e all'ontologia (difendendo la struttura geometrica-matematica di cui è costituito il *liber naturalis*). Le procedure e il metodo sperimentale ancora oggi in uso sono l'ulteriore prova della feconda influenza esercitata da Galileo sul pensiero moderno.<sup>10</sup>

Con Galileo, in altre parole, si porta a compimento quella transizione dalla *mathesis mixta* medievale, che riconosceva alle matematiche miste un ruolo puramente descrittivo delle determinazioni quantitative del reale, senza nulla poter dire sui rapporti causali esistenti, alla *physico-mathesis* secentesca che non solo descriveva il mondo, ma lo spiegava mettendo in luce la struttura matematica.<sup>11</sup>

D'altra parte, sempre tenendo in debito conto i meriti attribuiti al razionalismo analitico di Descartes, Galilei sembra aver decisamente tracciato il cammino verso lo sviluppo della Meccanica, a detta di Lagrange.<sup>12</sup> La “grande sintesi” tra sperimentalismo e razionalismo sarà poi opera di Newton, la cui eredità, punto di riferimento fondamentale della fisica classica, è tuttora assai significativa, pur nel nuovo quadro definito dalle acquisizioni più recenti.

Così il newtonianismo, l'empirismo di Bacone, lo sperimentalismo di Galilei e il razionalismo analitico di Descartes sarebbero confluiti in un'unica *philosophia naturalis*, capace di saldare ragione ed esperienza, fisica e matematica, geometria tradizionale e nuovo calcolo.<sup>13</sup>

Questo tipo di “fisica dell'ordine” si serve di «concetti estremamente semplificati e di approssimazioni molto spinte»,<sup>14</sup> che sono, in realtà, anche alla base delle soluzioni legate a sistemi che presentano un elevato grado di disordine. La nozione di “caos deterministico” introdotta intorno agli anni Ottanta del Novecento, ha pertanto rappresentato una prima grande rivoluzione concettuale, che, nell'associare due aspetti antitetici, ha fornito la prova di come la presenza di una serie di leggi ben delineate non determini necessariamente una prevedibilità assoluta. Un certo grado di incertezza e rinuncia al controllo dei meccanismi naturali comincia a farsi avanti.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, pp. 152-153.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>12</sup> Cfr. Angelo MINUCCI – Stefano SALVIA – Andrea CINTIO, *La meccanica classica. Storia, filosofia e fondamenti*, in PECERE (a cura di), *Il libro della natura*, vol. I, pp. 163-164.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>14</sup> PLUCHINO, *La firma della complessità*, p. 79.

<sup>15</sup> Cfr. *ivi*, pp. 51-53.

Già sistemi dinamici molto semplici, a pochissimi gradi di libertà, la cui evoluzione temporale è regolata da equazioni deterministiche apparentemente innocue e banali, sono in grado di generare un comportamento talmente complesso da risultare completamente imprevedibile.<sup>16</sup>

Con l'avvento della complessità, si comprende finalmente come i sistemi semplici, in natura, siano in realtà l'eccezione e non la regola. Gran parte dei processi naturali si verifica, infatti, *at the edge of chaos*: «la nuova visione che emerge oggi è dunque una descrizione equidistante tra due rappresentazione alienanti: quella di un mondo deterministico e quella di un mondo arbitrario soggetto solo al caso».<sup>17</sup> Del resto,

Nature is seldom so simple. It appears that natural processes are an amalgam of randomness and order. In our view it is the organization of the interplay between order and randomness that makes nature “complex.” A complex process then differs from a “complicated” process, a large system consisting of very many components, subsystems, degrees of freedom, and so on. A complicated system – such as an ideal gas – needn't be complex.<sup>18</sup>

Tradizionalmente, nell'ambito strettamente scientifico la complessità è stata utilizzata per indicare una nuova modalità di pensare i comportamenti collettivi di alcune unità base in interazione tra loro, quali atomi, molecole, neuroni o bit di un computer. Se, dunque, simmetria, linearità, prevedibilità e controllo costituiscono l'essenza della linearità<sup>19</sup> e si accompagnano a leggi additive, ciò che caratterizza i sistemi complessi è la non linearità e l'irreversibilità nel tempo, oltre a una estrema sensibilità alle condizioni iniziali e alla presenza di interazioni a lungo raggio.<sup>20</sup>

Nella descrizione di tali comportamenti, risulta fondamentale la legge di potenza, definita *firma matematica della complessità*. Attraverso di essa, molto più verosimilmente che con l'impiego di una curva esponenziale, è possibile illustrare l'andamento di numerosi sistemi complessi, i quali sono anche caratterizzati da autosomiglianza e invarianza di scala. È proprio la “anomala” distribuzione registrata che sorprese Per Bak, Chao Tang e Kurt Weisenfeld nel corso dei loro studi sui meccanismi relativi alla generazione delle valanghe, opportunamente simulati attraverso l'osservazione di mucchietti di sabbia. Il risultato delle loro ricerche, che portò a definire

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>17</sup> Ilya PRIGOGINE, *La fine delle certezze. Il tempo, il caos e le leggi di natura*, Bollati Boringhieri, Torino 2014, p. 178.

<sup>18</sup> James P. CRUTCHFIELD, *Is Anything ever new? Considering Emergence*, in Mark A. BEDAU – Paul HUMPHREYS (edited by), *Emergence. Contemporary Reading in Philosophy and Science*, The MIT Press, Cambridge (US) 2008, p. 279.

<sup>19</sup> Cfr. PLUCHINO, *La firma della complessità*, p. 26.

<sup>20</sup> Cfr. COVENEY – HIGHFIELD, *Frontiers of Complexity*, p. 9.

il fenomeno noto come criticità autoorganizzata (SOC, *self-organized criticality*), consisteva nel constatare che nel sistema si infiltravano gradualmente delle componenti instabili, fino a raggiungere un “punto critico”, a cavallo tra ordine e disordine, in cui si innescava un processo dinamico in grado – con una sorta di “effetto domino” – di provocare una valanga anche a partire da un singolo granello.<sup>21</sup>

Questo granello, con il suo peso, esercitava evidentemente una forza su ciascuno dei granelli con cui veniva a contatto: se per qualcuno dei nuovi granelli questa forza superava una certa soglia critica, essi avrebbero scaricato a loro volta il proprio peso sui granelli vicini, e così via, con un processo a cascata che può interrompersi quasi subito oppure propagarsi lungo tutto il sistema. Nessuno, quindi, può dire in anticipo quanto grande sarà una valanga.<sup>22</sup>

Tale fenomeno si scoprì in seguito essere tipico di varie strutture complesse, a livello fisico, biologico e sociale: «dalle valanghe nei mucchietti di sabbia a quelle in alta montagna, dai terremoti alla diffusione degli incendi, dagli ingorghi del traffico all'andamento della borsa, dallo scoppio delle guerre alla tendenza della moda».<sup>23</sup> Mutando le componenti e la natura delle forze implicate, è possibile allora generalizzare tale tendenza a tutti i sistemi complessi, che in corrispondenza dello stato critico si autoorganizzano spontaneamente e si pongono all'interno di quella regione intermedia tra caso e necessità, definita “monte della complessità”.<sup>24</sup>

The application of self-organized criticality serves to emphasize once again that the *global* properties of biological evolution cannot be apprehended by breaking them into their individual parts and then analyzing these as if they were independent of one another. Clearly, such reductionism is only a first approximation to the truth, and while it may afford us many insights, it always behooves us to put the pieces together again.<sup>25</sup>

Il tutto non è dunque il risultato della semplice somma algebrica delle varie parti. Dalle loro interazioni si generano fenomeni collettivi coerenti che generano le cosiddette proprietà emergenti, riscontrabili solo a un livello superiore rispetto a quello delle singole unità.<sup>26</sup>

D'altro canto, «l'emergere spontaneo di strutture ordinate in natura è sempre stato un enigma per la fisica tradizionale»,<sup>27</sup> si pensi al DNA, agli organismi stessi, agli ecosistemi,

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, pp. 121-124.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 124-125.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>24</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>25</sup> COVENEY – HIGHFIELD, *Frontiers of Complexity*, p. 234.

<sup>26</sup> Cfr. *ivi*, p. 7.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 41.

agli stormi di storni, agli alveari, fino al propagarsi dell'allarmismo in borsa e alle coreografie del tifo da stadio. Di questi interrogativi si è occupato, per esempio, Phil Anderson in un articolo del 1972, *More is different*, che può essere considerato un vero e proprio manifesto dell'*emergentismo*, «una cornice concettuale delineatasi a partire dagli anni Venti nell'ambito della filosofia inglese e che, attraverso le esperienze della cibernetica degli anni Cinquanta e Sessanta, aveva ormai raggiunto una piena maturità».<sup>28</sup>

It has been about a century and half since the ideas that we now associate with emergentism began taking shape. At the core of these ideas was the thought that as systems acquire increasingly higher degrees of organizational complexity they begin to exhibit novel properties that in some sense transcend the properties of their constituent parts, and behave in ways that cannot be predicted on the basis of the laws governing simpler systems.<sup>29</sup>

Non è semplice dare una definizione esaustiva di una corrente di pensiero come l'emergentismo, o anche solo descrivere univocamente i fenomeni che sembrano manifestare quella che talvolta è considerata una sorta di *secret art*: «this word is often used in an infuriatingly vague sense by scientists, who may mean different things by it».<sup>30</sup> Anzi, per alcuni critici «the very idea of emergence seems opaque, and perhaps even incoherent»,<sup>31</sup> tanto da essere tacciata di misticismo. La dottrina dell'emergenza è stata anche associata all'idea di una “causalità retroattiva”, in virtù della quale non soltanto le proprietà emergenti sono il risultato di date cause e possono essere causa di successivi effetti, ma esse possono anche influenzare retroattivamente i livelli inferiori da cui emergono.<sup>32</sup> L'organizzazione spontanea in configurazione ordinate, l'allineamento del comportamento delle singole parti e la capacità di riadattamento a fronte di turbolenze esterne o interne al sistema sono altri dei caratteri tipici dei fenomeni emergenti, che necessitano però di ulteriori approfondimenti e concettualizzazioni filosofiche e scientifiche, per meglio chiarire cosa sia effettivamente l'emergenza e quando si verifichi.<sup>33</sup>

The study of emergence is still in its infancy and currently is in a state of considerable flux, so a large number of important questions still lack clear answers. Surveying those questions is one of the best ways to comprehend the nature and scope of the contemporary philosophical and scientific debate about emergence.<sup>34</sup>

---

<sup>28</sup> PLUCHINO, *La firma della complessità*, p. 97.

<sup>29</sup> Jaegwon KIM, *Making sense of Emergence*, in BEDAU – HUMPHREYS, *Emergence*, p. 127.

<sup>30</sup> COVENEY – HIGHFIELD, *Frontiers of Complexity*, p. 14.

<sup>31</sup> BEDAU – HUMPHREYS, *Introduction*, in ID., *Emergence*, p. 1.

<sup>32</sup> Cfr. KIM, *Making sense of Emergence*, p. 139.

<sup>33</sup> Cfr. BEDAU – HUMPHREYS, *Introduction*, p. 9.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 3.



Uno dei caratteri più evidenti, e anche una delle problematiche maggiormente dibattute, consiste nel fatto che quanto emerge è, allo stesso tempo, autonomo e dipendente dalla base. Siamo davanti a un giano bifronte, è vero, ma anche davanti a processi osservabili e fondamentali nella quotidianità.<sup>35</sup> La vita stessa è uno degli esempi più pregnanti di emergentismo, ma tale paradigma è stato applicato anche alla comprensione di fenomeni molto più controversi e dibattuti, come lo statuto della coscienza.

«The human brain is the supreme example of complexity achieved by biological evolution»<sup>36</sup> e, se appare chiaro che esso sia identificabile come il luogo in cui il pensiero si genera, non è universalmente condivisibile che il pensiero e la coscienza possano ridursi a una serie di connessioni neuronali.

What is the neural substrate of conscious experience? While William James concluded that it was the entire brain, recent approaches have attempted to narrow the focus: are there neurons endowed with a special location or intrinsic property that are necessary and sufficient for conscious experience? [...] Although heuristically useful, these approaches leave a fundamental problem unresolved: How could the possession of some particular anatomical location or biochemical feature render some neurons so privileged that their activity gives rise to subjective experience? Conferring this property on neurons seems to constitute a category error, in the sense of ascribing to things properties they cannot have.<sup>37</sup>

Bisogna, inoltre, considerare anche le relazioni con l'ambiente esterno e questo complica ulteriormente la definizione dei processi che si verificano nel cervello, «the cathedral of complexity».<sup>38</sup> In questa gerarchia barocca di strutture dinamiche e statiche,<sup>39</sup> «anche il cervello sembra organizzarsi spontaneamente in quello che viene definito “stato critico”, una condizione di estrema instabilità dinamica al confine tra ordine e disordine, che produce un comportamento intermittente con imprevedibili valanghe di scariche sincronizzate di tutte le dimensioni».<sup>40</sup>

Se è vero, tuttavia, che molte delle strutture naturali in cui si manifestano comportamenti complessi rappresentano dei mezzi utilissimi per comprendere la nozione di complessità in generale; è altrettanto vero che è grazie a simulazioni e programmi informatici che è possibile tentare di riprodurli quanto più fedelmente e monitorarne gli sviluppi. Non a caso, l'informatica e la matematica hanno avuto e

<sup>35</sup> Cfr. *ivi*, p. 6.

<sup>36</sup> COVENEY – HIGHFIELD, *Frontiers of Complexity*, p. 14.

<sup>37</sup> Giulio TONONI – Gerald M. EDELMAN, *Consciousness and Complexity*, “Science”, vol. 282, 1998, p. 1846.

<sup>38</sup> COVENEY – HIGHFIELD, *Frontiers of Complexity*, p. 279.

<sup>39</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>40</sup> PLUCHINO, *La firma della complessità*, p. 115.

continuano ad avere un ruolo di prim'ordine rispetto al tentativo di comprensione di questo aspetto del reale.<sup>41</sup>

Nature's complexity defies the capabilities of pencil-and-papers mathematics. The digital computer is essential for our exploration of universal mathematical principles underpinning complex phenomena. Using these logical machines, we can simulate, create, and control an enormous wealth of complex processes, from the natural to the artificial.<sup>42</sup>

L'interesse per la complessità si è dunque concentrato sui meccanismi che sostengono e sviluppano la complessità e sugli strumenti analitici e informatici adatti ad analizzarli.<sup>43</sup> Uno degli esempi di questa sorta di tentativo di cattura delle dinamiche vitali entro un computer, può essere considerato il cosiddetto Gioco della Vita (*Game of Life*), realizzato intorno agli anni Sessanta da Bill Gosper, a partire da un'idea di John Conway. È considerato un "automa cellulare", cioè «un modello matematico minimale in grado di generare, a partire da semplici regole deterministiche, *pattern* emergenti di una complessità così elevata da ricordare strutture di tipo biologico».<sup>44</sup> L'universo del gioco Life, illimitato in potenza, è rappresentato da un reticolo a due dimensioni formato da celle quadrate che possono assumere solo due stati, viva (si presenterà quindi nera) o morta (di colore bianco). Attraverso successive iterazioni, le celle del reticolo mutano il proprio stato, conformemente con determinate regole scelte in origine; il nuovo stato assunto dalla cella dipende da se stessa e dallo stato delle sue otto celle adiacenti allo step precedente. «Quello che si osserva simulando il gioco Life al computer è quindi una sequenza di configurazioni di celle bianche e nere il cui stato evolve nel tempo seguendo le regole dell'automa».<sup>45</sup> Nonostante ciascun utente possa delineare le proprie regole, le due leggi di "nascita" e di "morte" erano state scelte accuratamente da Conway in modo tale da dare origine a forme e strutture emergenti non banali, a partire da qualsiasi configurazione casuale: «le celle vive si aggregano e disaggregano in maniera complessa, ricordando a chi le osserva delle colture di microorganismi in rapida evoluzione».<sup>46</sup> Alianti, rospi, vespe, astronavi sono soltanto alcuni dei *pattern* realizzati, come anche la creazione in serie di creature a partire da creature originarie.<sup>47</sup>

È importante sottolineare due aspetti di queste creature virtuali: primo, esse emergono in modo del tutto spontaneo da configurazioni iniziali completamente causali dell'universo

<sup>41</sup> Cfr. COVENEY - HIGHFIELD, *Frontiers of Complexity*, pp. 89-90.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>43</sup> Cfr. Herbert SIMON, *Alternative views of complexity*, in BEDAU - HUMPHREYS, *Emergence*, p. 249.

<sup>44</sup> PLUCHINO, *La firma della complessità*, p. 107.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 108-109.

<sup>47</sup> Cfr. *ivi*, pp. 107-109.

giocattolo, basta aspettare sufficientemente a lungo; secondo, anche se a guardarle esse sembrano proprio spostarsi sul reticolo, in realtà non vi è nulla che si sposti realmente: le celle del reticolo, infatti, non possono muoversi, possono solo cambiare stato (o colore); a muoversi è dunque, semplicemente, una particolare disposizione di quelle celle, una specie di impulso di energia che acquista un'esistenza indipendente dalle celle che lo costituiscono.<sup>48</sup>

Grazie alla struttura reticolare e alla gestione di variabili discrete non lineari, gli automi cellulari costituiscono un valido aiuto non soltanto per la riproduzione, ma ancor più per la comprensione delle dinamiche che hanno luogo al margine del caos, dove poter andare alla ricerca dello schema della vita.<sup>49</sup>

Particolarmente significativo è, ancora, il contributo fornito dalla teoria delle reti complesse, di recentissima elaborazione. A partire dal grafo regolare e dal grafo random (i due modelli di reti che impegnavano i matematici nella prima metà dello scorso secolo), Duncan Watts e Steven Strogatz avevano individuato nel 1998 un modello di rete sociale, *small-world network*, che si poneva in una via di mezzo tra il completo ordine e il disordine totale. «Bastava prendere un grafo regolare [...] dotato solo di legami forti tra nodi vicini, e sostituire alcuni di questi legami con legami deboli, a lunga distanza, collegandoli con altri nodi scelti a caso»:<sup>50</sup> mentre i legami forti, più numerosi, garantivano l'aggregazione locale, i legami deboli, seppur in minor quantità, permettevano di mantenere una coesione globale, congiungendo i vari nodi.<sup>51</sup> Ciononostante, tale modello presentava una scala tipica, che in natura e in società non si riscontra. È all'articolo pubblicato su *Nature* dal fisico ungherese Albert-Làszlò Barabási che si deve, dunque, il passo decisivo nella definizione delle reti complesse, attraverso le *scale-free networks*, le quali, descrivibili per mezzo di leggi di potenza, mostravano maggiore fedeltà ai comportamenti naturali, da internet, alle catene alimentari degli ecosistemi, passando per le reti geniche e linguistiche.<sup>52</sup>

Sembrava proprio che un numero enorme di sistemi biologici, sociali o tecnologici, se descritti in termini di reti complesse, mostrassero delle caratteristiche universali, contrassegnate dalla medesima firma matematica della legge di potenza nella distribuzione dei link: erano “piccoli mondi” dotati di invarianza di scala, con comunità o gruppi funzionali di nodi legati tra loro da legami a lunga distanza [...], e con molti nodi periferici e pochi nodi iperconnessi (gli *hub*).<sup>53</sup>

---

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 109-110.

<sup>49</sup> Cfr. *ivi*, pp. 110-111.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>51</sup> Cfr. *ivi*, pp. 133-136.

<sup>52</sup> Cfr. *ivi*, pp. 137-138.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 138.

Una conferma ulteriore della tesi ormai assodata, secondo cui «la complessità emerge spontaneamente da una ricetta molto semplice che dosa sapientemente ordine e disordine, determinismo e casualità».<sup>54</sup>

Si è appurato che la materia possiede una spontanea tendenza ad auto-organizzarsi e a generare complessità,<sup>55</sup> ma ciò non toglie che comprendere la complessità della vita rimanga una delle sfide più difficili da affrontare per la scienza moderna. «For the scientist, complexity places renewed emphasis on interdisciplinary research in the Renaissance style, and underlines the symbiosis between science and technology».<sup>56</sup> L'indagine rivolta ai sistemi che regolano la vita e l'adozione di un approccio complesso sembrano, infatti, restituire un sano equilibrio tra l'aspetto materialistico della natura e la parte di essa che sfugge a una lettura meramente quantitativa.<sup>57</sup>

Filosofia e scienze moderne, va ricordato, si sviluppano a partire da un terreno comune che genera da secoli una forte continuità problematica tra le due, che si è concretizzata in collaborazioni e sovrapposizioni, ma anche in una costante tensione.<sup>58</sup> Oggi, ancor più che in passato, un contributo filosofico e una revisione storico-critica dello statuto delle teorie non possono essere messi da parte; un dialogo tra saperi e prospettive che esige una profonda e convinta apertura disciplinare su tutti i fronti coinvolti. Alla luce degli ultimi sviluppi, è infatti emersa la consapevolezza che «le idee scientifiche sono credibili non perché sfuggano a ogni dubbio, ma perché sono quelle che hanno superato tutte le possibili critiche del passato e sono le più credibili perché sono state esposte alla critica di ognuno».<sup>59</sup> Lo studio della complessità ci ha anche restituito il concetto di medietà tra due estremi antitetici, una sorta di costante contrasto e complementarità tra gli opposti, in cui diversità e caoticità sostengono nuove configurazioni, riadattamenti e il permanere e perpetuarsi degli organismi e della vita stessa.<sup>60</sup>

Nessi causali unidirezionali non sembrano più utili a spiegare fenomeni di cui è importante considerare retroazioni e reti di legami. La sociofisica mostra magistralmente come molte proprietà emergenti nelle dinamiche di gruppo si distinguano dall'azione dei singoli, che pure lo compongono. Additività, simmetria, controllo hanno, pertanto, perduto la loro validità nell'ambito di tutti quei processi che presentano un

---

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>55</sup> Cfr. COVENEY - HIGHFIELD, *Frontiers of Complexity*, p. 10.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 345.

<sup>57</sup> Cfr. *ivi*, p. 331.

<sup>58</sup> Cfr. Paolo PECERE, *La filosofia e le scienze moderne*, in ID., *Il libro della natura*, vol 1, pp. 11-12.

<sup>59</sup> Carlo ROVELLI, *Fisica e filosofia oggi*, in PECERE (a cura di), *Il libro della natura. Scienze e filosofia da Einstein alle neuroscienze contemporanee*, vol. II, p. 409.

<sup>60</sup> Cfr. COVENEY - HIGHFIELD, *Frontiers of Complexity*, p. 332.

comportamento descrivibile attraverso leggi di potenza. E ciò di cui oggi si fa esperienza è il dinamismo di strutture naturali e sociali complesse, a cui tutte le discipline sono chiamate a dirigere l'attenzione, in un rinnovato quadro cosmologico ed epistemologico che scardina numerosi schemi di pensiero tipici della modernità.

Real-world complex systems do not behave with clockwork regularity, and precise long-term forecasts about them are frequently moonshine. [...] There is no simple algorithm to turn to. Instead, we must try to understand the world in more global terms, through the *interactions* between its components. Instead of attempting to take a deterministic, mechanical view of the world, we need higher-level perspective if we are to make sense of it.<sup>61</sup>

### Nota bibliografica

Réka ALBERT & Albert-László BARABÁSI, *Topology of evolving networks: local events and universality*, “Phys. Rev. Lett.”, 85, 2000, pp. 5234–5237.

Philip W. ANDERSON, *More is different*, “Science”, New Series, 177, 4047, 1972, pp. 393-396.

Robert AXELROD, *The Complexity of Cooperation*, Princeton University Press, Princeton 1997.

Bela H. BANATHY, *Designing Social Systems in a Changing World*, Plenum, New York 1996.

Gregory BATESON, *Mind and Nature: A Necessary Unity*, Dutton, New York 1979.

Mark A. BEDAU – Paul HUMPHREYS (edited by), *Emergence. Contemporary Reading in Philosophy and Science*, The MIT Press, Cambridge (US) 2008.

Enrico BELLONE, *Caos e armonia. Storia della fisica moderna e contemporanea*, UTET, Torino 1990.

Fritjof CAPRA, *The Web of Life*, Random House, New York 1996.

Peter COVENEY – Roger HIGHFIELD, *Frontiers of Complexity. The Search for Order in a Chaotic World*, Ballantine Books, New York 2008.

Richard DAWKINS, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford 1976.

---

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 330.

Debora HAMMOND, *Philosophical and Ethical Foundations of Systems Thinking*, “tripleC”, 3, 2005, pp. 20-27.

Humberto R. MATURANA – Francisco J. VARELA, *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht 1980.

Edgar MORIN, *Introduction à la pensée complexe*, Éditions Points, Paris 2005.

ID., *La tête bien faite. Repenser la réforme, réformer la pensée*, Éditions du Seuil, France 1999.

Martin NOWAK, *Supercooperatori. Altruismo ed evoluzione: perché abbiamo bisogno l'uno degli altri*, Codice Edizioni, Torino 2012.

Paolo PECERE (a cura di), *Il libro della natura*, 2 voll., Carocci, Roma 2015.

Alessandro PLUCHINO, *La firma della complessità. Una passeggiata al margine del caos*, Malcor D', Catania 2016.

Ilya PRIGOGINE, *Dall'essere al divenire*, Einaudi, Torino 1986.

ID., *La fine delle certezze. Il tempo, il caos e le leggi di natura*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.

Giulio TONONI – Gerald M. EDELMAN, *Consciousness and Complexity*, “Science”, vol. 282, 1998, pp. 1846-1851.

Edward O. WILSON, *Sociobiologia. La nuova sintesi*, Zanichelli, Milano 1975.

Edward O. WILSON – Bert HÖLLDOLBER, *The Superorganism: The Beauty, Elegance, and Strangeness of Insect Societies*, W.W. Norton, New York 2008.

Sezione terza

*Intersezioni*

# LA GROTTA MAGICA

## *Melancholia* di Lars von Trier e il pensiero della complessità

Giuseppe FORNARI

(Università degli studi di Verona)

**Abstract:** The paper develops some meaningful implications of the theory of complexity by taking inspiration from a movie, Lars von Trier's *Melancholia*. The main character, a young woman, brilliant and ambitious as much as subject to depression, messes up her matrimony and sinks in a gloom existential "melancholy" divorcing her from reality, but paradoxically she rediscovers her authentic self while the whole world plunges into a huge catastrophe caused by the imminent collision of Earth with a rogue planet, whose emblematic name is Melancholia. It is apparently a subjective and psychiatric story projected on a cosmic scale, but it does stress a pathological relationship of our world with a pseudo-reality emptied of any objective (ontological) and objectual (symbolically qualified) significance. The movie shows how a de-humanized science can easily become the sheer support of such unreality. From here comes the warning addressed to the theory of complexity not to forget the most profound and decisive complexity, that regarding the real nature of the strange animals capable of knowledge and science, the human beings along with their very long history and its main feature, spirituality.

**Keywords:** theory of complexity, melancholy, object, science, nature/culture.

### 1. Preambolo orientativo sulla complessità

Il pensiero della complessità pone numerose e feconde questioni sia intorno alla scienza che riguardo ai rapporti tra scienza e filosofia, e già questi sono temi che richiederebbero trattazioni ampie e mai esaustive, non solo per le difficoltà implicate, ma anche per il carattere singolarmente realizzativo, performativo, che la scienza odierna ha assunto diventando in pratica indistinguibile dalla tecnica, o se vogliamo venendo sussunta e plasmata dalla tecnica che ne guida l'agenda, sollevando a sua volta interrogativi sull'uso politico sociale economico che ne viene fatto. Decisamente troppo per un singolo saggio, tanto più che questo insieme diabolamente complicato prima che *complexus*, questo dispositivo anti-semplificato e anti-complesso, per caricare vieppiù la metafora, dovrebbe essere collegato a un'altra questione, rispetto alla quale non pochi cultori di quella che ritengono essere complessità mostrano reazioni di tipo allergico, attuando fughe variamente classificabili tra positivismo e ideologismo. Mi pare infatti che il pensiero della complessità sia divenuto in più di un caso il paravento per un positivismo



più raffinato, per uno scientismo *à la mode*, o per un'ideologia genericamente progressista e di sinistra ammantata di una sofisticata veste epistemologica. Il rimedio a questi pericoli sta nel recuperare la reale storia che sta dietro la scienza, e soprattutto nell'acquistare una diversa consapevolezza di che cosa sia l'essere umano e di come sia stato possibile, per il suo tramite molteplice (pensando alle sue molte diramazioni evolutive) e insieme unitario (nella direzione simbolica comune al genere *Homo*), l'avvento della cultura, cioè di un piano autonomo di realtà rappresentativa e mentale di per sé irriducibile alle sue premesse fisiche e biologiche, in quanto innescato dalla rottura e riconfigurazione dell'esperienza immediata della sfera animale e dalla conseguente scoperta dell'oggetto come orizzonte autonomo di significato.

Un primo tentativo di inserire in un approccio complesso il controverso tema dell'insorgenza dell'uomo, dell'ominizzazione intesa quale nuovo avvento culturale e sociale all'interno della dimensione animale, è stato fatto da Edgar Morin con *Le paradigme perdu*,<sup>1</sup> libro non avaro di intuizioni penetranti e che ha svolto il ruolo di impostare con coraggio il problema, benché troppo parziale nei dati a sua disposizione e condizionato dalla carenza di una soddisfacente teoria esplicativa della cultura. Un'ulteriore proposta in tale direzione, traendo spunto dalle idee potentemente stimolanti quanto ancora troppo poco "complesse" di René Girard, è stata avanzata nella cultura italiana da *Le due paci*, testo scritto a quattro mani da me e da Mauro Ceruti,<sup>2</sup> anche se la ricerca di interlocuzione interpretata da questo libro in forma di dialogo implicherebbe una revisione del problema della conoscenza scientifica non più in termini di mera epistemologia, concetto che presuppone la scienza quale unico paradigma conoscitivo, in corrispondenza all'anglosassone *theory of knowledge*, bensì nei termini di una rivisitazione storico-filosofica della gnoseologia moderna, sorta attorno all'enigma dell'oggetto in stretto confronto col pensiero metafisico e religioso, prima che con un sapere scientifico ancora in fase di costituzione (Cartesio) o viceversa già costituito (Kant).

Per dare almeno un'idea di queste implicazioni e complicazioni la mia scelta non poteva essere trattatistica, dato che una discettazione di carattere filosofico avrebbe richiesto molto più spazio e rischiato di suscitare a un tempo noia e fastidio, bensì narrativa. Meglio raccontare una storia, in particolare se tale storia è visualizzabile tramite il *medium* più pervasivo e inflazionato del nostro tempo, tuttavia suscettibile, nella sua informità, di recuperare la sua efficacia diegetica e conoscitiva quando utilizzato con *vis* artistica e con onestà intellettuale. È il caso del regista danese Lars von Trier, dalla vena narrativa incontenibile e quasi selvaggia, in cui, a parere di chi scrive (senza alcuna pretesa di critica cinematografica), emergono alcuni nuclei simbolici dirompenti, che il regista riceve e asseconda, e con cui interagisce in base a una lucidità mai spenta, anzi acuita dall'urgenza rappresentativa che la alimenta. È quanto risulta da una delle sue pellicole più celebri, *Melancholia*, uscita in distribuzione nel 2011.

<sup>1</sup> Edgar MORIN, *Le paradigme perdu. La nature humaine*, Seuil, Paris 1973.

<sup>2</sup> Mauro CERUTI - Giuseppe FORNARI, *Le due paci. Morte di Dio e cristianesimo nel mondo globalizzato*, Cortina, Milano 2005.

## 2. Melancholia

Facciamo tacere per qualche istante la legittima domanda su cosa c'entri questa pellicola con i temi della complessità, anzi constatiamone dapprima l'apparente non pertinenza. Infatti, il film si inserisce come episodio centrale e autonomo in un'imponente trilogia del cineasta danese, il cui primo titolo è *Antichrist* (2009) e il terzo e ultimo *Nymphomaniac* (2013). Questi due pannelli collaterali del trittico ci parlano fondamentalmente di un unico tema: la crisi anomica in cui sono precipitati i rapporti tra uomo e donna nella nostra epoca, una crisi catastrofica che mette in forse la stessa sopravvivenza dell'umanità. *Antichrist* ci parla di un rapporto tra moglie e marito fagocitato dal buco nero di una sessualità esasperata, la quale si tramuta necessariamente in violenza, in una lotta mortale tra i due coniugi che al culmine della loro frenesia dionisiaca devono saltare alla gola l'uno dell'altro. Il terzo racconto della trilogia amplifica a dismisura il poco rassicurante assunto nella vicenda di una donna invasata dall'erotismo e praticamente costretta a tradurlo alla fine in impulso omicida. Questi temi sono in qualche misura presenti nel film del 2011, anche se l'intitolazione più introspettiva rimanda a sviluppi diversi.

La storia è introdotta da un prologo di magnifiche riprese al rallentatore che ne presentano i motivi simbolici conduttori, in una sequenza rafforzata dal sottofondo musicale del preludio del *Tristano e Isotta* di Wagner, per la precisione dal suo trascicante e ipnotico *incipit*, che sarà ripetuto ossessivamente nel corso dell'intero film, a suggerirci che la tecnica wagneriana del leitmotiv sarà alla base dell'intera narrazione e che il regista si affida a tale procedimento per farci giungere il suo messaggio. Nelle varie scene della parte introduttiva, che costituiscono degli autentici *tableaux vivants* (o morenti, piuttosto), ricorrono i dettagli delle foglie che cadono e dei movimenti rallentati e impediti, a cominciare dall'incedere congelato e bloccato sulla superficie pittorica dei *Cacciatori nella neve* di Bruegel il Vecchio, mentre abbiamo diametralmente l'opposto nella mobilitazione foriera di imminenti sventure delle sfere celesti, dove fa la sua sinistra comparsa Melancholia, un enorme pianeta glauco delle dimensioni più o meno di Urano che si avvicina alla Terra, e con cui il nostro pianeta, nell'ultima ripresa astronomica del prologo, va spaventosamente a collidere. In una delle riprese intermedie, ai corpi celesti che domineranno la seconda parte corrispondono i tre personaggi che ne siglano la conclusione: Justine, associata all'intruso planetario destinato a distruggere in breve la Terra; Claire, associata all'ingannevole luce del sole, che illumina una normalità della vita che in realtà non esiste; e il figlio di quest'ultima, Leo, a cui corrisponde l'obliqua luce lunare, anticipazione delle rappresentazioni da fiaba, delle illusioni poetiche che faranno da unico e ultimo tramite fra le vite di loro tre e il prevalere dell'atroce, dell'insensato. E appunto il tema del *tramite*, di ciò che unisce o smette di unire, si confermerà motivo essenziale dell'intera trama.

Comincia la prima parte, dedicata alla protagonista Justine, che si è appena sposata con Michael, un ricco giovanotto figlio, come veniamo a sapere dal seguito, del di lei principale. Gli sposi devono recarsi alla cerimonia di festeggiamento a bordo di

un'enorme limousine bianca da *wedding planning* di lusso, ma la stradina di campagna che percorrono è ridicolmente sproporzionata e il mezzo si blocca, facendoli arrivare con un ritardo di due ore. Le complicate manovre a cui sono costretti per far girare lo sproporzionato veicolo, che si concludono grazie alla guida finale di Justine, lasciano presagire un ruolo determinante della giovane donna, ancorché non suonino particolarmente benauguranti per la riuscita del matrimonio. Non è del resto il travolgente prologo wagneriano, con il suo flusso melodico senza confini, a introdurci in un'atmosfera ipnotica di travalicamento, di trascinamento, in cui aspettarsi qualunque cosa, con tutti i calcoli probabilistici a favore del peggio? I due sposini, innamorati e raggianti, arrivano comunque nella magnifica sede dei festeggiamenti, un vero maniero neogotico di stile inglese che allude al castello di Elsinore nell'*Amleto*, e che nel corso del film si capisce essere la dimora di John, il ricchissimo marito della sorella di Justine che ha organizzato la grandiosa festa. Appena giunta, la sposa guarda il cielo ormai crepuscolare e domanda a John, astronomo dilettante, di una stella rossa dalla quale è colpita, ricevendone la risposta: «È Antares, la stella principale della costellazione dello Scorpione». Subito dopo si reca col marito e il cognato a presentare lo sposo al suo cavallo preferito, che sarà un'altra figura-chiave nella svolta catastrofica del racconto. I temi dell'intera storia ci sono così già presentati, e ad essi si aggiunge il dettaglio del gioco dei fagioli, in cui ogni invitato deve mettere un fagiolo in una bottiglia e indovinare la somma finale dell'intero mucchio. Manca solo la risposta della sposa, a designare l'imminente sottrarsi del personaggio attorno a cui tutto ruota.

L'atmosfera è gioiosa, ma in base a una serie di stereotipi convenzionali e sociali che svuotano dall'interno il contenuto di felicità che ripetutamente dichiarano. Al banchetto assistiamo al discorso del suocero, Jack, imprenditore straricco che si presenta come datore di lavoro della bellissima sposa, comunicandole ufficialmente la promozione ad *art director* della sua azienda pubblicitaria. Tutto viene pubblicamente e impudicamente esibito, e non c'è differenza tra sfera privata dei sentimenti e della vita affettiva e sfera pubblica del lavoro e degli affari, l'una deve potenziare l'altra in un rafforzamento reciproco dove ogni cosa risulta gonfiata, eccessiva. Si intuisce che questa inflazione è destinata ad esplodere, al pari di Antares, gigante rossa che, come tale, è giunta allo stadio finale della sua vita stellare. A queste premesse da cortocircuito materialistico sistematicamente rilanciato in avanti, come in una forsennata partita a poker, si aggiunge l'ambientazione geograficamente indeterminata, che la luce crepuscolare prolungata e radente ci dice essere nordica e scandinava, e che tuttavia ci parla in realtà dell'America, per l'onnipresenza totemica del denaro, e per il *medium* linguistico inglese che oggi ci sottomette impedendo di fatto qualsiasi vera comunicazione linguistica, ma più ancora per il suo reificare una costitutiva mancanza di luogo, il venir meno di direzioni orientanti che organizzino culturalmente e simbolicamente lo spazio. Ci troviamo in un sostanziale non-luogo evocatore con ciò stesso della non-localizzazione, della de-localizzazione attuata dalla principale forza motrice e dominatrice del nostro tempo, che esercita il suo potere smontando e svuotando dall'interno ciò che per millenni ha fatto agli umani da

riparo mentale e affettivo nei confronti di un cosmo misterioso e caotico, tenuto sotto controllo da Poteri trascendenti e invisibili.

Tutto ciò ha a che vedere anche con la condizione femminile della protagonista, non in quanto soggetto titolare di una conculcata differenza sessuale da rivendicare e da far valere contro l'intera storia che la precede, ma perché è proprio questa l'ideologia sbandierata e coercitivamente imposta dalla potenza dominante del nostro tempo, che ha fatto della donna trasformata in trofeo rivendicazionistico svuotato della sua ragion d'essere la propria bandiera, il proprio *testimonial* politicamente corretto, a condizione che ottemperi con scrupolo esecutivo a un'agenda economica e di potere vista come sinonimo di emancipazione e di libertà. L'atmosfera della festa è infatti dominata dal linguaggio *politically correct* - con il nome della sposa doverosamente anteposto a quello dello sposo - che è la marca espressiva di una differenza sessuale adibita a strumento terroristico di negazione della libertà di parola, della stessa funzione semantica e fatica del linguaggio. Con queste premesse il destino delle nozze di Justine con Michael è segnato, e precisamente perché questo simpatico e indifeso rampollo, che è la prima vittima del meccanismo in cui si trova incastrato, è l'uomo conforme ai dettami del politicamente corretto, innamoratissimo e premuroso, pronto a esonerare Justine da ogni responsabilità per il suo assentarsi mentale e fisico dalla festa che si verifica a più riprese, e ad attribuirsi ogni colpa, invano contrastato dalla ragazza che non riesce a dirgli che non è questo il problema, essendo lei per prima schiacciata da questa autentica valanga sociale che le toglie la possibilità di vivere dei suoi desideri e dei suoi sentimenti, che li inquina e li distrugge alla radice.

È per questo che la festa mostra da subito di prendere una brutta piega, nonostante gli sforzi profusi per rimetterla in piedi, e in precipua ragione di questi sforzi. I tristi esiti di tanto impegno collettivo, di tanta retorica sentimentale, vengono illustrati dai genitori di Justine, liturgicamente divorziati e consegnati a un'edonistica e lussuosa terza età: il padre superficiale e vanesio, circondato da giovani donne che ironicamente si chiamano tutte Betty; la madre acida e scostante, irrimediabilmente scontenta, che litiga platealmente con l'ex-marito dichiarando di fronte a tutti di non credere nel matrimonio. Justine cerca più volte di sfuggire a questa messinscena contraddittoria, dapprima per andare a contemplare nel parco la gigante rossa astrologicamente evocatrice del suo destino, e poi per mettere a letto il nipotino Leo, che bambinescamente le chiede: «Quando andiamo a costruire le grotte insieme?», definendola la sua «zietta spezzacciaio». Quando la sfinite Justine cerca di riprendersi facendo un bagno caldo, il dispositivo sociale che presiede alle nozze interviene nella persona dell'adirato John, che incolpa la madre per il sottrarsi della figlia ai suoi pubblici doveri di sposa e rinfaccia dapprima a Claire e poi alla sorella di aver messo a disposizione dei suoi ospiti un campo da golf con ben 18 buche («Un campo da golf di 18 buche dove lo trovano? Da nessuna parte!») e il suo aver speso per la festa «una montagna gigantesca di soldi», proponendo infine alla novella sposa un «patto», ossia l'accettazione di tutto questo apparato in cambio della sua incondizionata felicità. L'esplicitazione della felicità illimitata a cui è chiamata Justine («Dovresti essere infinitamente felice!») si dimostra così inseparabile dal

criterio ridicolmente quantitativo delle 18 buche e della montagna di soldi, in un dispiegamento grottesco di mezzi reso tragicomico dal semplice proferimento verbale di ciò che normalmente rimane implicito. Assistiamo così al suocero Jack che davanti alla nuora conferisce al neoassunto nipote Tim, elargito per questo di un ottimo stipendio, l'incarico di starle alle calcagna per strapparle uno slogan destinato a una nuova campagna pubblicitaria, cosa che questo ragazzotto di belle speranze comicamente si mette subito a fare. La creatività di Justine è talmente prodigiosa che bisogna sfruttarla senza tempi morti, e le sue nozze con Michael non sono un evento amoroso, sono una macchina produttiva che al più presto deve mettersi in moto, un investimento che quanto prima deve fruttare i suoi dividendi ai finanziatori che attendono con impazienza. All'atmosfera dissipatrice della festa sontuosa si unisce una temporalità scandita nei modi di un meticoloso piano industriale, a cui Justine si ribella, rendendosi però in tal modo ancor più desiderabile, ancor più appetibile sul mercato.

Questa celebrazione, in cui i sentimenti, i desideri e le differenze sessuali divengono altrettanti strumenti di uno sviluppo capitalistico illimitato, è l'illustrazione perfetta dei criteri antropologici odierni, che vogliono l'umano attuato solo se ergonomicamente produttivo e materialmente e pulsionalmente appagato. In realtà, questa pubblica rappresentazione, questo allestimento para-aziendale, si rivela una lucida mela percorsa e scavata da un baco mortale, peggio ancora da un parassita che più che guastarla la rende velenosamente mortale, e mortale di un veleno tanto più pernicioso perché questo verme maligno ne lascia intatta la superficie. Come in una versione ancora più *noir* di una fiaba dei fratelli Grimm, tutti mordono di questo frutto avvelenato e tutti sono destinati a morire. La frastornata Justine punta i piedi, senza nemmeno sapere perché. Cerca di stare al gioco della felicità collettiva, ma una forza in lei si sottrae, nella maniera più irragionevole perché sono i criteri della ragionevolezza a imporre a tutti la stretta soffocante di questa catena di montaggio della beatitudine prefabbricata. Si scontra più volte con Claire che cerca di ricondurla al gioco universale della felicità programmata, e si trova totalmente sola nella sua angoscia, poiché nulla è più angosciante di una felicità completamente esteriorizzata e svuotata al pari di una maschera, non meno deterministica e imposta di una condanna al capestro. Nella stanza adibita a biblioteca del suo ipercapitalistico castello di Elsinore la ragazza compulsa dei libri d'arte alla ricerca di immagini in cui riconoscere la sua condizione nascosta: di nuovo i *Cacciatori nella neve* di Bruegel, in cui il gelo assoluto dà impietoso risalto alla scarsità della cacciagione, sottolineata anche dalla scheletrica magrezza dei cani; il quadro preraffaelita raffigurante Ofelia affogata che galleggia sulle piante acquatiche, anticipazione dell'amletica protagonista, che però sulle acque del suo disinganno terrà alla fine gli occhi ben aperti; il  *Davide con la testa di Golia*  di Caravaggio, in cui la testa del gigante ucciso è l'autoritratto dell'artista, e - si intuisce - del regista medesimo, e quindi da ultimo dello stesso spettatore invitato a riflettere e riflettersi in questo gioco di specchi figurativo, "figurale".

Justine cerca un ultimo aiuto dai suoi genitori, ma non potrebbe cascare peggio: la madre fintamente complice, non appena informata della gravità della situazione della

figlia, che le dichiara di essere terrorizzata e di avere problemi a camminare bene, le ordina di usare il suo camminare male per togliersi immediatamente dai piedi: «Quindi esci barcollando da qui ... Esci da qui subito!»; il padre, dedito ai suoi inseguimenti senili di ragazze che sono il doppio l'una dell'altra, finge di esserle vicino per poi darsela miserevolmente a gambe. La festa assume sembianze sempre più catatoniche e forzose precisamente per il suo carattere di oggettivazione inguaribilmente fasulla, con l'alcool incaricato di accendere un entusiasmo del tutto fittizio, disastrosamente implausibile. A questo punto si fa strada il vero nocciolo della questione, l'effettivo "pezzo" mancante a tutto questo imponente apparato produttivo e rappresentativo, del quale le singole questioni che di volta in volta lo ammantano trasformandole in altrettante parole d'ordine terrorizzanti - la differenza sessuale, l'emancipazione della donna e delle minoranze oppresse, la questione ambientale - altro non sono che epifenomeni, derivazioni epigenetiche istantaneamente strumentalizzate e ideologizzate di un unico inammissibile male: la perdita dell'oggetto, il venir meno della sostanza stessa del mondo. Il male del mondo di Justine, che purtroppo è il nostro, non è che questo, e a ricordarcelo provvede la scena collettiva nel parco, in cui vengono liberate quale segno di buon augurio innumerevoli lanterne cinesi volanti, la prima delle quali è quella recante i cuori e le firme dei due sposini, che Justine si mette a osservare al telescopio preparato all'uopo da John. Uno strumento del tutto sproporzionato e spropositato, già apparso all'arrivo della coppia, e la cui destinazione è visualizzata dalle foto che seguono di nebulose stellari, di immense nubi di idrogeno matrici di astri da cui nulla di buono può venire a un'umanità completamente smarrita nel vuoto. Il tema astronomico prelude ad altre visioni celesti, che distruggeranno l'intero sistema della felicità ad ogni costo sancita dalle ideologie derealizzatrici che lo sorreggono, dalle leggi del mercato che lo finanziano, dai giochi di pura apparenza che gli conferiscono speciosa sostanza.

Che questo incubo dorato abbia i minuti contati ce lo conferma la cruda scena nella camera nuziale, allorché il novello sposo mostra tutto il suo desiderio per la sua legittima sposa, che di primo acchito lo ricambia, salvo essere poi impedita da un blocco, definibile come terrore o disgusto, non tanto della persona del marito quanto della situazione da incubo felicitante di cui entrambi sono prigionieri, con la differenza che il maschio ne è pienamente succube e complice, in quanto ossessionato dall'incombenza pulsionale e sociale di conquistare il suo oggetto e dalla conseguente illusione di poterne risolvere l'urgenza in termini di possesso, mentre la donna, che costituisce l'oggetto, proprio per questo tende a sottrarsi a ogni falsa oggettivazione, rivendicandone una condizione diversa anche se inattuabile, poiché nel mondo di cui è prigioniera se ne presentano solo parvenze. Nella stanza si consuma simbolicamente una sorta di *coitus interruptus*, da cui lei scappa fuggendo nel parco con campo da golf, dove si trova peraltro alle costole l'instancabile Tim ansioso di accontentare lo zio divenuto suo principale, e dove la sciamannata sposina in abito bianco in pratica lo costringe ad avere un amplesso con lei. Il giovanotto lanciato comicamente al suo inseguimento è ben felice di queste brutali attenzioni, dal momento che il maschio affamato di oggetto non chiede di meglio che vederselo imporre da una donna che da parte sua non fa che imitarlo. Ma

è questa continua e sottesa gara reciproca a svuotare di senso ogni questione di identità sessuale e di genere, ripetuta *ad nauseam* dall'ideologia impostaci come una camicia di forza che ci renda poi docili al letto di costrizione della felicità decisa per noi e al nostro posto: ad essere convocato e messo in questione è il rapporto del genere umano con la realtà nel suo significato d'insieme, nel suo avere significato solo in quanto insieme significante.

L'osservazione si rende drammaticamente perspicua man mano che si snoda la storia. Nella scena di sesso forzoso di Justine con Tim bisogna leggere non tanto un desiderio di tornare alla libertà prematrimoniale, quanto un atto di ribellione contro le pianificazioni aziendalistiche del suocero e, di conseguenza, il gesto estremo che renda impossibile il matrimonio, che faccia saltare la trappola dell'edonismo ipercapitalistico per lei predisposta, tant'è vero che poco dopo, quando Jack licenzia in tronco il povero e sballottato Tim, lei copre il suocero di insulti, esprimendo nei suoi confronti un totale disprezzo, un disgusto senza limiti («Odio te e la tua azienda ... spregevole piccolo uomo affamato di potere»). Il padre dello sposo reagisce con rabbia impotente seguita da una fuga precipitosa, perché il duro rifiuto da parte dell'oggetto universale dei desideri mette in crisi l'intero sistema che sul suo perno ruotava. La felicità perfetta di Justine si dissolve di colpo come un insignificante miraggio, il suo matrimonio finisce prima ancora di cominciare, e trascina istantaneamente con sé la sua promettente carriera, il suo futuro gravido di sempre nuovi traguardi, di illimitati piaceri e di munifici premi di produzione. Ma a fallire non sono le nozze di una ragazza insoddisfatta degli altri e di sé, sono le nozze dell'umanità con l'ipercapitalismo che la voleva sua schiava. L'unica parente che le resti vicina, Claire, le rinfaccia il suo comportamento, ma la verità è che proprio questo disastro conferma una complicità più nascosta e profonda tra le due sorelle, quantunque la moglie di John resti appiattita sui parametri di utilitaristico conformismo del marito.

La mia analisi non ha fatto finora che prescindere dal punto di vista da cui dichiaratamente parte il regista e che dà il titolo al film, quello psicologico e diagnostico della depressione, che per von Trier parrebbe essere predominante, dato che lo spunto narrativo viene dalle sue personali esperienze depressive e da malriusciti tentativi terapeutici di cui la trasposizione filmica diventa in qualche misura la sostituzione. In realtà, questo sottofondo psicologico (ancora più forte nelle altre due pellicole della trilogia) a ben guardare si risolve in una protesta contro le letture psicologiche che sono la perfetta traduzione in termini scientifici (o pseudo-tali) delle ideologie pretestuose e derealizzatrici che attualmente ci dominano, e che si rifiutano di riconoscere come la psiche umana abbia peso e significato soltanto in rapporto al contorno dal quale nasce e a cui inevitabilmente ritorna. La psicologia è trasformata dall'attuale modello antropologico in un orizzonte angusto e privo di alternative, ed è così che degenera in uno psicologismo fatuo che non vede nulla al di là del soggetto poiché nega in partenza l'oggetto, condannandosi quindi a girare a vuoto e a non vedere nemmeno la realtà del soggetto, che mai potrebbe sorgere senza la correlazione conoscitiva e affettiva all'oggetto.

Le terapie dello psicologismo dimostrano di essere la conferma e perciò la concausa della patologia a cui dovrebbero porre rimedio, ed è da questo fallimento che sorge il film di von Trier, indipendentemente dai convincimenti personali che in materia poteva avere il regista. Ciò che intendo dire è che la sua opera filmica non è il frutto di una tesi teorica che si sarebbe dottrinarmente tradotta in narrazione cinematografica, ma che la stessa narrazione in immagini è stato il laboratorio dove la sua comprensione ha preso forma e chiarezza. Non è azzardato aggiungere che la forza medesima della sua disperazione lo abbia portato a esprimere non la realtà dell'oggetto, di per sé naufragata, ma la realtà oggettiva della crisi oggettuale, ossia della crisi dell'oggetto come realtà culturale, e che in ciò sta il valore dell'opera. Il segnale di questo utilizzo non psicologico della psicologia viene dalla risonanza cosmica - e quindi universale, ontologica - della depressione di Justine, e dalla premessa storica che il cineasta recupera della *melencholia* come prevalenza dell'umor melancolico o malinconico, il quale a un certo punto, nell'antichità, viene associato all'influsso nefasto e insieme ambiguo di un astro, l'infausto pianeta Saturno che infligge ai suoi protetti il sole nero della malinconia, dell'umor nero associato allo squilibrio mentale e alla follia, e che nel contempo offre ai suoi prigionieri astrologici il dono oneroso della creatività, della genialità.<sup>3</sup> Se la malinconia modernamente può esser fatta corrispondere al venir meno dell'oggetto, al suo sprofondare nel nulla, è questo stesso venir meno a introdurre la possibilità correlata di ricrearlo, di farlo rinascere dalla sua distruzione, di farlo risorgere. La pista psicologica è confutata dalla semplice genesi storica della nostra psicologia, che adombra i segreti stessi del rapporto dell'umanità con la natura, col cosmo. Ed è qui che si consuma il viraggio superficialmente improvviso al leitmotiv cosmico-catastrofico, accompagnato dall'ossessivo ricorrere dell'*incipit* del *Tristano e Isotta*, il cui tema dominante non è il romanticismo abusato del rapporto tra amore e morte, quanto piuttosto l'eclissarsi della corrispondenza tra l'incantesimo amoroso e la magia capace di dominare il mondo e i suoi eventi, il fallimento oggettuale dell'amore nell'istante medesimo in cui il filtro d'amore sembra avere successo.

Il tema della catastrofe evenemenziale, ontologica, preannunciato dalla depressione della protagonista, irrompe all'indomani, durante l'uscita a cavallo da lei effettuata di primo mattino con Claire. Da adesso in poi i cavalli ricorrono come antico simbolo di libertà, che però si rovescia nella presa d'atto della più totale impotenza, nella disperante constatazione che tutto precipita verso la Fine. Il destriero di Justine, a cui lei era così affezionata da presentargli lo sposo, si blocca all'altezza di un ponte, e nella luce incerta dell'aurora la ragazza si accorge che qualcosa nel cielo non va. La sua gigante rossa è sparita: «La stella rossa è scomparsa dallo Scorpione. Adesso Antares lì non c'è». Cominciamo ad afferrare i motivi della sua strana curiosità astronomica. Justine interagisce istintivamente coi fenomeni della volta celeste perché, in quanto esponente

---

<sup>3</sup> Per una trattazione del tema, e una discussione del celebre testo Raymond KLIBANSKY - Erwin PANOFSKY - Fritz SAKXL, *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, tr. it. R. Federici e U. Colla, Einaudi, Torino 2002. Vedi Giuseppe FORNARI, *Leonardo e la crisi del Rinascimento*, Mimesis, Milano-Udine 2019, pp. 297-323.



dell'atrabile cosmica della melanconia, ella è in diretto contatto con l'universo, è letteralmente l'unico personaggio che intrattenga un rapporto effettivo con la realtà e con l'oggettività del suo venir meno. Intuiamo che il simbolismo del ponte vuole evocare la necessità per gli esseri umani di un *medium* che li congiunga affettivamente e culturalmente alla realtà, e che per funzionare deve agire in virtù di se stesso, non di forze oggettivistiche esterne o di mediocri *diktat* sociali. Il ponte è il simbolo di ciò che io denomino mediazione, la forza congiungente tra uomo e mondo che funge da tramite, da ponte, solo se è di origine superiore, trascendente. Si apre così la seconda parte del film, intitolata a Claire, il secondo atto che porta alla luce la verità segreta del primo.

In questa parte si verifica una specie di agnizione spaziale, nel senso che il maniero amletico delle nozze, che dianzi appariva come un albergo o un castello affittato a scopi nuziali, conferma di essere l'imponente e sontuosa villa di John e Claire, dove Justine ormai sprofondata nella depressione viene fatta portare in taxi per volontà della sorella. L'indeterminazione de-localizzante della prima parte sembrerebbe così superata, giacché qui tutto è incentrato sulla famiglia della sorella, formata oltre a lei dal marito e dal figlioletto, che alla zia appena arrivata ricorda il suo vecchio impegno favolistico e ludico: «Quando andiamo a costruire le grotte?». Dal regno della vuota apparenza ci spostiamo in quello dei rapporti elementari dell'umanità, da cui dipende la sua esistenza, la sua sopravvivenza nel tempo, anche se non ci troviamo per questo nel regno della realtà, della verità. John, che si è già mostrato gretto esponente della società della felicità e del successo, non vorrebbe saperne di ospitare Justine, in cui avverte un corpo estraneo, un pericolo per il suo modello di vita. Timori tutt'altro che infondati, giacché subito dopo l'arrivo della cognata la spaventosa verità comincia a manifestarsi, preannunciata da segni di malaugurio come gli uccelli che gridano in volo, quasi a implorare un'impossibile fuga dal loro nido terrestre, mentre cade una neve surrealmente fuori stagione. L'inizio dell'incubo cosmico si palesa durante un'altra uscita delle due sorelle a cavallo, sempre interrotta, e davanti al medesimo ponte, dal destriero di Justine, che ancora una volta non vuole saperne di muoversi e, malgrado le staffilate della donna, addirittura si siede terrorizzato. Ogni ponte è definitivamente interrotto, e si palesa che Antares era coperta dal gigantesco pianeta che ora fa la sua sinistra apparizione nella volta celeste, a disarticolarne e sconvolgerne le millenarie apparenze. E qui veniamo all'intervento diretto della scienza e dei *media* che ne sono perlopiù lo strumento. John si dichiara elettrizzato dall'apparizione, assicurando che la scienza ufficiale ha calcolato che il «pianeta canaglia» (*rogue planet*, uno dei nomi con cui si chiamano i pianeti sganciati dalla loro stella d'origine e vaganti liberi e oscuri negli spazi infiniti) sfiorerà il campo gravitazionale terrestre per poi allontanarsi. L'uomo si prepara quindi all'emozionante momento del «passaggio ravvicinato» (com'è definito) del corpo celeste e si attrezza allo scopo, definendone il verificarsi, con parole che si riveleranno tragicamente vere: «l'esperienza più straordinaria che ci capiterà nella vita!», e rispondendo ai dubbi della moglie col dire che doveva «avere fiducia negli scienziati», beninteso negli «scienziati seri». Soltanto Justine rimane refrattaria a questo clima forzatamente entusiastico, mentre al contrario interagisce con una strana e intima partecipazione del suo intero essere alla

nuova e spaventosa presenza celeste, giungendo a sdraiarsi nuda di notte sotto la sua fantasmatica luce come ad assorbirne i venefici raggi. In un mondo che nega la realtà della morte non resta che la morte come unica fonte di realtà; in un universo stregato dove tutto è fausto e benigno l'unica residua libertà viene dall'infausto, dall'influsso maligno.

È la fase di attesa incubosa in cui la lettura psicologica della vicenda si direbbe trovare conferma, se non fosse che è la correlazione astrologica e quindi storica, non piattamente astronomica, a evidenziare una verità di cui tutti si sono scordati, ossia la natura tragicamente condizionata dell'esistenza umana sulla Terra. Dell'esistenza umana *tout court*, poiché non ce n'è un'altra, e chi fantastica di luminosi futuri dell'umanità su mondi morti o su pianeti fantascientifici e velenosi si balocca con giochi di fantasia. Anche se al genere umano un domani riuscisse una simile impresa, non sarebbe più la nostra umanità quella che si "salverebbe", sarebbe una nuova realtà, la generazione di un'oltre-umanità che con irrisoria facilità annienterebbe e cancellerebbe la vecchia. Ma a che pro baloccarsi di situazioni immaginarie che, in assenza di un contenuto ontologico e storico, non possono che essere oggetto di storie puramente fittizie, a cui è più facile assuefarsi che prestare fede? La pellicola di von Trier non si occupa di questi esercizi grotteschi, e se ne prescinde non è perché non prenda la catastrofe imminente sul serio, a dimostrazione di qualche teorema egotistico, ma per il motivo opposto, perché il disastro planetario nel suo vero significato è sin troppo reale.

Claire ascolta perplessa le razionalizzazioni del marito, che di nascosto aveva preso ad accumulare viveri («nel caso Melancholia si avvicinasse troppo»), e cerca di rassicurarsi, angosciata soprattutto per la vita del figlio, mentre Justine è l'unica che guardi alla realtà del Nulla da cui l'umanità è circondata, e da cui ha cercato di salvarsi per millenni, temendo a ogni istante - e pienamente a ragione - la Fine. La penosa inadeguatezza dell'ottimismo della scienza istituzionale e pubblicamente condivisa è sottolineata dalla creazione, per mano del piccolo Leo, di uno strumento per rilevare l'avvicinamento di Melancholia («Leo ha inventato uno strumento molto raffinato», commenta il padre con affettuosa ironia). Si tratta di un filo di ferro arrotolato in alto a formare un occhiello che corrisponda al diametro apparente del pianeta: se il cerchio nefasto continua a allargarsi, questo è il segno dell'avvicinarsi della Morte cosmica; se inizia a restringersi rispetto all'occhiello, è il segno del suo allontanarsi come predetto dalla scienza ufficiale. Dalla grande macchina computazionistica e previsionale della scienza ideologizzata e propagandata passiamo a uno strumento infantile e puramente qualitativo, privo di qualunque rigore osservativo, ma *appunto per questo* più veritiero. Dal canto suo l'inquieta Claire, pescando nel mare informe di internet, trova le fonti scientifiche giuste i cui calcoli illustrano la «danza di morte» tra Melancholia e la Terra concludendo per l'inevitabilità dell'impatto, giacché se si recupera il senso ontologico delle cose la stessa entropia permanente dell'odierno sistema mediatico si rivela strumento docile e idoneo e lo stesso apparato tecnoscientifico si rivela per quello che è, uno strumento nelle nostre mani, un'insostituibile fonte di informazioni. Le rassicurazioni di John non la convincono fino in fondo, e la donna va a procurarsi per sé e per i suoi cari degli

psicofarmaci con cui aver pronta una via di fuga nel caso di un avverarsi della collisione. Nel frattempo, i segni della fine imminente si infittiscono: i cavalli nelle scuderie della villa nitriscono spaventati; il cielo è dominato di notte dall'allucinante visione delle due luminarie della luna e dell'intruso galattico che si avvicina; il campo magnetico cede e fa saltare i collegamenti elettrici; la respirazione si fa più difficoltosa perché - come spiega a Claire l'infedele marito - l'intruso planetario ruba l'atmosfera alla Terra. Dopo un primo effimero allontanamento che sembrava confermare le previsioni delle accademie, Claire punta al cielo il puerile strumento escogitato dal figlio e si rende conto che il pianeta ha ripreso ad avvicinarsi, mentre John, dopo aver ammesso di essersi mostrato esageratamente sicuro per tranquillizzare la famiglia, effettua in silenzio gli ultimi calcoli che dimostrano l'inevitabilità dell'impatto. Adesso è lui ad allontanarsi di soppiatto e a ingoiare tutte le pastiglie, andando a morire di nascosto nelle stalle. Claire scopre il marito ormai cadavere e lo copre pietosamente di paglia, liberando un cavallo per fingere che fosse uscito a fare una cavalcata.

A questo punto l'iniziativa passa nelle mani della depressa e frastornata Justine, che man mano che l'astro di morte si avvicinava aveva riacquisito vitalità e ora si dimostra l'unica capace di mobilitare davanti all'imminente disastro delle risorse rappresentative e simboliche. Ed è Justine che rivolge alla sorella una serie di battute rivelatrici, che irrompono come le uniche parole di verità pronunciate nella vicenda. Vi è intanto il ripudio di ogni superficiale antropomorfismo, di ogni ottimistica e neopagana invocazione alla Madre Terra: «La Terra è cattiva, non dobbiamo addolorarci per lei»; abbiamo una ripetuta dichiarazione di conoscenza, perentoria in quanto basata sulla completa disillusione, e ironicamente attestata dall'indovinare il numero esatto del gioco dei fagioli: «Io so le cose»; e infine la dichiarazione più dura e più veritiera: «Noi siamo soli, siamo soli. La vita è soltanto sulla Terra, e per poco ancora». L'umanità è irrimediabilmente, disperatamente sola nel cosmo. Non perché non possa esserci altra vita nell'universo, ma perché questa ipotetica vita è comunque incapace di significare qualcosa per noi, di fare alcunché di diverso dal confermare gli abissi del cosmo in cui siamo immersi, pronti a ingoiarci. Non è l'astratta possibilità della vita cosmica a darci consolazione, è la concreta possibilità che noi si sia soli nell'universo a dimostrare che *di fatto* lo siamo, a consegnarci al Nulla di ogni speranza intramondana, di ogni soteriologia da fumetti. Con la frase di Justine tutti i sogni e i deliri di una pseudoscienza che ha preso il posto di ogni altro sistema di pensiero, trasformandosi nel più devastante dei non-pensieri, vengono cancellati.

Il fallimento totale della caricatura scientifica che per molti svolge il ruolo di unica possibile trascendenza è rappresentato dal suicidio di John, che su tale caricatura aveva riposto ogni speranza. Il suo è il frettoloso, disperato congedo di chi si trova completamente privo di risorse dinanzi a un crollo inimmaginabile, come sottolineano con macabro tocco le mosche e i vermi che sulla paglia si affrettano al loro ultimo pasto. Ma ogni lettura sessista e di genere qui fa completamente cilecca, come già fa capire il gesto di pietà di Claire per il marito, dove il cavallo da lei fatto fuggire e poi tornato a pascolare davanti a casa è come se ne evocasse l'anima, tornata a stare accanto ai suoi

cari: non c'è un fallimento di un sapere "maschile" rispetto alle risorse sciamaniche di un sapere al "femminile", ma semplicemente il venir meno di un intero mondo culturale incapace di riconoscere l'unica realtà, l'unica verità. Da parte sua, Claire disperata cerca un'impossibile fuga salendo su un *cart* da golf che aveva fatto capolino sin dall'inizio del film, e che fatalmente si arresta davanti al solito ponte. La donna, legata agli inganni diurni del sole, si rifiuta di ammettere la realtà, e allorché torna sconfitta si aggrappa all'idea estetizzante di una bella morte attesa sorseggiando del vino squisito e ascoltando musica classica, un tentativo di asseverare fino in fondo il suo precedente modello di vita che Justine liquida in poche battute: «Sai che penso del tuo programma? ... Credo che sia una bella stronzata». Affinché una mediazione residuale ma autentica si attui occorre recuperare la forza del simbolo, del rito. E a tale scopo Justine si rivolge al personaggio più indifeso, il bambino, che con la sua ripetuta richiesta di un gioco fiabesco le suggerisce l'estremo rimedio, la luce riflessa e lunare dell'illusione creduta in forza del suo valore, del suo intrinseco significato, il che non ne attesta la falsità - come crede la superstizione della negazione d'oggetto - bensì l'invisibile verità. La «zietta spezzacciaio» racconta a Leo che per difendersi dall'arrivo del mostruoso pianeta l'unico provvedimento efficace è costruire una «grotta magica», formata da pochi bastoni incrociati che vengono a costituire una difesa puramente immateriale, straordinariamente simbolica nel suo infantilismo. Anche Claire è condotta sotto questo apotropaico e fragile usbergo, le due donne e il bambino si tengono per mano mentre il pianeta Melancholia si abbatte sulla Terra e ne dissolve l'intera vita fino a un attimo prima su di lei brulicante in un immane fascio di luce.

### 3. Fine del mondo e scienza

La storia, specialmente nell'accelerazione angosciante e convulsa della seconda parte, ha qualcosa di memorabile, e si incide tanto più nello spettatore grazie all'illusionismo creato dalle moderne tecniche cinematografiche e da una splendida fotografia. Nello stesso tempo, questa riproduzione di una realtà più o meno futuribile non risponde a un registro naturalistico, ma si fa concretamente allegorica ed evocatrice, in un precipitare degli eventi che ci cade addosso prima che si abbia tempo di formulare una qualunque risposta, una qualsiasi difesa narratologica e razionale. La domanda che si impone è però un'altra: che cosa c'entra questa vicenda con il pensiero della complessità?

C'entra sotto più rispetti, che ricondurrei ai due temi già evidenziati nelle due parti della pellicola: il tema antropologico sotteso alla prima parte e il tema che definirei scientifico-religioso per quel che riguarda la seconda. Vediamoli brevemente in quest'ordine.

La prima parte ci parla del fallimento non parziale bensì totale dell'attuale modello edonistico, che considera l'essere umano una macchina perennemente lanciata verso il soddisfacimento dei suoi bisogni materiali, in una corsa quantitativa misurabile secondo parametri prefissati, il primo dei quali è ovviamente il denaro, seguito da parametri più raffinati ma sempre riconducibili al potere centripeto e ricattatorio dei soldi. Questo

modello non è sbagliato per la ragione di solito addotta dell'ingiustizia socioeconomica che causa, poiché se così fosse basterebbe introdurre qualche fattore di perequazione per ottenere un risultato più socialmente e politicamente accettabile, ferma restando l'efficienza attribuita al sistema capitalistico nel produrre ricchezza. Sotto questo profilo, mi pare che la progettazione sociale legata alla complessità sovente non vada oltre un criterio del genere, applicato in chiave democratica e ambientalista. La desiderabilità di reali progressi in questi settori, mai così malridotti come da quando sono diventati il pretesto di slogan merciaioli e di un bombardamento mediatico volto a non far ragionare, non toglie che assolutizzarli come obiettivi esclusivi e autoevidenti sia una pericolosa illusione, che rischia di divenire ancor più pernicioso se ammantata di argomentazioni sensate. Noi potremmo tranquillamente immaginare che, nella società dedicata ai piaceri della prima parte del film, i criteri ambientali e un minimo di giustizia sociale vengano rispettati, per constatare che il risultato della trama non cambierebbe. Con ciò voglio dire che nessuna progettazione culturale e sociale può prendersi il lusso di ignorare l'autentica complessità dell'essere umano, che è tale perché rivolta verso *tutte* le direzioni, a cominciare da quelle più screditate, le direzioni verticali, assolute, indomabili. Un miglioramento neoilluminista degli attuali parametri dominanti non ne modificerebbe la natura e non ne migliorerebbe il risultato, anzi finirebbe per renderlo più sottilmente perverso e insolubile. Infatti, l'uomo organizza la sua vita attorno al significato in essa racchiuso, e tale significato ha una sola causa prossima, infinitamente semplice e infinitamente complessa, il conseguimento dell'oggetto inteso non come "cosa", come entità materiale e nemmeno razionale, ma come entità capace di conferire un equilibrio che io definisco oggettuale, in una reciprocità rafforzante tra io e mondo. Ma tutto questo non è possibile senza una fonte che dia significato agli oggetti e al mondo, una fonte che in un modo o nell'altro non può che essere trascendente e che è appunto la mediazione, ossia il ponte capace di condurre verso l'alto e insieme la sua destinazione suprema, la forza immateriale e orientante strettamente legata alla storia delle culture e a quei centri pulsanti di ogni cultura che sono le religioni (anche di una cultura che sistematicamente le nega come la nostra, tant'è vero che noi oggi ne abbiamo dei surrogati ideologici mediatici propagandistici di volta in volta cangianti, in un autentico circo Barnum del para- e pseudo-religioso).

La controprova di questo mio breve ragionamento è che Justine sprofonda nella depressione proprio nel momento in cui raggiunge il soddisfacimento dei suoi desideri. È questo soddisfacimento a far crollare dentro di lei il significato degli oggetti e quindi del mondo, il che dimostra che nell'umano può intervenire una duplice crisi oggettuale: verso il basso, allorché gli oggetti vengono a mancare, in un'esperienza estesa e socialmente distruttiva della loro scomparsa, di una loro penuria critica o devastante; e verso l'alto, allorché gli oggetti mancano non per carenza materiale, visto che anzi i privilegiati investiti dalla loro abbondanza ne sono fin troppo sazi, bensì per svuotamento ontologico, per smarrimento del loro significato. Assistiamo così a una duplice "fine del mondo", a un duplice crollo del mondo oggettuale senza il quale l'umanità non può sussistere. Mi astengo dal fare altre considerazioni sul mondo attuale, e sul suo

spaventoso pencolare verso una crisi del primo tipo, data l'orripilante avidità di potere che vi si sta scatenando come in un incubo da cui si fatica a immaginare un risveglio, crisi del primo tipo che però non fa che amplificare e approfondire la crisi del secondo tipo, quella interna e interiore della sazietà e della noia, del venir meno culturale dei fondamenti del mondo. E mi limito solo a menzionare lo sbandamento totale in cui versano attualmente le giovani generazioni, esposte a un crollo drammatico di oggetti degni del loro investimento esistenziale, intellettuale, morale. La domanda da porre è adesso: da che parte sta il pensiero della complessità?

La seconda parte del film di von Trier ci fornisce altri spunti per una risposta, da raggiungere analizzando più da vicino la situazione che ho sommariamente descritto. Metterei da parte il simbolismo letterale della fine cosmica del mondo, non perché non sia in sé realistico, per il tipo di universo in cui ci troviamo, estremamente caotico benché dotato di una sua capacità altrettanto estrema di ordine (dove l'alternativa non sarebbe un universo più tranquillo ma probabilmente il caos puro e semplice). Il simbolismo che qui mi interessa è un altro e pertiene a una dimensione più profonda a cui, non a caso, nessuno si mostra oggi disposto a pensare, disposto - intendo - a farne un oggetto di vero pensiero, di una riflessione che ponga al centro del pensiero l'oggetto. Il punto, a livello spirituale e culturale, non è la sussistenza materiale del mondo, bensì il suo fondamento, il suo sussistere vitale e significante, che *non* è materiale. Il primo problema di qualsiasi mondo umano non è quanto duri, ma quanto valga la pena che duri. Questa semplice osservazione è sufficiente per collocarci al di fuori del cerchio incantato o stregato del paradigma scientifico e edonistico di cui siamo ostaggi, e ci fornisce elementi per completare questo troppo breve confronto con il pensiero della complessità, che per essere autenticamente *complexus* è chiamato a rispondere a queste reali complessità del pensiero.

Il ruolo pubblico della scienza, fattore cognitivo di punta della nostra società e tema centrale e direi fondativo della teoria della complessità, non cessa di essere ambiguo e sistemicamente pericoloso per la circostanza di offrire il fianco a facili e fondate critiche, dal momento che non smette per tale ragione di ripresentarsi in ogni aspetto delle nostre vite e di influenzarle e condizionarle nel bene e nel male. La nostra esistenza individuale e sociale si configura attorno alla dominanza sociale dell'attuale scienza iperspecializzata e strumentale e, anche se riusciamo a ritagliarci uno sguardo razionale sul mondo non riducibile ai suoi ristretti parametri, lo possiamo fare a patto di rapportarci al sapere e all'operatività che da tale scienza provengono, e del cui apporto non sappiamo né possiamo fare a meno. Per il solo fatto di esistere la scienza è sfacciatamente utile, oltre che pericolosa, e resta la principale esperienza di frontiera dell'uomo del nostro tempo (la "frontiera" in quanto tale non ha bisogno di essere olistica, basta che sia puntiforme). Utile fin sulla soglia del disastro finale - vien voglia dire - dato che la terrorizzata Claire trova sulla rete la conferma scientifica di ciò che teme, benché si aggrappi a residue speranze di cui l'atrabiliare sorella non ha più alcun bisogno poiché dispone della stremata forza di giungere all'essenziale.

La domanda su cui interrogarci sembra essere allora quella relativa a quale sia la scienza a cui vogliamo pensare: quella reale e impetuosamente *en marche* che ci circonda, oppure quella desiderata e auspicata, sia essa da collocarsi in un glorioso passato o in qualche radioso e progressivo futuro? Il mio suggerimento, semplice e insieme *complexus* a un livello che definirei storico e qualitativo, è che dobbiamo sempre e comunque partire dalla scienza realmente praticata e applicata, a un livello non di constatazione positivista, bensì di presa d'atto fenomenologica e storica. Se la scienza è oggi così massicciamente presente nella nostra società e nelle nostre vite, sotto forma di dispositivo onnipresente e insieme sfuggente che certifica di essere imprescindibile per il suo mero potere realizzativo ed esecutivo, è in forza di un automatismo, di un riflesso condizionato collettivo, che deve avere un rapporto non accidentale con la sua intera storia e soprattutto con la sua vera nascita, non quella celebrata della scienza moderna, bensì quella remota e immemorabile della storia complessiva dell'animale capace di conoscenza.

Facciamo una breve riflessione sull'attuale "stato dell'arte" del sapere e dell'operare tecnoscientifico. La scienza attuale risulta essere quanto di più esecutivo e trasformativo si possa immaginare: non è un sapere speculativo che venga successivamente applicato in chiave tecnologica, ma è tecnologia ai massimi livelli in maniera principiale quanto essenziale, in una maniera cioè rivelatrice di una sua irriducibile essenza. Senza un'elevatissima tecnologia l'attuale scienza non sarebbe in grado di fare un passo, e tale dipendenza comporta una tale complessità di allestimenti, di procedure e verifiche, che solo un'estrema specializzazione può consentire a una macchina così imponente di funzionare. È tutto ciò modificabile, in linea di fatto e di principio? Non lo credo, e non tanto per la potenza raggiunta dalla tecnoscienza, o come vogliamo chiamarla, che altro non è che la potenza economica e politica degli attuali conglomerati di potere, che vanno ben oltre e si librano ben al di sopra degli Stati tradizionali, quanto piuttosto per la storia intrinseca della scienza, che prende forma in seno alla religione come dispositivo di controllo di una realtà misteriosa, dispositivo che nelle prime lunghissime fasi della storia dell'umanità non poteva essere che il controllo magico-rituale della realtà circostante e dei suoi fenomeni sovrastanti le minuscole quanto ingegnose formiche umane. La preistoria della scienza coincide con la scienza della preistoria, che era assolutamente magico-causale, performativa ed esecutiva, e che per questo mezzo è riuscita a raggiungere una visione stabilizzata e oggettivata della realtà di cui noi siamo i lontani eredi,<sup>4</sup> e tutto ciò grazie all'esistenza di mediazioni religiose estremamente potenti benché elementari, mediazioni originariamente indisgiungibili dalle forze numinose e strapotenti di quell'insieme misterioso a cui noi diamo il nome di natura. Faccio notare che questa definizione allargata di scienza quale sapere costitutivamente operativo e trasformativo implica per codesta *scientia* un'origine infinitamente più antica della filosofia, che in questo sterminato processo storico segna un episodio di straordinaria importanza, da valutarsi però come conseguenza di una scienza già enormemente

---

<sup>4</sup> Come anticipato in un'opera rimasta per decenni incompresa come Ernesto DE MARTINO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Einaudi, Torino 1948.

sviluppata nelle civiltà del Vicino Oriente all'interno delle loro grandi mediazioni religiose e magico-rituali.<sup>5</sup>

*Ergo*, se quanto ho detto è fondato, è inutile e sterile immaginare una qualche "riforma" della scienza esistente che per così dire la rimetta in piedi e la faccia camminare in accordo ai nostri *desiderata*, non solo perché non è la scienza a detenere il potere, ma più ancora perché la scienza è *sempre* stata strumento di poteri superiori e imperscrutabili: un tempo si trattava dei poteri religiosi e divini, per cui non vi era differenza fra stregoni, sciamani e sacerdoti (in quest'ordine storico di sviluppo) e i personaggi che noi oggi definiamo scienziati, ossia uomini specializzati nel sapere (*scire*, da una radice indoeuropea che significa dividere, dissezionare, con un atto da collegarsi ad antiche pratiche sacrificali, venatorie, premonitorie); poi è subentrata la straordinaria fase intermedia, e per certi aspetti aurorale, della greicità, in cui assistiamo all'affrancamento dell'antica scienza sacrale, e sacrificale, dall'esercizio performativo del culto nel nuovo prestigioso sapere della filosofia, ormai autonomo ma circonfuso di una razionalità in se stessa sacrale, oltre che patrimonio di una ristrettissima élite; mentre attualmente abbiamo a che fare coi poteri palesi e occulti delle grandi "agenzie" economiche, politiche, militari, e per ricaduta mediatiche, che ci sovrastano e che senza alcuna autorizzazione si sono impadronite di ogni possibile delega decisionale ed esecutiva. In un simile quadro l'iperspecializzazione non mi risulta evitabile, come non è evitabile il ricorso a strumentazioni tecnologiche sempre più sofisticate e in certa misura indipendenti, le cui incredibili realizzazioni e scoperte sono sotto gli occhi di tutti, perdendo peraltro una parte del loro mirabolante potere attrattivo non appena vengano prese - ed è questa la norma - come risultati dotati di significato in se stessi, per cui il sistema tecnoscientifico si trova costretto a produrne a getto continuo, con un'autentica inflazione della novità purchessia in cui bisogna costantemente distinguere tra acquisizioni reali e apparenti.

È una siffatta constatazione una semplice resa all'esistente? Esattamente l'opposto, giacché solo il realistico riconoscimento dell'esistente può consentire di superarlo, può anzi fare in modo che l'esistente si superi da se stesso, manifestando la sua effettiva natura e un'intrinseca insufficienza inseparabile dalla sua potenza. Il vero problema che una visione realistica della scienza mette in tacito risalto è stabilire che cosa noi ne pensiamo, e a quali strumenti culturali intendiamo ricorrere per fare quello che la scienza per definizione *non* ha il compito di fare, dialogando beninteso con lei dato che è lei a fornirci insostituibili informazioni sul mondo naturale nel quale e del quale viviamo. Informazioni che, nella misura in cui sono rigorose, ci restituiscono nel loro oggetto quella portata ontologica che sta alla nostra intelligenza recuperare, raccogliere, interpretare. E specificando ciò che da ultimo risulta e risalta da sé, ovvero che abbiamo sempre e soltanto a che fare con i fenomeni della realtà "naturale", visto che su ciò che

---

<sup>5</sup> Su tutte queste considerazioni, e quelle che seguiranno, rimando a Giuseppe FORNARI, *Mito, tragedia, filosofia. Dall'antica Grecia al Moderno*, Studium, Roma 2017, pp. 155-161; e ID., *Alle origini dell'Occidente. Preistoria, antica Grecia, modernità*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 205-214 (e altrove).



esula dall'ambito naturale la scienza non ha rigorosamente nulla da dirci, dal momento che è da lì che essa è sorta, quantunque sia proprio attraverso l'assolutezza della configurazione immanente dell'esistente scientificamente osservabile e computabile, nell'oggettività sempre ritornante dei suoi dati che si fa strada l'interrogativo su ciò che possa sussistere attraverso e al di là della natura. Non rinunciabile è la constatazione che, senza fisica, nemmeno vi è meta-fisica. E qui possiamo tornare un'ultima volta alla pellicola di von Trier.

Nelle sue modalità ellittiche e angosciosamente narrative, il film ci parla non della scienza, ma dell'uso evasivo e diversivo che noi ne facciamo, e del dirottamento anti-oggettuale che tale uso ratifica e celebra con gli apparenti crismi della dimostrazione "scientifica". Il marito John è in tal senso il personaggio più rappresentativo, completamente omologato a un ottimismo di maniera ammantato di calcoli e motivazioni che in realtà di scientifico hanno ben poco, e che corrispondono alla caricatura mediatizzata di una scienza completamente asservita ad altri interessi, del tutto esorbitanti rispetto alla stretta portata di ritrovati esplicativi e operativi da lunga pezza privi di istanze divine o di geniali circoli filosofici che prescrivano come utilizzarli. L'obiezione realistica che si può muovere a una situazione del genere è che al contrario la scienza, se specialistica dev'essere, conviene che lo sia *fino in fondo*, cioè non oltrepassando i suoi stretti e delimitati confini. Tutto ciò che travalica codesti confini è qualcos'altro, ed è facile dire che cosa, nei termini intramondani che vengono odiernamente a formare una vessatoria e onnipresente totalità di discorso: rappresentazioni argomentative e sociali riflesso appunto di demoniaci interessi che devono forgiare una realtà inesistente, secondo l'ideologismo derealizzatore di cui ho già parlato e che, nella società pesantissimamente mediatizzata nella quale viviamo, si tramuta necessariamente nella peggior propaganda, in velo di nebbia e frastuono che ci occlude lo sguardo e l'ascolto. Si apre un immenso vuoto interpretativo che in *Melancholia* viene riempito dall'unico personaggio che si collochi al di fuori degli schemi di una società interamente appiattita sugli stereotipi edonistici e anti-oggettuali funzionali al suo regime socioeconomico iper-mediatizzato e iper-ideologizzato. Justine è il solo personaggio che riesce a emanciparsi da questo regime unanime di falsità a prezzo di terribili sofferenze - e quale complessità più complessa e più semplice del dolore? -, sofferenze che però le consentono di accedere all'unica autentica libertà concessa all'essere umano, quella di rendersi conto di quanto gli accade e di ergersi contro una realtà naturale sorda e cieca, e contro un ambiente sociale dominato dalla menzogna e dalla sopraffazione, grazie all'arma materialmente flebile e appunto per questo invisibilmente determinante della coscienza. Una lunga lunghissima storia, la sua più intima storicità, viene brachilogicamente recuperata in pochi semplicissimi gesti e atteggiamenti: il ricorso alle immagini simboliche, l'attenzione verso gli altri, la costruzione dell'ingenua e sapientissima grotta magica. Nel trionfo del disumano del cosmo, e di una società incapace di distaccarsene, si impone l'unica cosa che conti negli esseri umani, la solidarietà, la capacità di amare, resa vittoriosa non con la forza materiale

della potenza coercitiva, ma con quella immateriale della religione, del simbolo, dello spirito.

### Nota bibliografica

Mauro CERUTI - Giuseppe FORNARI, *Le due paci. Morte di Dio e cristianesimo nel mondo globalizzato*, Cortina, Milano 2005.

Ernesto DE MARTINO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Einaudi, Torino 1948.

Giuseppe FORNARI, *Leonardo e la crisi del Rinascimento*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

ID., *Mito, tragedia, filosofia. Dall'antica Grecia al Moderno*, Studium, Roma 2017.

ID., *Alle origini dell'Occidente. Preistoria, antica Grecia, modernità*, Mimesis, Milano-Udine 2021.

Raymond KLIBANSKY - Erwin PANOFSKY - Fritz SAKXL, *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, tr. it. R. Federici e U. Colla, Einaudi, Torino 2002.

Edgar MORIN, *Le paradigme perdu. La nature humaine*, Seuil, Paris 1973

Sezione quarta

*Culture*

# IL PRINCIPIO ESTETICO DEL *FŪRYŪ* NEL PENSIERO GIAPPONESE

## Dalla corte Heian agli intellettuali del XX secolo

Bruno GUERINI

(Università degli Studi di Milano Statale)

**Abstract:** Amongst the typical concepts of Japanese aesthetics, one that stands out is the principle of *fūryū*, which had a wide range of implications ever since the original *fengliu* in the classical Chinese language, spanning from love to art and the appreciation of nature. However, it underwent in Japan a number of transformations: starting from Daoist iconography of continental origin, during the Heian period (794-1185) *fūryū* meant at first a sophisticated refinement, and then a lavish and gawdy kind of beauty. Moreover, with the introduction of Zen Buddhism, it became entwined with the aesthetics of the tea ceremony, subsequently becoming synonymous with elegance especially between the 17<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. This paper aims to analyze such semantic changes within the term *fūryū* itself and the extent to which such concept has permeated the Japanese cultural tradition through the study of several significant critical essays and literary works, ranging from medieval theatre to the writings of modern and contemporary authors such as Kōda Rohan (1867-1947), one of the main writers of the Meiji period (1868-1912), during which time Japan opened up to Western suggestions and the first words to translate the European concepts of “art”, “aesthetics” and “philosophy” were created, and Kawabata Yasunari (1899-1972), the first Japanese novelist to earn the Nobel Prize in Literature.

**Keywords:** aesthetics, *fūryū*, Japanese literature, Japanese theatre, Meiji period.

### 1. Il contesto storico-culturale e linguistico in cui nacque una terminologia per l'estetica giapponese

Il *bakufu* (letteralmente “governo della tenda”) era una forma di governo militare con a capo la figura dello *shōgun* che caratterizzò quasi ininterrottamente la storia politica del Giappone tra il 1185 e il 1868. Nello specifico, l'ultimo *bakufu*, ovvero quello con a capo la potente famiglia Tokugawa, che coincide con l'intero periodo Edo (1603-1868),<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La storiografia giapponese prevede una suddivisione in periodi che spesso prendono il nome da località geografiche o dal sovrano asceso al trono. In origine una cittadina di pescatori sulla costa

fu caratterizzato da oltre due secoli di sostanziale isolamento dell'arcipelago dalle influenze esterne secondo la linea politica del *sakoku* (lett. "Paese in catene"). Con l'unificazione del territorio sotto un'unica bandiera, la centralizzazione del governo e la transizione da un'economia prevalentemente agricola all'ascesa del ceto medio dei commercianti, tutte le principali aree del Giappone videro un aumento della qualità della vita e la popolazione poté godere di quella che gli storici chiamano Pax Tokugawa, nonché di un fiorire di molteplici espressioni artistico-culturali oggi ritenute tipiche della tradizione giapponese.

A partire dagli ultimi decenni del periodo Edo, ovvero il cosiddetto *bakumatsu* ("fine del *bakufu*"), l'apertura agli scambi commerciali con le principali potenze europee e con gli Stati Uniti e alle conseguenti influenze culturali dei Paesi occidentali coincise con l'importazione massiccia e la traduzione di numerosissime opere straniere, con conseguenti prestiti linguistici e calchi semantici in numero tale che si può parlare di *hon'yaku bunka* ("cultura della traduzione" o "cultura tradotta") per descrivere la fase di necessità di neologismi che traducevano i nuovi concetti estetico-filosofici, le teorie politico-economiche e le innovazioni tecnologiche.<sup>2</sup> In particolare dopo il Rinnovamento Meiji del 1868, un epocale rivolgimento politico per il quale la famiglia Tokugawa fu esautorata dal potere di governo in favore invece della centralità della figura del sovrano, dando inizio al periodo Meiji (1868-1912),<sup>3</sup> anche il lessico giapponese subì grandi cambiamenti, tra cui uno dei fenomeni che maggiormente salta all'occhio è l'uso estensivo del *kango* ("parole cinesi"), ossia parole composte da due *kanji* ("caratteri cinesi" o "sinogrammi") da leggersi con la lettura *on'yomi* (una delle possibili letture dei caratteri consentite dalla lingua giapponese, basata però sulla pronuncia cinese, pur con i dovuti adattamenti fonetici), utilizzati nei documenti ufficiali, nella letteratura e sempre più spesso anche nelle conversazioni quotidiane.

Il dizionario bilingue giapponese-inglese del missionario statunitense James C. Hepburn (1815-1911) è un'utilissima fonte storica per comprendere chiaramente questo fenomeno nella lingua giapponese nella prima metà del periodo Meiji: il numero dei lemmi nella prima edizione (1867) era di 20.772, salendo a 22.949 nella seconda edizione (1872) e raggiungendo quota 35.669 nella terza (1886), con un incremento di circa 15.000 vocaboli, di cui molti sono chiamati in giapponese *yakugo* ("parole

---

orientale della prima isola del Giappone per estensione, lo Honshū, Edo fu scelta dai Tokugawa come sede del loro governo, ma nel 1868 avrebbe cambiato nome in Tōkyō, diventando ufficialmente capitale del Paese.

<sup>2</sup> Alex MURPHY, *Traveling Sages: Translation and Reform in Japan and China in the Late Nineteenth Century*, in "Studies on Asia", 1(1), 2010, p. 37.

<sup>3</sup> Il nome è quello postumo dell'imperatore Mutsuhito (1852-1912), i cui anni di regno coincidono con il periodo stesso.

tradotte”), normalmente rese per mezzo della combinazione di due caratteri creando neologismi in *kango*.<sup>4</sup>

Un'altra fonte cui fare riferimento è il *Dizionario di filosofia* di Inoue Tetsujirō (1855-1944), ritenuto tra i più influenti pensatori giapponesi e noto soprattutto per avere introdotto la filosofia europea nell'arcipelago. Il *Dizionario di filosofia* fu pubblicato per la prima volta nel 1881, ristampato tre anni dopo e infine nel 1902. Miura nota come le traduzioni qui adottate per i concetti stranieri, veri e propri neologismi semantici spesso risalenti alla terminologia neo-confuciana, sono rese per mezzo di *kango*, al punto che a prima vista sembra trattarsi di un dizionario inglese-cinese.<sup>5</sup> Il numero di *yakugo* contenuti nel *Dizionario* era di circa 2.900 parole secondo l'indice della prima edizione, mentre la terza ne comprendeva più di 10.000.

Nel successivo periodo Taishō (1912-1926)<sup>6</sup> emerse addirittura un nuovo stile linguistico giapponese-cinese-europeo, il cosiddetto *ōbunmyaku*, in cui si combinavano la lettura “alla giapponese” dei testi, uno strato lessicale principalmente in *kango* di origine cinese oppure inventato nell'arcipelago per mezzo di sinogrammi con lettura modellata sulla pronuncia cinese, e uno stile testuale largamente influenzato dalle opere occidentali in traduzione e dall'importazione di concetti nuovi per la formazione di una coscienza moderna.<sup>7</sup>

È in questo contesto storico-culturale e linguistico che vengono creati i termini giapponesi impiegati tutt'oggi per tradurre concetti tipici delle tradizioni occidentali come “arte”, “estetica” e “filosofia”,<sup>8</sup> dimostrando come la traduzione stessa possa avere «a pedagogical function in that [it] can show readers the different ways that cultures express themselves».<sup>9</sup> Ciò permise di sistematizzare non soltanto le nuove forme lessicali, ma i concetti stessi, dando il via a una florida fase di studi sull'arte e sulla filosofia autoctoni

<sup>4</sup> All'inizio del XX secolo, molti di questi neologismi furono poi introdotti nel lessico cinese. Per uno studio approfondito in merito, si veda in particolare Federico MASINI, *The Formation of Modern Chinese Lexicon and its Evolution Toward a National Language: The Period from 1840 to 1898*, University of California, Berkley, 1993, pp. 104-108.

<sup>5</sup> Kunio MIURA, *Hon'yakugo to Chūgoku shisō*. Tetsugaku jii wo yomu [Parole tradotte e pensiero cinese. Leggere il Dizionario di filosofia], in “Jinbun kenkyū”, 47(3), 1995, p. 41.

<sup>6</sup> Coincide con gli anni di regno dell'imperatore Yoshihito (1879-1926).

<sup>7</sup> Akira YANABU, Akira MIZUNO, Mikako NAGANUMA, *Nihon no hon'yakuron. Ansorojii to kaidai* [Teoria della traduzione in Giappone. Antologia e sinossi], Hōsei daigaku, Tōkyō 2010, p. 77.

<sup>8</sup> Naturalmente, questo non significa certo che in Giappone non esistessero artisti e filosofi sin dai tempi antichi: semplicemente, il lessico giapponese mancava di termini specifici che indicassero certi ambiti del sapere, che sarebbero stati diversificati e ampliati soltanto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.

<sup>9</sup> Jeffrey ANGLES, *Translation Within the Polyglossic Linguistic System of Early Meiji-Period Japan*, in J. AROKAY, J. GVOZDANOVIC, D. MIYAJIMA (a cura di), *Divided Languages? Diglossia, Translation and the Rise of Modernity in Japan, China and the Slavic World*, Springer, Heidelberg 2014, p. 204.

del Giappone adottando i modelli critici di matrice europea. In questo periodo in particolare, l'estetica come campo di studi prese piede, grazie soprattutto all'impulso di figure quali Ernest Fenollosa (1853-1908) e Okakura Tenshin (1863-1913), ma anche all'apporto di molti altri letterati, intellettuali e studiosi che, nel costante confronto con l'Occidente, cercarono chi di riscoprire la tradizione autoctona (da analizzare sotto la lente "moderna" del sapere occidentale), chi di affermare nuovi canoni estetici e filosofici da applicare all'arte, alla cultura e alla società del Paese. Ed è proprio tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, soprattutto per merito di alcuni capolavori letterari e trattati di filosofia, che il concetto arcaico del *fūryū* (i cui due sinogrammi significano letteralmente "vento che scorre"), invero più volte rimaneggiato e arricchito via via di nuove connotazioni semantiche nell'arco dei secoli, tornò in voga fino a diventare uno dei principi cardine dell'estetica giapponese.

## 2. Dal *fengliu* cinese al *miyabi* della corte Heian

Le implicazioni del *fūryū* sono state interpretate in maniera diversa con il passare del tempo e il cambiare del pensiero culturale. Il significato originale di *fengliu* nella Cina della dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.) indicava un'abitudine tramandata da un sovrano al suo successore o una condotta lodevole in ambito politico, divenendo criterio di misurazione con cui giudicare il grado di raffinatezza artistica di una persona; in seguito, avrebbe assunto il significato sia di bellezza contemplativa di un paesaggio naturale, sia di senso estetico in relazione alla vita amorosa, finanche con sfumature erotiche. È con la successiva dinastia Jin (266-420), però, che *fengliu* diviene un concetto estetico, prima usato con il significato di "fedeltà", poi per indicare contemporaneamente una bellezza sensuale (ma anche un profondo desiderio amoroso, soprattutto nelle poesie della dinastia Tang, 618-907) e il romitaggio dei saggi daoisti lontani dalla mondanità della vita politica. Tutte queste accezioni, dalla bellezza della natura alla vita amorosa, dall'eleganza artistica a un'estetica influenzata dal daoismo, sono registrate tutt'oggi nei principali dizionari di lingua cinese.<sup>10</sup> Invece, in quelli di lingua giapponese il medesimo lemma ha il significato di "eleganza".

È naturale che il concetto di *fengliu* sia stato associato al daoismo, corrente filosofico-religiosa particolarmente influente nella Cina antica e che verrà spesso presa come metro di paragone per i nobili e i poeti giapponesi. I due caratteri che compongono il termine *fengliu* sono attestati già in diverse poesie del *Man'yōshū* (*Raccolta di diecimila foglie*, VIII secolo), la più famosa antologia poetica dell'epoca classica, venendo però

---

<sup>10</sup> Joosik MIN, *Fengliu, the Aesthetic Way of Life in East Asian Culture*, in "Filozofski Vestnik", 20, 1999, pp. 132-133.

generalmente letti alla giapponese come *miyabi* (“raffinatezza”). Il termine *miyabi*, che in origine indicava qualcosa *miya rashiku* (lett. “alla moda nel palazzo [della capitale]”),<sup>11</sup> fa pertanto un chiaro riferimento all’eleganza aristocratica degli ambienti di corte; *miyabi* si può anche scrivere per mezzo di un carattere ideografico specifico con un’ulteriore lettura, *ga* (che ritornerà nel corso del Seicento), che viene generalmente impiegato in contrapposizione all’idea di *zoku* (“volgarità”). È poi nel raffinato ambiente dell’alta corte di Heian (antico nome di Kyōto), durante l’omonimo periodo Heian (794-1185), che il termine cinese *fengliu* viene adattato al sistema fonetico della lingua giapponese con la pronuncia in prima battuta di *fūryū*, senza allungamento vocalico nella prima sillaba, per indicare “un design sfarzoso, decorazioni, addobbi e apparati brillanti e fastosi, broccati intessuti di fili d’oro e d’argento, eventi ispirati a un’estetica sfavillante”.<sup>12</sup>

La lunga fase storica del periodo Heian, iniziata con lo spostamento della capitale a Kyōto, vide un progressivo declino dell’influenza cinese sul governo dell’arcipelago che comportò una maturazione di una cultura autoctona, genuinamente giapponese. Non a caso, dal buddhismo di matrice continentale si svilupparono le scuole esoteriche Tendai e Shingon, sotto l’influsso dei monaci calligrafi Saichō (767-822) e Kūkai (774-835), con soluzioni innovative non riscontrate sul continente. Inoltre, il periodo Heian è ritenuto dagli storici il momento di massimo sviluppo dell’arte e della letteratura giapponesi classiche, le quali trovarono la migliore espressione nelle antologie poetiche compilate per volere dei sovrani che si succedettero sul trono e nella produzione in prosa per mano delle nobildonne di corte, soprattutto sotto forma di diari e di racconti in prosa. Intorno all’anno Mille fu altresì ultimato il *Genji monogatari* (*La storia di Genji*) della dama di corte Murasaki Shikibu (973-1031), che sarebbe divenuto, sia per lo stile e il linguaggio, sia per le raffinate rappresentazioni artistico-estetiche, punto di riferimento primario per buona parte della produzione letteraria degli scrittori giapponesi delle epoche medievale, moderna e contemporanea, incluso persino Kawabata Yasunari (1899-1972), primo giapponese insignito del premio Nobel per la letteratura, che in un suo scritto sul concetto di bellezza partirà proprio dal *Genji monogatari*, passando per la poesia seicentesca e forme artistiche quali la cerimonia del tè, per spiegare la sua interpretazione del concetto di *fūryū*.

<sup>11</sup> Hao PENG, *Dentō bunka ni okeru fūryū no bi. Gi Shin Nanbokuchō jidai to Muromachi Momoyama jidai wo chūshin ni [La bellezza del fūryū nella cultura tradizionale. I periodi delle dinastie Wei, Jin e delle corti del Nord e del Sud, e i periodi Muromachi e Momoyama]*, in “Chūō daigaku jinbunken kiyō”, 86, 2017, pp. 204.

<sup>12</sup> Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all’Ottocento*, Marsilio, Venezia 2015, p. 55.



Va sottolineato come l'ideale estetico-culturale predominante nel *Genji monogatari* sia il *mono no aware*, ossia il "pathos per le cose". L'estetica del *mono no aware*, presente nel *Genji monogatari* e poi diffusasi nella quasi totalità della produzione artistico-letteraria di periodo Heian, nonché lo studio sistematico del rapporto dell'opera con tale visione, avrebbe altresì subito un notevole impulso grazie alle teorie del filosofo settecentesco Motoori Norinaga (1730-1801).<sup>13</sup> Non solo un senso struggente di *mono no aware*, però: è innegabile come l'opera di Murasaki Shikibu sia incentrata sugli aspetti privati dell'aristocrazia del tempo, conferendo un ruolo predominante all'amore e alla «sfera dei piaceri che, assieme con la musica, la poesia e i banchetti, danno sostanza al concetto di eleganza raffinata (*fūryū*) che condizionava ogni aspetto dei rapporti sociali dell'aristocrazia del tempo, trasformandoli in un modello estetico».<sup>14</sup>

Ben presto il *fengliu* cinese sarebbe diventato *furyū*, inteso come un'estetica sfavillante, non più l'eleganza raffinata, specialmente in riferimento a una forma evoluta di *dengaku* ("divertimento delle risaie"), che abbracciava nell'antichità una pluralità di manifestazioni performative e artistiche, dalle musiche eseguite in accompagnamento al trapianto del riso alle arti coreografiche sviluppate da artisti professionisti. Con il tempo si affermarono le forme del cosiddetto *furyū dengaku*, ovvero manifestazioni di musica e danze nelle aree rurali in accompagnamento alle festività agricole e ai riti simbolici del trapianto del riso, la cui spettacolarizzazione aveva attratto l'interesse della nobiltà di corte.<sup>15</sup> Inoltre, a partire dalla metà del periodo Heian, in occasione delle festività e degli esorcismi per scacciare gli spiriti maligni, nella capitale aveva preso piede l'usanza di abbigliarsi in abiti sgargianti e sontuosi, sfilando per le vie della città al ritmo di flauti e percussioni. Questa pratica, chiamata proprio *furyū*, si estese nel campo delle arti performative e degli eventi folklorici, soprattutto sotto forma di manifestazioni collettive di canto e danza con accompagnamento di gong, flauti e tamburi, in cui i partecipanti erano agghindati con costumi vistosi. Contemporaneamente, presso i principali complessi templari buddhisti e quelli legati alla pratica ascetica dello *shugendō*, si tenevano cerimonie e conviti di spettacolo (*ennen*) in cui, dopo le formule augurali di apertura e alcuni dialoghi comici, venivano rappresentate scene dalla forte valenza teatrale chiamate appunto *furyū*, le quali prevedevano l'allestimento scenico di paesaggi imponenti e l'impiego di costumi dalla ricercata bellezza, con balli e musica del *bugaku* ("divertimento danzato", si tratta del genere di danze più cospicuo nel repertorio musicale della corte giapponese, in cui oltre all'accompagnamento orchestrale si

<sup>13</sup> Michael MARRA, *Essays on Japan. Between Aesthetics and Literature*, Brill, Leiden 2010, p. 328.

<sup>14</sup> Maria Teresa ORSI, *Il Genji monogatari*, in A. Maurizi (a cura di), *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*, Utet, Torino 2012, p. 47.

<sup>15</sup> RUPERTI, *Storia*, p. 33.

ricorreva a costumi e maschere che variavano a seconda del brano eseguito o della ricorrenza).<sup>16</sup>

### 3. Il *furyū* del teatro *nō*

Sul finire del periodo Heian, l'estetica del *furyū* finì per coinvolgere vari generi di spettacolo, riti cerimoniali per le festività e arti performative folkloriche in cui sono state individuate le fonti originarie delle danze *bon'odori* (danze di consolazione degli spiriti dei morti, danze di preghiera per la propria esistenza futura, danze di propiziazione della pioggia o di cacciata degli insetti nocivi, eccetera), fino alle acrobazie con spade e alle cerimonie in maschera. Non sorprende dunque che il concetto di *furyū* sia stato traslato dalle suddette espressioni performative e di intrattenimento a una delle forme tradizionali del teatro giapponese più note in assoluto, ossia il *nō* (lett. "artificio, talento").

La tradizione fa nascere ufficialmente il teatro *nō* nel 1375, dunque in quello che si è soliti definire periodo Nanbokuchō o delle corti del Sud e del Nord (1336-1392),<sup>17</sup> quando l'attore itinerante Kan'ami (1333-1384) e il figlio Zeami (1363-1443) si esibirono in presenza di Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408).<sup>18</sup> Tuttavia, il sostrato di questa espressione performativa risale a una forma precedente di spettacolo, il *sarugaku* ("divertimento delle scimmie"), a sua volta figlio dell'antico *sangaku* ("divertimento diffuso") di matrice continentale e caratterizzato dalla spettacolarizzazione di acrobazie, balli e canti. Nel corso di sette secoli, il teatro *nō*, insieme a quella che viene sovente definita come la sua variante comica, ovvero il *kyōgen* ("parole impazzite"), avrebbe codificato e affinato una tradizione di grandissimo prestigio, rappresentando il teatro più illustre e antico tuttora preservatosi in Giappone. Viste però le origini del *nō* nelle arti performative e di intrattenimento dei secoli precedenti, il concetto di *furyū* poté influenzare questo genere teatrale. In particolare, viene chiamata *furyū* una breve scena eseguita dagli attori in alcune versioni del *kyōgen* in cui gli interpreti, agghindati in costumi di particolare sontuosità e dai colori cangianti, impersonano il dio buddhista

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 54-56.

<sup>17</sup> Il periodo del Nanbokuchō, difficile fase della storia del Giappone caratterizzata dalla scissione in due corti distinte, una presso Kyōto e l'altra a Yoshino (a sud della capitale), proprio per la sua natura di disordine politico non è ricordato come momento di fioritura delle espressioni culturali, a eccezione degli ultimi anni quando, avviatosi un processo di riconciliazione che vedrà la fine delle ostilità tra la dinastia imperiale e il ramo cadetto dei pretendenti al trono, il potere del monarca risultò notevolmente indebolito e la figura degli *shōgun* poté accentrare su di sé i poteri di governo, creando una vera e propria corte che divenne anche riferimento principale per artisti e intellettuali, impoverendo in maniera marcata il peso dell'imperatore.

<sup>18</sup> RUPERTI, *Storia*, p. 57.

della felicità Daikoku oppure lo spirito di una tartaruga o di una gru, animali ritenuti beneaugurali, e si esibiscono in una danza per intrattenere gli spettatori e propiziare la buona fortuna. Inoltre, nel meccanismo dei *mugen nō* (“*nō* di sogno”), pièce in cui un fantasma tormentato che fluttua tra la vita e la morte chiede preghiere a un monaco itinerante al fine di poter raggiungere la buddhità tramite il distacco dalla nostra dimensione effimera, il *furyū* ne costituisce «la parte più drammatica rappresentando anche l'apparizione della divinità»,<sup>19</sup> risolvendo il dramma in forma di riviviscenza. Affiorò così anche la definizione di una vera e propria forma di teatro *nō* che assunse il nome di *furyū nō*, «sintesi coreografico-drammatiche in cui al centro si colloca il mito in cui la comunità si riconosce e riconfronta con le storie dei luoghi di culto, in occasione delle festività di un santuario».<sup>20</sup>

Queste forme di *furyū* particolarmente spettacolari e appariscenti vengono talvolta identificate con più precisione con l'espressione *basara no furyū*.<sup>21</sup> Quello di *basara* è un concetto difficile da tradurre in italiano che indica un'estetica dell'opulenza e, in ambito architettonico, è bene esemplificato dal magnifico Padiglione d'oro di Kyōto, il Kinkakuji, eretto nel 1397 come residenza per lo *shōgun* Yoshimitsu e successivamente impiegato come reliquiario del tempio buddhista Rokuonji, famoso proprio per la copertura in foglie d'oro puro e lo stile architettonico composito e audace. Nel corso dei secoli, il teatro *nō* in parte si allontanò dall'estetica del *basara* per preferire lo *yūgen* (“grazia profonda”), perno della riflessione di Zeami sull'arte teatrale, che definisce uno stile di finezza ed eleganza in riferimento soprattutto alla figura dell'attore e alla sua interpretazione, coinvolgendo l'armonia e la concordanza con gli aspetti visivi della scena.<sup>22</sup> L'essenza dello *yūgen* si concretizza altresì nel canto, nella danza e nella bellezza suggestiva delle forme dello spettacolo teatrale.<sup>23</sup>

#### 4. Il rapporto con il buddhismo Zen

La percezione di ciò che è bello o elegante, nonché lo stesso gusto estetico, variano anche al mutare del contesto storico-culturale e di fattori contingenti apparentemente esterni al pensiero filosofico, proprio come avvenne nell'arcipelago giapponese sul finire del periodo Heian. Il buddhismo Zen si affermò in Giappone solo con l'ascesa al potere

<sup>19</sup> Bonaventura RUPERTI, *Morte e ritorno, mito e salvezza nei drammi di sogno di Zeami*, in A. Maurizi (a cura di), *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*, Utet, Torino 2012, p. 144.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 146.

<sup>21</sup> PENG, *Dentō bunka ni okeru furyū no bi*, pp. 204-205.

<sup>22</sup> RUPERTI, *Storia*, p. 63.

<sup>23</sup> RUPERTI, *Morte e ritorno*, p. 153.

della classe guerriera, a discapito dell'autorità della corte imperiale, quando il clan dei Minamoto sconfisse la casata rivale dei Taira nella guerra Genpei (1180-1185) e fondò il primo *bakufu* presso Kamakura, dando inizio al periodo Kamakura (1185-1333). La nuova élite militare, sebbene indubbiamente attratta dalla rigorosa disciplina dello Zen, si legò indissolubilmente a questa forma di spiritualità per via delle abilità politiche dei nuovi abati. Fu in particolare il clan Hōjō, nella figura di Hōjō Tokimasa (1138-1215) e di sua figlia Masako (1157-1225), moglie del primo *shōgun* Minamoto no Yoritomo (1147-1199), a promuovere la diffusione degli insegnamenti dello Zen presso la nuova sede del potere, distante dalla vecchia capitale in cui erano sempre più radicate le scuole esoteriche Shingon e Tendai.

La classe militare si mantenne vicina allo Zen anche dopo la fondazione del secondo *bakufu*, quello della famiglia Ashikaga, presso il quartiere di Muromachi a Kyōto, che diede avvio al periodo Muromachi (1336-1573). La nuova famiglia al vertice del governo militare ebbe indubbiamente una storia travagliata di lotte intestine per la supremazia e vicissitudini politiche distruttive, iniziate con il periodo Nanbokuchō e culminate nel periodo Sengoku o degli Stati combattenti (1467-1630). Tuttavia, alcuni degli *shōgun* del governo di Muromachi si dimostrarono particolarmente sensibili alla promozione dell'arte e della letteratura quali strumenti di affermazione della loro autorità politica, uno su tutti Ashikaga Yoshimitsu, già citato per il suo stretto legame con il teatro *nō*, a cui si deve un forte impulso per lo sviluppo delle arti cinesi, come la pittura a inchiostro, la lavorazione di preziose sete e tessuti esotici, la laccatura in oro e la poesia in lingua cinese (*kanshi*). Emblematico nella relazione privilegiata tra governo militare e buddhismo Zen fu il monaco Musō Soseki (1275-1351), consigliere di imperatori e di *shōgun*, nonché poeta e artista di nobili natali capace di muoversi tra le stanze della corte imperiale, i monasteri buddhisti e i palazzi del potere in mano alla casata militare degli Ashikaga. Fu proprio su suo consiglio che il *bakufu* di Muromachi ordinò la costruzione in tutto l'arcipelago degli *ankokuji* ("templi per la pace nazionale"), rigorosamente di scuola Zen, i cui abati seppero mantenere strette relazioni sia in campo artistico che diplomatico con la nobiltà della capitale e con i vertici del governo effettivo.<sup>24</sup>

Alla messa in pratica delle idee del buddhismo Zen è legata una differenziazione semantica del *fūryū*, inteso con l'accezione sopravvissuta in epoca moderna di "eleganza" secondo un gusto estetico a noi più vicino, radicandosi nella cultura giapponese proprio in relazione alla dottrina religiosa e allontanandosi sia dal *fengliu* cinese, sia dall'ostentazione del *basara no fūryū*. La persona che più di ogni altra seppe correggere la tendenza che andava affermandosi, ossia quella verso un eccessivo *basara*, fu il monaco

<sup>24</sup> Rossella MARANGONI, *Zen*, Editrice Bibliografica, Milano 2019, pp. 34-37.

poeta Ikkyū Sōjun (1394-1481).<sup>25</sup> Essendo figlio illegittimo dell'imperatore Go-Komatsu (1377-1433) e di una dama della corte del Sud durante il periodo Nanbokuchō, già nel 1399 fu avviato alla via monastica presso il tempio Ankokuji di Kyōto: «destino di molti illegittimi di sangue blu era il monastero, che garantiva loro istruzione e una collocazione».<sup>26</sup> Ikkyū, versato nella poesia in cinese, conosceva bene il significato originale del *fengliu* della Cina antica e propose la lettura usata tutt'oggi in Giappone, ossia *fūryū* (con l'allungamento vocalico anche sulla prima sillaba, a differenza del *furyū* del teatro *nō*) nella sua opera più famosa, l'antologia *Kyōunshū* (*Raccolta di Nuvola pazza*, 1480). Egli ribadì inoltre, parlando in chiave Zen, la necessità di ritrovare la vera essenza del *fūryū* in un'eleganza semplice e raffinata, non nei fasti, nei costumi sontuosi o nell'ostentazione della ricchezza, aprendo la strada per un *fūryū* della cerimonia del tè e un successivo *fūryū* della poesia *haikai* nel corso del XVII secolo.<sup>27</sup> La posizione di Ikkyū non era, verosimilmente, dovuta alla semplice conoscenza del *fengliu* cinese: infatti, in Giappone il buddhismo Zen nel periodo Muromachi, anziché proporsi come alternativa al potere del governo centrale (cosa che avevano invece tentato di fare le scuole Shingon e Tendai), aveva scelto la fisionomia di una sobria compagine diplomatica istituzionalizzata che avrebbe ottenuto benefici economici in cambio di favoritismi verso la casa imperiale, il *bakufu* e le emergenti classi mercantili e imprenditoriali. Lo sviluppo artistico del periodo Muromachi proseguì grazie a oculate gestioni economiche e a un bilancio costantemente in attivo dell'istituzione monastica Zen, che poteva ora offriva non soltanto servizi religiosi, ma anche crediti finanziari, promuovendo prestigiose cerimonie e al contempo favori alle personalità di spicco dell'aristocrazia militare e civile, nonché una costante sperimentazione artistica negli ambiti soprattutto della pittura, della calligrafia e dell'artigianato di lusso.<sup>28</sup>

È pertanto in un simile contesto che si inserisce la forte critica mossa dall'iconoclasta Ikkyū, ricordato proprio per l'eccentricità e il rifiuto di uno Zen noto per corruzione, profitti economici e ingerenze nella sfera politica, suggerendo invece una vita più semplice e slegata dalla mondanità. Certo è che Ikkyū, egli stesso cultore delle arti letterarie, non contestava lo spirito artistico che permeava l'atmosfera buddhista, ma si sarebbe nondimeno espresso con pesanti parole di biasimo nei confronti dei monasteri divenuti oramai veri e propri centri d'affari, soprattutto nella raccolta *Jikaishū* (*Antologia*

<sup>25</sup> Hao PENG, *Dentō bunka ni okeru fūryū no bi*, p. 206.

<sup>26</sup> Virginia SICA, *Pazza nuvola, che vai fluttuando tra eremi, abbazie, bordelli e mescite di Sakai. Il Kyōunshū di Ikkyū Sōjun*, in A. Maurizi (a cura di), *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*, Utet, Torino 2012, p. 186.

<sup>27</sup> PENG, *Dentō bunka ni okeru fūryū no bi*, pp. 206-207.

<sup>28</sup> SICA, *Pazza nuvola*, pp. 181-183.

di *autoammonizioni*, 1455).<sup>29</sup> Inoltre, il suo attaccamento al concetto estetico di *fūryū* è sottolineato anche dalla scelta del soprannome *Kyōun* (lett. “Nuvola pazza”), da cui il titolo stesso del *Kyōunshū*, derivato da *fūkyō* (“vento pazzo”), termine che nella dottrina buddhista indica generalmente lo stato di degenerazione o pazzia in cui versano le sorti del nostro mondo, sebbene sia utile prestare attenzione al fatto che può essere inteso come crasi tra *fūryū* e *kyō*: il primo carattere, il sinogramma di “vento”, viene usato spesso come forma abbreviata del termine *fūryū*, mentre il secondo, forse in maniera apparentemente paradossale, oltre al concetto di “pazzia” si riferisce anche a un intellettuale interessato a un aspetto specifico dello scibile. Pertanto, *fūkyō* può anche indicare qualcuno “interessato al *fūryū*”.<sup>30</sup>

In numerose poesie del *Kyōunshū*, Ikkyū utilizza il termine *fūryū*, talvolta in riferimento all’idea di eleganza o bellezza naturale derivata dalla tradizione cinese e dalla classicità giapponese, talaltra per parlare dell’attrazione amorosa provata nei confronti di donna Mori, giovane compagna del monaco quando lui era già in tarda età, il cui dato biografico rimane pressoché ignoto se non per alcuni struggenti versi a lei dedicati dallo stesso Ikkyū.<sup>31</sup> Quest’ultimo, pur non riuscendo a fare carriera nel clero buddhista viste le sue ferree posizioni di condanna verso la condotta degli alti prelati Zen, ottenne tuttavia grande considerazione presso gli ambienti colti, stringendo rapporti ad esempio con il maestro di teatro *nō* Konparu Zenchiku (1405-1470), erede di Zeami, e l’esperto di cerimonia del tè Murata Jukō (1423-1502).<sup>32</sup> Dunque, oltre a una conoscenza diretta del *fengliu* per merito della poesia cinese (da lui tanto amata e promossa dal *bakufu* degli Ashikaga), Ikkyū comprese il legame del *fūryū* “alla giapponese” non soltanto con le tradizioni artistiche e culturali classiche, come nel caso del teatro *nō*, ma anche con l’estetica proposta dai maestri della cerimonia del tè, all’epoca sempre più in voga.

## 5. I periodi Azuchi-Momoyama e Edo: dalla seconda metà del XVI secolo al 1868

L’impiego del termine *fūryū* all’interno dei componimenti poetici di Ikkyū Sōjun ebbe una indiscussa influenza sulla visione giapponese di tale concetto estetico e trovò terreno fertile grazie al patrocinio del Daitokuji, presso cui Ikkyū aveva preso servizio:

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>30</sup> Kangen ICHIKAWA, *Ikkyū Sōjun no shikan shifū [La visione poetica e lo stile poetico di Ikkyū Sōjun]*, in “Sōai daigaku kenkyū ronshū”, 19(1), 1970, p. 59.

<sup>31</sup> SICA, *Pazza nuvola*, pp. 191-192.

<sup>32</sup> Pierantonio ZANOTTI, *Introduzione alla storia della poesia giapponese. Dalle origini all’Ottocento*, Marsilio, Venezia 2012, p. 102.

questo tempio si distinse negli anni per le intense attività politiche e artistico-culturali che vi si svolsero in quanto centro della cerimonia del tè e per la presenza tra i suoi monaci di talenti del calibro del maestro del tè Sen no Rikyū (1522-1591), seguace di Murata Jukō, e del monaco spadaccino Takuan Sōhō (1573-1645), sancendo in ultima analisi una commistione di precetti buddhisti, arte Zen ed estetica del tè.<sup>33</sup> Rikyū in particolare giocò un ruolo fondamentale nei rivolgimenti politici della fine del periodo Muromachi e del seguente periodo Azuchi-Momoyama (1573-1600), breve ma densa fase storica che iniziò con il crollo del *bakufu* della famiglia Ashikaga. Seguendo la scia della cosiddetta “cultura di Kitayama”, con cui gli storici giapponesi sono soliti indicare le espressioni artistiche e culturali legate al lusso (si pensi ai costumi sontuosi del *nō*, agli esemplari variopinti di arte cinese importati per ordine degli *shōgun*, all’architettura sfarzosa del Padiglione d’Oro voluto da Ashikaga Yoshimitsu, eccetera), in quest’epoca i due più potenti signori della guerra in Giappone, Oda Nobunaga (1534-1582) e Toyotomi Hideyoshi (1537-1598),<sup>34</sup> favorirono rispettivamente il proliferare del teatro, con i suoi abiti dai tessuti pregiati e colorati, e l’architettura opulenta culminata con la costruzione dell’imponente castello di Ōsaka. In aperto contrasto era invece la “cultura di Higashiyama”, che prese il via con l’ottavo *shōgun* Ashikaga Yoshimasa (1435-1490)<sup>35</sup> e caratterizzata da un’estetica marcatamente più semplice, quasi minimalista, rappresentata da un senso di essenzialità tipicamente associato alla cerimonia del tè e all’ideale del *wabi*, ovvero «simple, austere type of beauty with a serene, transcendental frame of mind»,<sup>36</sup> proveniente dalla visione Zen proposta da Ikkyū e codificato da Rikyū.<sup>37</sup>

Il breve periodo Azuchi-Momoyama terminò con la vittoria finale di Tokugawa Ieyasu (1543-1616) sui suoi rivali nella battaglia di Sekigahara (1600), a seguito della quale completò l’unificazione del Paese e fondò un nuovo *bakufu* presso Edo (odierna Tōkyō). I Tokugawa avrebbero governato per tutto il lungo periodo Edo, fino al Rinnovamento Meiji del 1868 e all’apertura del commercio con le potenze europee e con gli Stati Uniti. Durante il periodo Edo, la figura che maggiormente fece propria la ricerca di un’eleganza lontana tanto dal *fengliu* cinese, con le sue implicazioni amorose o di governo, quanto dal raffinato *miyabi* di Heian sfociato nell’eccessivo *basara* e in forme troppo legate al mix di Zen e politica fu quella del celebre Matsuo Bashō (1644-

<sup>33</sup> MARANGONI, *Zen*, p. 39.

<sup>34</sup> A loro si deve il nome di questo periodo storico: Azuchi era infatti il castello dove dimorava Nobunaga, mentre Momoyama era il quartier generale di Hideyoshi.

<sup>35</sup> PENG, *Dentō bunka ni okeru fūryū no bi*, p. 217-220.

<sup>36</sup> MARRA, *Essays on Japan*, p. 7.

<sup>37</sup> Si noti come la forma estetico-rituale della cerimonia del tè praticata da Sen no Rikyū e fondata da Murata Shukō, amico del monaco Ikkyū Sōjun, viene chiamata *wabicha*, ovvero “il tè del *wabi*”.

1694), nella cui poetica si può scorgere quello che potremmo definire *wabi no fūryū*, inserendo il *wabi* nella forma poetica dello *haikai*, ossia i versi umoristici correlati con la pratica del *renga* (“poesia a catena”), i cui incipit (*hokku*) verranno poi ribattezzati *haiku* da Masaoka Shiki (1867-1902) e con quest’ultimo nome diventeranno noti e apprezzati in tutto il mondo. I componimenti di Bashō, indubbiamente i più rappresentativi della poesia giapponese del periodo Edo, risultano intrisi di questa idea di eleganza legata a una bellezza semplice, che ben si discosta dagli intenti della tradizione precedente. Più che di *fūryū*, in realtà, nei suoi versi Bashō parlava spesso di *fūga*, una crasi tra *fūryū* e *miyabi* (che può essere scritto con un carattere specifico che ha anche la lettura *ga*), attribuendo infine un nome a questo ideale estetico che egli fece risalire alla poesia classica di Saigyō (1118-1190) e alla cerimonia del tè di Sen no Rikyū, identificando nel *fūryū* la via che porta a un mondo artistico ultimo (*fūga*): «Il *waka* di Saigyō [...] la cerimonia del tè di Rikyū: una cosa sola attraversa tutte queste cose. Nell’arte (*fūga*) si tratta di assecondare la creazione naturale (*zōka*) e avere come amiche le quattro stagioni».<sup>38</sup>

Per giungere a tale obiettivo, Bashō divenne un poeta itinerante e scoprì un proprio stile, definito dalla critica appunto *wabi no fūryū*, influenzato dalla sua personalissima visione della solitudine e della bellezza nella tristezza. Si ritiene dunque che nella cultura giapponese contemporanea la parola *fūryū* indichi un concetto estetico fortemente influenzato dal mondo dello *haiku*.<sup>39</sup> In aggiunta a ciò, il *wabi* che Bashō legava al *fūryū* sarebbe poi stato sovente legato a un altro elemento chiave dell’estetica giapponese, il *sabi* (“solitudine”); mentre il primo è diventato nella letteratura critica quasi sinonimo di “estetica della cerimonia del tè”,<sup>40</sup> il secondo si è legato al *fūga* per riferirsi in maniera quasi esclusiva alle rime e ai diari poetici di Bashō.<sup>41</sup> Il poeta stesso coniò l’espressione *fūga no michi* (“via della raffinatezza”) per indicare la strada dell’arte, di cui lo *haikai*, insieme alla letteratura giapponese classica e alla cerimonia del tè, veniva a costituire uno dei tasselli fondanti.<sup>42</sup>

A un secolo di distanza da Bashō, sempre più legato agli ideali di *wabi* e *sabi*, il termine *fūryū* ritornò brevemente in auge, stavolta però non nel teatro *nō* oppure nella poesia, bensì nella letteratura in prosa di Hiraga Gennai (1728-1780),<sup>43</sup> come si riscontra nel

<sup>38</sup> ZANOTTI, *Introduzione*, p. 113.

<sup>39</sup> PENG, *Dentō bunka ni okeru fūryū no bi*, p. 208.

<sup>40</sup> MARRA, *Essays on Japan*, p. 9.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>42</sup> ZANOTTI, *Introduzione*, p. 116.

<sup>43</sup> Oltre che scrittore, fu studioso di *rangaku* (lett. “studi olandesi”), ovvero la scienza europea, dalla medicina alla fisica.



titolo *Fūryū Shidōken den* (1763, trad. it. *La bella storia di Shidōken*, 1999). La scelta qui di tradurre *Fūryū* accostandolo direttamente al concetto di “bellezza” non è casuale, poiché nel tardo periodo Edo era oramai invisa l’accezione di *fūryū* proprio in riferimento all’eleganza e alla raffinatezza, non necessariamente alla sontuosità del *basara no fūryū* o al teatro tradizionale. Tuttavia, l’autore impiegò il termine con chiaro intento ironico: eclettico e dissacrante, Gennai raccontava infatti in quest’opera le peripezie di Asanoshin, in viaggio verso luoghi fantastici, criticando sul piano allegorico la sudditanza culturale del Giappone nei confronti della Cina. In un passaggio, il protagonista è «convinto a rinunciare all’attaccamento e persuaso a passare tra le passioni del mondo [...] non per accogliere su di sé le lordure degli altri, ma piuttosto per liberarsi delle proprie»,<sup>44</sup> nonostante rimanga evidente in tutta la narrazione il permanere di un chiaro gusto per la comicità e la parodia. Inoltre, nello stesso anno Gennai pubblicò anche *Nenashigusa (Erbe senza radici)*, il cui intento era castigare i costumi corrotti dell’epoca, tra cui la tendenza di diversi intellettuali (o aspiranti tali) a intrattenere relazioni amorose con prostituti e giovani attori del *kabuki*, un’altra espressione tradizionale del teatro giapponese.<sup>45</sup> Nonostante la popolarità dell’opera di Gennai, il termine *fūryū*, nella sua nuova accezione semantica vicina al *wabi* delle poesie di Bashō e derivata dall’estetica misurata della cerimonia del tè, sarebbe divenuto sempre più raro, ritornando infine ad affermarsi (e rimanere) nel lessico mentale dei giapponesi soltanto cent’anni dopo, sul finire del XIX secolo, in concomitanza con i primi studi critici sulla filosofia e sull’estetica del Giappone.

## 6. La letteratura rohaniana

All’inizio del periodo Meiji, la già citata fase storica in cui, per mezzo delle traduzioni dalle lingue occidentali, fu introdotto in Giappone lo studio dell’estetica, il termine *fūryū* era ammantato da una pluralità di sfumature di significato, dal gusto artistico alla sensualità, dall’apprezzamento della natura a un’eleganza raffinata che, con l’influenza del teatro prima e del buddhismo Zen poi, aveva assunto connotazioni di raffinatezza lontana dalle tribolazioni mondane, giungendo al senso estetico proposto da Matsuo

---

<sup>44</sup> Gennai HIRAGA, *Nenashigusa*, 1763; trad. it. C. Pallone, *Erbe senza radici*, Aracne, Roma 2020, p. 32.

<sup>45</sup> Nel teatro *kabuki*, sviluppatosi durante il periodo Edo, si riscontra un’estetica peculiare per la quale si preferiscono soluzioni ritenute all’epoca poco adatte per un pubblico raffinato abituato alle espressioni rarefatte del *nō*. Forse proprio perché il *kabuki* nasce in contrapposizione a quest’ultimo, diffondendosi anche tra gli strati sociali medi della popolazione, non vi si ritrovano tracce del *fūryū* antico, rimasto invece nel *kyōgen* e nel *nō*.

Bashō nelle sue poesie. Tornò nuovamente in voga a partire dagli ultimi anni Settanta dell'Ottocento con il lavoro di Ernest Fenollosa e Okakura Tenshin, che fecero rivivere i concetti artistico-filosofici di Cina e Giappone sotto la lente del rigoroso studio dell'estetica di stampo occidentale riportando alla luce anche il concetto stesso di *fūryū*,<sup>46</sup> grazie a una sempre più spiccata consapevolezza degli studi filosofici ed estetici legati alla creazione di neologismi specifici per indicare tale ambito del sapere. Inoltre, il poeta e studioso confuciano Narushima Ryūhoku (1837-1884), dopo un soggiorno in Europa nel 1872 che lo spinse a promuovere gli ideali di democrazia, libertà e diritti civili (ben radicati in Occidente, ma ancora nuovi nella sfera culturale sinica), pubblicò un articolo dal titolo *Il principio del fūryū* nell'edizione del 15 giugno 1882 del noto quotidiano giapponese *Yomiuri*. In esso, egli criticava l'uso del termine *fūryū* in riferimento a un falso estetismo o libertinaggio, dichiarando altresì che alla base del *fūryū* stava il concetto di *jiyū* ("libertà"), in un primo caso assoluto in Giappone di accostamento di un principio squisitamente estetico al mondo politico<sup>47</sup> (laddove il *fengliu* della Cina antica nacque proprio in relazione alla trasmissione da un sovrano al suo successore di consigli per mantenere il buon governo).

È probabile che questa politicizzazione dell'estetica abbia ispirato Kōda Rohan (1867-1947), uno dei padri fondatori della letteratura giapponese moderna, la cui famiglia, appartenente alla casta samuraica e al diretto servizio del *bakufu* presso il palazzo shogunale di Edo, simpatizzava per il Movimento per le libertà e i diritti civili, particolarmente attivo in quegli anni. Nonostante la differenza generazionale tra Ryūhoku e Rohan, i due dimostrano notevoli analogie, dal background familiare all'istruzione di stampo confuciano, dalle simpatie politiche alla loro interpretazione del concetto di *fūryū*, mettendo in relazione piacere estetico e principi morali universali, esprimendosi apertamente in favore del Movimento per le libertà e i diritti civili e celebrando un'estetica basata sull'esperienza politica, derivante in ultima istanza dalla morale.<sup>48</sup>

Rohan fece il suo esordio ufficiale nell'establishment letterario giapponese nel periodo Meiji, il *bundan*, con il romanzo innovativo *Tsuyu dandan* (*Gocce di rugiada*), il primo pubblicato dall'autore (nel 1889, ma la cui scrittura fu ultimata in realtà nel 1888). In esso, Rohan presenta un ethos ottimista legato al sociale in un'atmosfera

---

<sup>46</sup> KURITA, *Kōda Rohan's Literary Debut (1889) and the Temporal Topology of Meiji Japan*, in "Harvard Journal of Asiatic Studies", 67, 2007, p. 409.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 412.

<sup>48</sup> *Ibid.*

cosmopolita quasi utopica interamente ambientata negli Stati Uniti d’America del futuro,<sup>49</sup> e inserisce nel discorso sul *fūryū* anche il concetto di *koi* (“amore”):

«Ordinary *koi* is the product of ‘displeasure’ arising from lack and longing. *fūryū* goes beyond this, accepting the limitations of reality (without sacrificing *koi*), to produce the ability to lead a ‘pleasurable’ life. The emphasis shifts from goal to process. That in itself is a form of liberation».<sup>50</sup>

In *Tsuyu dandan*, la contrapposizione tra *koi* (che proviene dalla tradizione classica) e *risshi* (“ambizione”, tipicamente Meiji)

«riverbera nella differenza tra ciò che è *kekko* (completo, perfetto) e coincide con l’ideale, e ciò che è *fūryū* (incompleto, parziale) e corrisponde alla realtà [...] Lo stato di *fūryū*, insomma, appartiene qui alla sfera del gusto personale e aggiunge una qualità estetica all’atto spirituale, quasi religioso».<sup>51</sup>

È interessante notare come, tra i numerosi personaggi presenti nel romanzo, quello che Rohan più spesso accosta al *fūryū* è l’unico giapponese presente nell’opera, ossia un poeta itinerante chiamato Ginchō, modellato non a caso su Bashō: Rohan dedicò allo studio della poetica di Bashō e dei suoi discepoli molti studi critici e un lungo compendio che occupò gli ultimi anni della sua vita nel secondo dopoguerra, dunque conosceva bene i concetti di *fūryū*, *fūga*, *wabi* e *sabi* presenti nei componimenti *haiku* dei XVII secolo.

Anche altri autori e intellettuali di fine Ottocento fecero ricorso al concetto di *fūryū* nei loro scritti, per esempio il romanziere Ozaki Kōyō (1868-1903) con il romanzo *Fūryū kyōningyō* (1888) e il critico Ishibashi Ningetsu (1865-1926) con *Ganso fūryū yanagigoshi* (1889). Non bastasse, sulla rivista *Garakuta bunko* del gruppo di letterati Ken’yūsha si annunciò la ricerca di scritti, saggi critici o inediti letterari che ruotassero proprio intorno al *fūryū*,<sup>52</sup> che spinse Rohan a pubblicare a puntate il suo romanzo più

<sup>49</sup> Nella letteratura giapponese esisteva già una tradizione di *seiji shōsetsu* (“romanzi politici”) sin dai primi anni del periodo Meiji, evolutisi nei *miraiki* (“cronache del futuro”), storie ricche di chiari riferimenti al Movimento per le libertà e i diritti civili, con la tendenza a contestualizzare soltanto parte della trama in un sogno ambientato nel futuro oppure a ricorrere a brevi flashforward. Invece, Rohan sviluppa la narrazione di *Tsuyu dandan* interamente in una linea temporale futura, per la prima volta nella storia della letteratura giapponese.

<sup>50</sup> KURITA, *Kōda Rohan’s Literary Debut*, p. 413.

<sup>51</sup> Maria Gioia VIENNA, *Citazioni della sensualità e sensualità delle citazioni: Fūryūbutsu (Il bodhisattva della sensualità, 1889) di Kōda Rohan (1867-1947)*, in P. Santangelo (a cura di), *Passioni d’oriente. Eros ed emozioni nelle civiltà asiatiche*, Accademia Editoriale, Pisa 2007, p. 122.

<sup>52</sup> KURITA, *Kōda Rohan’s Literary Debut*, p. 410.

celebre, *Fūryūbutsu (Il buddha del fūryū)*, 1889). Vista la pluralità di connotazioni semantiche che il termine *fūryū* aveva finito con l'acquistare nel corso dei secoli in Giappone, non sorprende come le traduzioni in lingue occidentali proposte per il titolo di questo celebre capolavoro della letteratura giapponese siano molteplici e anche piuttosto differenti tra di loro. Eccone qui alcuni esempi: “amore”,<sup>53</sup> “arte”,<sup>54</sup> “eleganza”,<sup>55</sup> “libertà”,<sup>56</sup> “sensualità”.<sup>57</sup> Ciò indubbiamente si ricollega non solo alle sfaccettature del significato di *fūryū*, ma anche al punto di vista e dal contesto storico-culturale dal quale si guarda a questo concetto estetico.

## 7. Il *fūryū* nel Novecento: Kuki Shūzō e Kawabata Yasunari

L'influenza di Kōda Rohan nel panorama letterario del Giappone Meiji è indiscussa, ma l'autore rimase punto di riferimento per diverse generazioni di intellettuali a lui contemporanei oppure successivi. Tra questi figura il filosofo Kuki Shūzō, il cui padre Kuki Ryūichi, diplomatico di lungo corso, era in stretti rapporti di amicizia con Ernest Fenollosa e Okakura Tenshin,<sup>58</sup> i quali a loro volta frequentavano spesso il quartiere di Negishi a Tōkyō, dove aveva sede un circolo di intellettuali tra i cui membri più illustri spiccava lo stesso Rohan. Nello scritto intitolato appunto *Negishi* (1934), Shūzō avrebbe rievocato i suoi ricordi d'infanzia nel quartiere, inclusi i dibattiti circa l'arte, l'estetica e la letteratura del gruppo di intellettuali. Forse proprio perché influenzato sin da piccolo da questi discorsi, il giovane Shūzō si sarebbe dedicato allo studio della filosofia, con numerosi soggiorni di studio in Europa, entrando in contatto con molti pensatori occidentali, da Bergson a Sartre a Heidegger, che nel suo *Unterwegs zur Sprache (In cammino verso il linguaggio)*, 1959) riporta un dialogo con un giapponese, allievo di Shūzō, circa il concetto dell'*iki* (“grazia”). L'ideale dell'*iki*, la cui analisi esula dal presente lavoro, viene descritto da Shūzō prima in *Iki no honshitsu (L'essenza dell'iki)*, 1926) e poi in *Iki no kōzō (La struttura dell'iki)*, 1930), e a lui è indissolubilmente legato. Cionondimeno, Shūzō avrebbe in seguito sviluppato il suo discorso passando dall'*iki* al

<sup>53</sup> Luca MILASI, *Gli scrittori Meiji e la Cina. Suggestioni letterarie nella produzione di Mori Ōgai, Natsume Sōseki e Kōda Rohan*, libreriauniversitaria.it, Limena 2011, p. 79.

<sup>54</sup> Donald KEENE, *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era - Fiction*, Henry Holt, New York 1978, p. 154.

<sup>55</sup> Bruno GUERINI, *Kōda Rohan, uno scrittore isolato e antimoderno?*, in “Quaderni Asiatici”, 141, 2023, p. 6.

<sup>56</sup> KURITA, *Kōda Rohan's Literary Debut*, p. 410.

<sup>57</sup> VIENNA, *Citazioni della sensualità e sensualità delle citazioni*, p. 111.

<sup>58</sup> Shūzō KUKI, *Iki no kōzō*, 1930, trad. it. G. Baccini, *La struttura dell'iki*, Adelphi, Milano 2022, p. 15.

*fūryū* nel lungo saggio *Fūryū ni kansuru ichikōsatsu* (*Una considerazione sul fūryū*, 1937), dove si misura con l'analisi strutturale del concetto estetico in relazione alla metafisica, partendo dall'eleganza riscontrata da Bashō nei suoi componimenti circa la bellezza della natura.<sup>59</sup> *Iki no kōzō* e *Fūryū ni kansuru ichikōsatsu* restano due degli studi sull'estetica giapponese più rilevanti nel settore, permettendo non solo l'affermazione dei concetti di *iki* e di *fūryū* anche nel XX secolo, ma fornendo le basi per l'analisi strutturale del pensiero filosofico-estetico in Giappone.<sup>60</sup>

Giunti dunque verso la metà del Novecento, il termine *fūryū* si era cristallizzato nel lessico mentale dei giapponesi dopo numerose variazioni, passando dal legame con il concetto di *miyabi*, che richiama immediatamente alla memoria i raffinati ambienti dell'antica corte di Heian, e con quello di *yūgen*, che tutt'oggi evoca le espressioni teatrali del *nō* di Zeami, fino al collegamento con il *wabi*, che a sua volta rimanda alla raffinatezza della cerimonia del tè di Sen no Rikyū, e con il *sabi*, che invece costituisce uno dei cardini della poetica di Matsuo Bashō. Dopo che Shūzō ebbe analizzato tutte queste sfumature di significato in relazione con l'*iki*, fornendo un approccio di analisi scientifico, sarebbe stato il turno dello scrittore Kawabata Yasunari di riprendere in mano il concetto di *fūryū*. In un saggio sulla ricerca della bellezza nella cultura giapponese, Kawabata parte dalle parole del poeta indiano Rabindranath Tagore (1861-1941), secondo cui il Giappone avrebbe «sviluppato la capacità di vedere la verità nella bellezza e la bellezza nella verità»,<sup>61</sup> per poi disquisire circa il tè coltivato a Shizuoka e citare sia uno *haiku* di Bashō, sia la conversazione a proposito di tale componimento tra i poeti Mukai Kyorai (1651-1704) e Kagami Shikō (1665-1731), giungendo ad affermare che:

Per scoprire il *fūryū*, l'eleganza, cioè la bellezza che esiste, per percepire la bellezza che si è scoperta, e per definire come creazione la bellezza che si è percepita, le circostanze [...] sono qualcosa di molto importante, un vero dono del cielo, e se si riesce ad avere la prova che le circostanze sono quelle giuste, esse possono essere considerate un dono del dio della bellezza.<sup>62</sup>

Infine, Kawabata fa risalire la ricerca della bellezza (dunque del *fūryū*) al *Genji monogatari*, fonte inesauribile di ispirazione per la letteratura giapponese. L'interesse,

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>60</sup> In particolare, per uno studio approfondito sul metodo di analisi adottato da Kuki Shūzō nell'approccio al *fūryū*, si veda Shun'ichi DAITŌ, *Kuki Shūzō ni okeru fūryū no kōzō* [La struttura del *fūryū* in Kuki Shūzō], in "Hōsei daigaku kyōyōbu kiyō", 90, 1994, pp. 137-149.

<sup>61</sup> Yasunari KAWABATA, *Bi no sonzai to hakken*, 1969, trad. it. G. Amitrano, *Esistenza e scoperta della bellezza*, in Yasunari KAWABATA, *La danzatrice di Izu*, Adelphi, Milano 2017, p. 77.

<sup>62</sup> *Ivi*, pp. 85-86.

anche nei lavori di intellettuali attivi nel Novecento come Rohan, Shūzō e Kawabata, per il *fūryū*, tanto pregnante nella tradizione del Giappone quanto difficile da inquadrare (d'altronde, il significato letterale di “vento che scorre” ben ci dà l'idea di qualcosa di inafferrabile), non è oggi diminuito, anzi continua grazie a recenti studi critici non solo giapponesi, ma anche cinesi e coreani, sottolineandone perciò l'innegabile importanza all'interno delle culture e del sapere dell'Asia orientale; inoltre, una più consapevole conoscenza del *fūryū* può permettere anche allo sguardo occidentale di cogliere sfumature di significato che vanno ad arricchire l'incontro con culture lontane solo all'apparenza indecifrabili.

### Nota bibliografica

- Jeffrey ANGLES, *Translation Within the Polyglossic Linguistic System of Early Meiji-Period Japan*, in J. AROKAY, J. GVOZDANOVIC, D. MIYAJIMA (a cura di), *Divided Languages? Diglossia, Translation and the Rise of Modernity in Japan, China and the Slavic World*, Springer, Heidelberg 2014, pp. 181-205.
- Shun'ichi DAITŌ, *Kuki Shūzō ni okeru fūryū no kōzō [La struttura del fūryū in Kuki Shūzō]*, in “Hōsei daigaku kyōyōbu kiyō”, 90, 1994, pp. 137-149.
- Bruno GUERINI, *Kōda Rohan, uno scrittore isolato e antimoderno?*, in “Quaderni Asiatici”, 141, 2023, pp. 5-24.
- Gennai HIRAGA, *Fūryū Shidōken den*, 1763; trad. it. A. Boscaro, *La bella storia di Shidōken*, Venezia, Marsilio 2001.
- Gennai HIRAGA, *Nenashigusa*, 1763; trad. it. C. Pallone, *Erbe senza radici*, Aracne, Roma 2020.
- Kangen ICHIKAWA, *Ikkyū Sōjun no shikan shifū [La visione poetica e lo stile poetico di Ikkyū Sōjun]*, in “Sōai daigaku kenkyū ronshū”, 19(1), 1970, pp. 59-64.
- Yasunari KAWABATA, *Bi no sonzai to hakken*, 1969; trad. it. G. Amitrano, *Esistenza e scoperta della bellezza*, in Yasunari KAWABATA, *La danzatrice di Izu*, Adelphi, Milano 2017, pp. 55-104.
- Donald KEENE, *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era - Fiction*, Henry Holt, New York 1978.

- Shūzō KUKI, *Iki no kōzō*, 1930; trad. it. G. Baccini, *La struttura dell'iki*, Adelphi, Milano 2022.
- Kyoko KURITA, *Kōda Rohan's Literary Debut (1889) and the Temporal Topology of Meiji Japan*, in "Harvard Journal of Asiatic Studies", 67, 2007, pp. 375-419.
- Rossella MARANGONI, *Zen*, Editrice Bibliografica, Milano 2019.
- Michael MARRA (2010), *Essays on Japan. Between Aesthetics and Literature*, Brill, Leiden 2010.
- Federico MASINI, *The Formation of Modern Chinese Lexicon and its Evolution Toward a National Language: The Period from 1840 to 1898*, University of California, Berkeley 1993.
- Luca MILASI, *Gli scrittori Meiji e la Cina. Suggestioni letterarie nella produzione di Mori Ōgai, Natsume Sōseki e Kōda Rohan*, libreriauniversitaria.it, Limena 2011.
- Joosik MIN, *Fengliu, the Aesthetic Way of Life in East Asian Culture*, in "Filozofski Vestnik", 20, 1999, pp. 131-139.
- Kunio MIURA, *Hon'yakugo to Chūgoku shisō. Tetsugaku jū wo yomu [Parole tradotte e pensiero cinese. Leggere il Dizionario di filosofia]*, in "Jinbun kenkyū"; 47(3), 1995, pp. 183-226.
- Alex MURPHY, *Traveling Sages: Translation and Reform in Japan and China in the Late Nineteenth Century*, in "Studies on Asia", 1(1), 2010, pp. 29-56.
- Maria Teresa ORSI, *Il Genji monogatari*, in A. Maurizi (a cura di), *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*, Utet, Torino 2012, pp. 45-64.
- Hao PENG, *Dentō bunka ni okeru fūryū no bi. Gi Shin Nanbokuchō jidai to Muromachi Momoyama jidai wo chūshin ni [La bellezza del fūryū nella cultura tradizionale. I periodi delle dinastie Wei, Jin e delle corti del Nord e del Sud, e i periodi Muromachi e Momoyama]*, in "Chūō daigaku jinbunken kiyō", 86, 2017, pp. 191-225.
- Bonaventura RUPERTI, *Morte e ritorno, mito e salvezza nei drammi di sogno di Zeami*, in A. Maurizi (a cura di), *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*, Utet, Torino 2012, pp. 141-166.

- Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Marsilio, Venezia 2015.
- Virginia SICA, *Pazza nuvola, che vai fluttuando tra eremi, abbazie, bordelli e mescite di Sakai. Il Kyōunshū di Ikkyū Sōjun*, in A. Maurizi (a cura di), *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*, Utet, Torino, 2012, pp. 181-194.
- Maria Gioia VIENNA, *Citazioni della sensualità e sensualità delle citazioni: Fūryūbutsu (Il bodhisattva della sensualità, 1889) di Kōda Rohan (1867-1947)*, in P. Santangelo (a cura di), *Passioni d'oriente. Eros ed emozioni nelle civiltà asiatiche*, Accademia Editoriale, Pisa 2007, pp. 111-139.
- Akira YANABU, Akira MIZUNO, Mikako NAGANUMA, *Nihon no hon'yakuron. Ansorojū to kaidai [Teoria della traduzione in Giappone. Antologia e sinossi]*, Hōsei daigaku, Tōkyō 2010.
- Pierantonio ZANOTTI, *Introduzione alla storia della poesia giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Marsilio, Venezia 2012.



Sezione quinta

*Corrispondenze*

# TRE ANNI DI FILOSOFIA OCCIDENTALE NELLA REPUBBLICA POPOLARE CINESE\*

Helmut HEIT

(Klassik Stiftung Weimar)

Nell'autunno del 2014 ero responsabile del "Berliner Nietzsche Colloquium" (Seminario Nietzscheano Berlinese) presso l'Università Tecnica di Berlino (TU Berlin) e con l'Estremo Oriente avevo ben poco a che fare. Un giorno una dottoranda cinese mi ha avvicinato mentre scendevo le scale dell'istituto: «Mi dica, signor Heit, sarebbe interessato a una cattedra a Shanghai?». Un po' per curiosità, un po' perché la mia posizione a Berlino era temporanea, ho risposto ad ogni buon conto di sì. Qualche mese dopo ho ricevuto un'e-mail piuttosto informale che mi invitava ad un colloquio per una cattedra (*Professur*) all'Università Tongji di Shanghai. Una breve ricerca online mi ha rivelato che questa università esisteva davvero. Fondata all'inizio del XX secolo da medici tedeschi, è oggi una delle università d'élite della Cina, con circa 38.000 studenti, principalmente in architettura, urbanistica ed economia, ai primi posti nelle classifiche internazionali. A questo primo approccio sono seguite delle videochiamate con professori associati (*Assistenzprofessor*) che parlavano un tedesco eccellente, nelle quali si è discusso soprattutto di questioni pratiche come l'assicurazione sanitaria e pensionistica, lo stipendio e l'alloggio, e molto poco dei compiti che mi aspettavano, dei temi o degli impegni didattici che avrei dovuto affrontare. Ho inviato un curriculum accademico e alcuni documenti a Shanghai per valutazione, ma la decisione vera e propria è stata presa in un caffè di Stoccarda, dove ho incontrato il direttore della Facoltà di Filosofia dell'Università nell'estate del 2015. In un pomeriggio memorabile, davanti a tre birre e a molte sigarette (ne accettavo almeno una volta su due quando mi venivano offerte), il professor Sun mi ha spiegato la sua strategia per lo sviluppo della filosofia a Tongji e più largamente in Cina e siamo giunti alla conclusione che avrei potuto svolgere un ruolo adeguato in questo progetto. Anche mia moglie era d'accordo, ed è stato così che ho accettato la chiamata come vicedirettore dell'Accademia di Culture Europee dell'Università Tongji di Shanghai, dove avrei dovuto introdurre gli studenti cinesi alla

---

\* Traduzione dal tedesco di Carlotta Santini.

filosofia occidentale. Ci siamo dunque decisi a trapiantare il nostro *menage* familiare dalla Germania alla Repubblica Popolare Cinese!

In principio molte cose mi sembravano strane e oscure, ma dopo solo pochi mesi credevo di essere diventato un esperto della Cina. Dopo circa un anno invece, mi sono reso conto che in realtà non capivo ancora nulla del funzionamento di questo Paese e di come la gente potesse destreggiarvisi - e devo ammettere che sono rimasto a questo stadio. Ad un primo sguardo, le somiglianze con le moderne nazioni occidentali industrializzate che si fondano sui servizi e sul terziario, sono particolarmente evidenti nelle metropoli cinesi. Le transazioni quotidiane, in particolare i pagamenti privati e i rapporti con l'amministrazione, seguono in alcuni casi pratiche diverse - come spesso accade all'estero - ma dimostrano un'efficienza ed una razionalità del tutto comparabili alle nostre. Perfino le donazioni ai mendicanti, che a dire il vero si vedono raramente nelle strade, ed in particolare non nelle zone turistiche, possono essere trasferite direttamente con il cellulare. Rispetto a Shanghai, Berlino o New York sembrano deliziosamente antiquate. Se si associa l'Occidente all'architettura innovativa, alla frenesia, ai centri commerciali con aria condizionata, ai beni di consumo provenienti da tutto il mondo e a un sistema di trasporti altamente efficiente, allora Shanghai è più occidentale di qualsiasi altra città europea o nordamericana che io conosca. Mentre i creativi occidentali cercano significati ed ispirazione negli antichi insegnamenti della saggezza orientale, la Cina è energicamente impegnata in una riorganizzazione dinamica di quasi tutti i settori della vita civile. La descrizione che Hartmut Rosa<sup>1</sup> fornisce della "tarda modernità" in Occidente si può leggere anche in una diagnosi del presente della Cina fatta dall'etnologo Xiang Biao: «Tutto ciò per cui si lavora nel presente serve ad un obiettivo futuro, ma non è affatto chiaro se questo obiettivo possa essere raggiunto. L'essenza del fare non è la tensione verso il futuro, ma la negazione del presente». <sup>2</sup> L'affinità più importante tra Oriente e Occidente sembra ad oggi trovarsi in questa accelerazione irrequieta e senza scopo dell'innovazione continua e della massimizzazione dei profitti.

Quello dell'Università Tongji è un moderno campus universitario che negli anni '90 si trovava ancora alla periferia della città, ma che ora è al centro di una metropoli in continua espansione. Io e mia moglie abbiamo trovato un piccolo appartamento in un quartiere cinese a pochi minuti a piedi dall'edificio della Facoltà di Filosofia. Con circa quaranta docenti, l'Istituto di Filosofia è enorme se confrontato con gli standard tedeschi, ma per quelli cinesi è considerato piuttosto di medie dimensioni. La maggior parte dei

---

<sup>1</sup> Hartmut ROSA, *Beschleunigung und Entfremdung - Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2013.

<sup>2</sup> Xian BIAO, citato in Xifan YANG, *Was haben wir gemeinsam?*, "Die Zeit", 14 Luglio 2022, p. 47.

professori è specializzata in filosofia cinese, mentre una parte leggermente inferiore (poco meno della metà) si occupa di filosofia occidentale. Tuttavia, nel corso dei tre anni che ho trascorso alla Tongij, non sono riuscito a conoscere che una minima parte dei miei colleghi, e molto superficialmente. Ho partecipato coscienziosamente alle riunioni d'istituto fin dall'inizio del semestre, anche se ovviamente non ho capito nulla a causa della mia insufficiente conoscenza della lingua. Ad ogni modo, come già era accaduto nel caso del mio reclutamento un po' insolito, ho avuto l'impressione che le decisioni importanti sulla politica universitaria venissero prese altrove, in gruppi più ristretti e non nelle riunioni di dipartimento. Il direttore della facoltà che avevo conosciuto, studioso di Heidegger, persona carismatica, spiritosa ed entusiasta, era molto impegnato e ci incontravamo raramente. Gli incontri più importanti di questo primo periodo sono stati quelli con un altro collega tedesco che insegnava filosofia cinese e "cultura del tè", e quattro colleghi cinesi studiosi di Nietzsche, Heidegger, Adorno e Benjamin, che avevano tutti studiato in Germania per lunghi periodi.

Ho compreso molto presto che per "filosofia occidentale" si intendeva innanzitutto il pensiero dell'antichità greca e romana e la filosofia europea continentale del XIX e XX secolo.

Da quando nel XX secolo è stata abbandonata la tradizione delle scuole confuciane per la formazione dei funzionari, l'organizzazione della ricerca e dell'insegnamento in Cina ha seguito i modelli britannico e tedesco. I campus universitari sono suddivisi in facoltà in base alle discipline e offrono le stesse materie e corsi di laurea che sono comuni in tutto il mondo. Vale forse però la pena di notare che esistono istituti per l'*Industria Culturale* e l'*Ingegneria Sociale*, che suoneranno forse meno scontati ad un orecchio europeo. Il ruolo delle classifiche internazionali e delle valutazioni "quantitative" della ricerca è massiccio, anche se minato da complesse forme di nepotismo che dirigono la distribuzione dei fondi e le opportunità di pubblicazione. Ma anche questo aspetto non è fondamentalmente diverso da ciò che si può osservare nelle nostre università occidentali.

Oltre ai comitati di autogestione accademica, esiste una struttura parallela costituita dai segretari di partito. L'influenza della politica di partito, della censura e del controllo statale sulla libertà accademica è molto più complessa di quanto pensassi inizialmente. In principio mi ero fatto l'idea che si dovesse prestare molta attenzione, come in uno stato totalitario di sorveglianza di massa, nel quale ci si aspetta costantemente intorno la presenza di informatori. Di fatto c'erano telecamere ovunque, anche durante i miei seminari, ma solitamente la comunicazione con gli studenti ed i colleghi era molto aperta. Si potrebbe quasi pensare che il governo abbia letto Foucault e abbia trovato forme più intelligenti di disciplina sociale invece dei rozzi mezzi di coercizione di un

tempo. Mi sono anche informato presso i miei colleghi caso mai avessi dovuto mostrarmi vigilante nella scelta di temi sensibili per l'insegnamento. Quanto a questo in effetti, mi è stato consigliato di non insistere troppo sull'indipendenza nazionale di Taiwan, ma per il resto potevo discutere di liberalismo, individualismo e dell'universalità dei diritti umani quanto avessi voluto. In ogni caso, come straniero non ero certo nel mirino delle autorità e mi rendevo conto che nel peggiore dei casi avrei potuto cadere in disgrazia e avere delle difficoltà burocratiche con le autorità preposte ai visti. Detto questo, nel breve periodo intercorso tra il 2015 e il 2018, ho potuto constatare come il controllo centralizzato e l'intimidazione nei confronti dei miei colleghi cinesi fossero aumentati considerevolmente nell'ambito del consolidamento del governo di Xi Jinping.

Prima che potessi tenere il mio primo seminario regolare è trascorso più di un anno. Questo ritardo è stato dovuto essenzialmente a motivi tecnici e alla complessità delle procedure burocratiche. La poca urgenza che si applicava al mio caso era probabilmente dovuta al fatto che c'era abbastanza personale docente nell'istituto e che si dovevano trovare dei moduli adatti per il mio programma in inglese e tedesco. Allo stesso tempo però mi è apparso definitivamente chiaro che non ero stato nominato a Tongji per rafforzare l'offerta didattica e formativa. Probabilmente la ragione principale del mio reclutamento è il prestigio che un personale internazionale conferisce in vista dell'ottenimento e per il mantenimento dello statuto di università d'élite. Nel momento stesso in cui avevo firmato il contratto, dunque, questo obiettivo era stato già raggiunto. Dovevo inoltre contribuire ad arricchire il profilo internazionale dell'istituto con pubblicazioni indipendenti, organizzando workshops e corsi estivi con accademici stranieri, i più rinomati possibile. Certamente molto importante era la necessità di procurare supporto scientifico e specialistico per i grandi progetti di traduzione ed edizione cinesi, come l'edizione completa di Martin Heidegger ed in particolare l'edizione completa di Friedrich Nietzsche. Dopotutto, quando ero stato reclutato, quello che si cercava era specificamente uno studioso di Nietzsche reputato e riconosciuto.<sup>3</sup>

Prima che fossero espletate tutte le formalità necessarie all'istituzione di un mio seminario regolare semestrale, mi ero dato da fare autonomamente e avevo creato un gruppo di lettura e discussione dei testi classici della filosofia tedesca. Lavorando a stretto contatto con il testo abbiamo letto con i miei studenti la prima sezione di *Al di là del bene e del male* di Nietzsche in sessioni settimanali nel corso di due semestri. Ci siamo poi dedicati ad alcuni passaggi della Prefazione alla *Fenomenologia dello Spirito* di

---

<sup>3</sup> Un giornalista della rivista tedesca "Cicero" ha trovato questa circostanza così straordinaria che è venuto a Shanghai per scrivere un articolo sul mio lavoro e sulla ricerca su Nietzsche all'Università Tongji. <https://www.cicero.de/kultur/nietzsche-in-china-denn-ein-uebermensch-kennt-keine-trauer>

Hegel e al *Manifesto del Partito Comunista* di Marx ed Engels. Il corso si svolgeva in tedesco e le competenze linguistiche dei dieci partecipanti erano molto diverse. Tra di essi vi era un docente di Germanistica curioso di filosofia e alcuni professori associati che parlavano molto bene il tedesco (uno di loro aveva appena pubblicato la traduzione cinese di *Al di là del bene e del male*). Gli studenti e i dottorandi invece hanno incontrato maggiori difficoltà ad impegnarsi in una discussione aperta. Abbiamo fatto progressi molto lenti con la lettura. È stata una vera e propria *lettura ravvicinata* (*close reading*), come quella che i filologi classici praticavano con il loro Orazio, che ha permesso di portare alla luce riflessioni e livelli di interpretazione nuovi anche per me. È stato particolarmente affascinante ad esempio scoprire ed interpretare la gamma di significati di termini apparentemente non ambigui in tedesco che in cinese si prestavano a molteplici traduzioni. Dopo il seminario, andavamo spesso a mangiare insieme e la gerarchia prevedeva per me il difficile compito di scegliere i piatti per la tavola comune. Non era raro che qualcuno pagasse di nascosto il conto per evitare la discussione d'obbligo alla cassa su chi fosse autorizzato a pagare questa volta.

A partire dal terzo semestre a Shanghai, ho tenuto regolarmente un corso in inglese ogni semestre. Oltre alle lezioni introduttive sulla filosofia greca antica, sulla critica della ragione e sulla filosofia della scienza, ho insegnato Platone, Nietzsche e la teoria critica. In media gli studenti erano forse un po' più riservati e rispettosi nei confronti di un docente straniero rispetto a quelli a cui ero abituato a Berlino, ma erano comunque molto lontani dal cliché del letargismo confuciano. Mi ha particolarmente colpito che di tanto in tanto gli studenti facessero riferimento in maniera molto pertinente a qualcosa che avevo detto nel corso delle settimane precedenti. Sono rimasto impressionato anche dal fatto che tutti avessero una solida conoscenza della tradizione filosofica e religiosoculturale cinese. In Germania, la maggior parte degli studenti difficilmente porta con sé all'università una conoscenza approfondita della tradizione cristiana. Gli studenti cinesi, da parte loro, hanno appreso nozioni sui contenuti della Bibbia come si apprende una lingua straniera, con zelo lessicale: si sono semplicemente interrogati su che cosa volesse dire questo "Gesù".

Mi sono reso presto conto che la *Filosofia dell'Occidente* di Bertrand Russell veniva utilizzata ovunque come fonte per la conoscenza del pensiero filosofico occidentale nel suo complesso. A causa del suo carattere unilaterale, quest'opera non è probabilmente la risorsa di studio più raccomandabile, ma a quanto pare era disponibile da tempo una traduzione facilmente reperibile. L'interesse in Cina per la filosofia occidentale, tanto classica che contemporanea, è enorme. Questo interesse è sorprendentemente sproporzionato rispetto alla ben poca attenzione che suscitano i dibattiti cinesi contemporanei negli ambienti accademici della filosofia di lingua tedesca. Fabian

Heubel sottolinea giustamente che la comunicazione interculturale tra Cina e Occidente è di solito un «dialogo altamente asimmetrico (...) in cui l'Europa parla e la Cina ascolta, la Cina parla e l'Europa non ascolta».<sup>4</sup> Questa asimmetria a favore dell'Occidente esiste ancora oggi, ma mentre in Occidente cresce l'interesse per la filosofia cinese contemporanea, si osserva anche in Cina una crescente emancipazione intellettuale, ed è in corso un dibattito serrato con la letteratura filosofica occidentale.

Sintomatico da questo punto di vista è lo sproporzionato interesse per Martin Heidegger, che viene consultato come autorità su quasi tutte le questioni filosofiche. Credo che questo privilegio di Heidegger sia dovuto a tre ragioni specifiche. In primo luogo, Heidegger ha mostrato un interesse più esplicito per la filosofia cinese e giapponese rispetto ad altri filosofi occidentali del XX secolo. In qualche modo dunque egli stesso era già entrato in una certa forma di dialogo interculturale, sebbene il suo pensiero rimanga fondamentalmente occidentale. In secondo luogo, il fascino di Heidegger per l'uso ambiguo ma anche profondo del linguaggio si sposa bene con la tradizione etimologica e le ricchissime possibilità associative del cinese. Come nel caso dell'opera di Heidegger, la ricchezza di significato di parole come “radura” (*Lichtung*) o “sentiero nel bosco” (*Holzweg*) può essere capitalizzata filosoficamente in maniera molto efficace anche nel pensiero cinese. La terza e più importante ragione, tuttavia, è probabilmente che Heidegger, come pensatore di spicco della tradizione occidentale, adotta allo stesso tempo una posizione decisamente anti-occidentale e anti-moderna. Come testimone chiave delle contraddizioni interne e delle inquietudini dell'Occidente, Heidegger può dunque aprire uno spazio all'alternativa cinese.

Per quanto riguarda questa latente dimensione anti-occidentale, vorrei sottolineare due aspetti che ho notato tanto nell'insegnamento accademico che nella costellazione della società cinese nel suo complesso. Vorrei dire fin da subito che ho sviluppato una visione più ottimistica sul futuro e che sono consapevole del fatto che la Cina giocherà un ruolo centrale in questo futuro. Durante un semestre ho letto ai miei studenti lo studio di Martin Jay, *Reason after its Eclipse* come introduzione alla storia e all'autocritica del razionalismo occidentale. Tra le altre cose, in questo saggio si affronta anche la critica di Voltaire all'ottimismo teorico universale di Leibniz. Voltaire vede nel terremoto di Lisbona del 1° novembre 1755 un'obiezione definitiva all'idea che viviamo nel migliore dei mondi possibili e che il mondo nel suo complesso sia organizzato razionalmente. Secondo Jay, l'insensato e terribile disastro naturale ha minato «la fiducia non solo nel fatto che il nostro fosse il migliore dei mondi possibili, ma anche la fede che la storia

---

<sup>4</sup> Fabian HEUBEL, *Chinesische Gegenwartsphilosophie zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2016, p. 20 (traduzione C.S.).

stesse in qualche modo progredendo, anche se a fatica, verso quell'obiettivo».<sup>5</sup> Con mia grande sorpresa, una studentessa ha trovato poco convincente questa seconda conclusione, ed ha dichiarato che i terremoti sarebbero stati sicuramente debellati un giorno. Ora, poiché questa studentessa era perfettamente al corrente di come si originano i terremoti e dei limitati progressi della scienza in questo ambito, la sua affermazione rivelava per me un entusiasmo per il progresso tecnologico che non avevo mai riscontrato tra gli studenti occidentali. In Europa infatti, almeno attualmente, gli studenti tendono ad avere visioni piuttosto apocalittiche sul futuro del pianeta. Mentre a Berlino gli attivisti di *Ultima Generazione* lottano contro l'autodistruzione dell'umanità, a Shanghai si pensa di abolire i terremoti. Questo aneddoto permette di comprendere bene l'ottimismo tecnocratico di una società che confida nelle sue élites per trovare una soluzione tecnica a tutti i problemi economici, ecologici e sociali.

Un chiaro esempio di questa ricerca di soluzioni autenticamente cinesi, non solo nel campo della tecnologia, l'ho incontrato nei contributi per un ordine mondiale di ispirazione confuciana che ho ascoltato in occasione di una conferenza sull'interscambio culturale tra Germania e Cina nel dicembre 2017. Il professor Tongdong Bai della Fudan University, per non citare che uno dei relatori, ha parlato del confucianesimo come della «salvezza del mondo».<sup>6</sup> Ora che la “fine della storia” paventata da Kojève e da Francis Fukuyama non si è concretizzata, la crisi delle democrazie occidentali (nelle più varie forme del trumpismo, della Brexit, dell'estremismo islamico, della post-democrazia, ecc.) rivela l'urgenza di pensare un nuovo ordine mondiale. Secondo Bai, che si è formato a Boston e non solo, si potrebbe pensare ad una forma di confucianesimo modernizzato: il confucianesimo infatti non prende le mosse dall'individuo solipsistico, ma dall'ordine naturale della famiglia. La legittimità del governo si baserebbe quindi sul servizio alla famiglia e al popolo. Delle formule repubblicane della celebre chiusa del “Discorso di Gettysburg” di Abramo Lincoln, quelle che auspicano un governo “del popolo” (*of the people*) e “per il popolo” (*for the people*) sono compatibili con questo orientamento, ma un confuciano non potrà mai accettare la seconda istanza, un governo che viene “dal popolo” (*by the people*), perché nella visione confuciana solo pochi sono autorizzati a governare. Nel contesto di queste

---

<sup>5</sup> Martin JAY, *Reason after its Eclipse*, University of Wisconsin Press, Madison 2016, p. 80 (traduzione C.S.).

<sup>6</sup> Tongdong BAI, *Konfuzianismus als Rettung der Welt. Konfuzianische Alternativen zur liberal-demokratischen Weltordnung*, in Chunchun HU - Hendrik LACKNER - Thomas ZIMMER (Hg.): *China-Kompetenz in Deutschland und Deutschland-Kompetenz in China*, Springer, Wiesbaden 2021, pp. 81-91.



considerazioni, il Partito Comunista Cinese appare come una sorta di organizzazione meritocratica di re-filosofi neo-confuciani.

Sullo sfondo delle crisi delle democrazie occidentali, la Cina si presenta come un'alternativa che restituisce all'Occidente la sua vera immagine di sé. Nessuno in Cina è più disposto ad accettare l'evidente asimmetria della comunicazione transculturale. Il motivo principale di questa emancipatoria presa di coscienza non è solo l'accresciuta fiducia in se stessi. Vi è anche la convinzione profondamente radicata che l'Occidente solo in virtù di coincidenze storiche e non ultimo della forza bruta abbia potuto - e solo temporaneamente - spostare la Cina dalla sua naturale posizione di "Regno di Mezzo", di baricentro del mondo. Dal punto di vista cinese, il successo dell'Occidente ha più che altro il carattere di un'irritazione, di un'interruzione dell'ordine naturale delle cose, che viene riconosciuto con fastidio e rancoroso rispetto. La superiorità della razionalità tecnologica e militare degli usurpatori occidentali nel XIX secolo era schiacciante e i vari movimenti di modernizzazione cinesi del XX secolo ne hanno tratto le dovute conseguenze. L'integrazione sociale delle masse non si ottiene in primo luogo attraverso l'intimidazione, il sistema di credito sociale,<sup>7</sup> la censura e i campi di rieducazione, anche se negli ultimi anni le misure dello Stato di polizia sono state intensificate a dismisura, culminando negli eccessi ben noti del blocco per il coronavirus. I meccanismi centrali per la coesione sociale sono piuttosto quelli dei consumi e il nazionalismo. Il governo cinese può affermare di aver fatto rinascere l'epoca aurea delle origini dell'impero Han, avendo reso la Cina di nuovo rispettata e vincente, in breve "grande". Dopo le umiliazioni delle Guerre dell'Oppio e dei Boxer, dei trattati iniqui (come quello di Versailles che la vide sfavorita dagli alleati europei rispetto ai giapponesi), dopo l'occupazione giapponese e la sudditanza verso i consiglieri sovietici, non pochi vedono la Cina sulla strada giusta per riconquistare il suo posto naturale sulla mappa del mondo. Non c'è più bisogno per i Cinesi di ricorrere ai consigli dell'Occidente.

Grazie a un'allettante offerta della Klassik Stiftung Weimar, mia moglie e io abbiamo lasciato la Cina dopo avervi trascorso tre anni. Avremmo voluto restare più a lungo per osservare da vicino questo straordinario esperimento e, soprattutto, per continuare il dialogo transculturale. Come di consueto nelle conversazioni tra adulti maturi e sicuri di

---

<sup>7</sup> Si tratta di un complesso sistema di valutazione nazionale dei cittadini e delle imprese basato sull'attribuzione di punti "sociali" (*social credit points*). Nel caso dei privati cittadini diversi criteri economico-sociali-morali vengono adottati: dalla solvibilità, al pagamento delle tasse, all'analisi dei comportamenti di acquisto e sociali sul web, alla valutazione delle abitudini e delle opinioni politiche, fino al comportamento delle persone componenti la cerchia familiare e delle conoscenze. Questa valutazione su scala nazionale costituisce una sorta di pedigree o "fedina sociale" che sarà poi determinante per la fruizione di diritti e servizi sociali (scuole, internet, voli) e per l'accesso ad alcuni impieghi (nota della traduttrice).

sé, l'arroganza è inappropriata quanto l'adulazione. Ma se vogliamo continuare a promuovere le idee di libertà individuale, di una sfera pubblica capace di critica e autodeterminazione politica, che sono associate alla storia dell'Occidente, dovremo continuare a discutere la validità e la forza di persuasione di tali idee. Affermare semplicemente che questi valori sono autenticamente occidentali non è né utile né sufficiente. La retorica che equipara l'Occidente al "regno del bene" senza ulteriori indugi è al di sotto del livello di onestà intellettuale raggiunto nello sviluppo culturale occidentale. Il cosiddetto Occidente è forte laddove realizza le potenzialità di crescita ed apprendimento che gli fornisce la sua capacità di autocritica, senza per questo necessariamente scendere a facili compromessi. Spero che i miei studenti a Shanghai abbiano imparato qualcosa dal mio lavoro presso di loro. Io stesso sono tornato in Germania con delle prospettive nuove ed appassionanti.

### Riferimenti bibliografici

Tongdong BAI, *Konfuzianismus als Rettung der Welt. Konfuzianische Alternativen zur liberal-demokratischen Weltordnung*, in Chunchun HU - Hendrik LACKNER - Thomas ZIMMER (Hg.), *China-Kompetenz in Deutschland und Deutschland-Kompetenz in China*, Springer, Wiesbaden 2021.

Xifan YANG, *Was haben wir gemeinsam?*, "Die Zeit", 14 Luglio 2022.

Fabian HEUBEL, *Chinesische Gegenwartsphilosophie zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2016.

Martin JAY, *Reason after its Eclipse*, University of Wisconsin Press, Madison 2016.

Hartmut ROSA, *Beschleunigung und Entfremdung - Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2013.

### Sitografia

Alexander KISSLER, *Denn ein Übermensch kennt keine Trauer*, Cicero, 26-08-2017 (Consultato in data 13/01/2023) <https://www.cicero.de/kultur/nietzsche-in-china-denn-ein-uebermensch-kennt-keine-trauer>

Sezione sesta

*Lecture ed Eventi*

## RECENSIONE A “KIERKEGAARD: LA FEDE COME SUPERAMENTO DELL’ANGOSCIA”

Giuseppe Macrì, *Kierkegaard: la fede come  
superamento dell’angoscia*”, BookSprint Edizioni,  
Romagnano al Monte 2018

Stefano STRADOTTO

Superare uno dei mali che da sempre affliggono e attanagliano l’animo umano abbandonandosi alla più alta forma di affidamento e libertà che l’animo umano stesso possa raggiungere: è questo il tema trattato con profonda analisi dell’interiorità di ogni individuo da Giuseppe Macrì, autore del testo “Kierkegaard, la fede come superamento dell’angoscia”, edito da Book-Sprint.

Un saggio che, prendendo le mosse dalla posizione in materia del grande filosofo e teologo danese, aiuterà i lettori a penetrare sia il pensiero Kierkegaardiano, sia in definitiva ed in ultima istanza, al termine della lettura, una parte di loro stessi. Quale altra forma mentale ed interiore, infatti, ha caratterizzato maggiormente il vissuto di ogni uomo di ogni epoca? E quanto questo si riverbera in maniera ancor più spiccata nella quotidianità contemporanea? Ecco allora che lo scritto di Macrì diventa per il lettore un valido strumento per riscoprire, ad ormai quasi due secoli di distanza, l’analisi di Kierkegaard, scoprendo quanto la stessa sia adattabile al nostro tempo ed anzi risulti quantomai contemporanea, andando a scandagliare in maniera così sfaccettata un tema tanto sensibile quale è il rapporto risolutore dell’interiorità umana con la fede e la difficoltà, sempiterna ma tanto e di più attuale, nell’aver il coraggio e la consapevolezza di abbandonarsi ad essa per contrastare l’angoscia.

È in questo percorso che Giuseppe Macrì prende per mano il lettore accompagnandolo passo dopo passo sui vari terreni del pensiero del filosofo circa questa delicata materia, terreni anche accidentati ma che il lavoro di Macrì rende chiari, accessibili e fruibili, anche grazie alla suddivisione chiara ed esplicativa delle varie sezioni del testo: si parte dall’analisi approfondita e a tratti intensa relativa alle caratteristiche intrinseche dello stato angoscioso e delle origini ed influenze che ha sull’esistenza

umana, passando gradatamente poi ai concetti Kierkegaardiani di vita etica ed estetica, per arrivare a legare queste corpose e fondamentali tematiche con l'interiorità più tangibile dell'individuo, rappresentata dalla soggettività che dà accesso alla agognata libertà.

Libertà, parola chiave del saggio così come della filosofia di Kierkegaard, ma al tempo stesso concetto altissimo e meta ardua da raggiungere. La porta d'accesso, al termine del tortuoso ed appassionante percorso che il lettore abbraccerà nel saggio, risulterà essere la fede, che dall'angoscia esistenziale eleva e, per l'appunto, libera. Passando per etica, estetica e religione, dunque, Macrì segue Kierkegaard svelando con perizia e arguzia ogni sfaccettatura di questi temi fortemente concatenati ed inscindibili, in grado di condurre all'esito finale di cui sopra.

Emergerà infatti dal libro come in nessun caso un altro essere umano abbia la capacità di risolvere lo stato angoscioso di un altro uomo e di donargli in una qualche misura la libertà, in quanto ogni uomo è di per sé un essere finito e soprattutto il tentativo di donare la libertà ad un altro non può che condurre ad un rapporto desinato alla falsità, in quanto egli stesso, volendo rendere libero un altro, ne rimane a sua volta legato. Quale allora la forza trascendente in grado di aggirare questa dinamica finanche distruttiva? La risposta è l'onnipotenza, l'unica in grado di riprendere se stessa mentre si dona, garantendo l'indipendenza a colui che riceve.

Questo dunque il percorso intrapreso da Macrì, con l'obiettivo di aggirare lo scoglio, talvolta insormontabile, dell'angoscia, evitando di passare attraverso percorsi psicologici o psichiatrici, e questo fine risulterà essere raggiungibile dalla sua analisi (attraverso e con Kierkegaard) tramite la scelta responsabile derivante dal rapporto col proprio io, essendo invece l'angoscia subentrata nel rapporto tra l'io ed il mondo esterno.

E così l'autore arriverà a concludere come disperazione ed angoscia trovino riposo e soluzione nell'unica possibilità infinitamente positiva, cioè Dio, portando l'uomo a riconoscere la propria insufficienza rimanendo fedele al proprio compito di essere se stesso e non vivendo il tutto come un peso.

Il lavoro minuzioso ed articolato di Giuseppe Macrì giunge così a conclusione delineando la liberatoria e consolatoria realtà che per il lettore rappresenterà un arricchimento non solo nozionistico ma anche umano e spirituale: la fede risulta essere per l'uomo aiuto infinito in quanto non muore mai e non pone paletti, regole predisposte, limiti all'accoglienza totale, garantendo libertà sia interiore che esteriore.

## RECENSIONE A “ANTROPOGENESI E APPRENDIMENTO”

**Maria Serena Veggetti, *Antropogenesi e apprendimento*, L'Albatros, Roma 2023**

Gianni TRIMARCHI

Maria Serena Veggetti è fra i massimi esperti italiani per quanto riguarda i temi della psicologia russa. Si è laureata in Filosofia teoretica a Roma con Ugo Spirito; ha poi seguito un corso di specializzazione in *Psicologia storico-culturale* tenuto da A. N. Leont'ev. È stata a lungo docente ordinario di Psicologia generale alla *Sapienza*, ha collaborato con il Centro Internazionale per l'Educazione alla pace, ha svolto varie attività in Russia, Ucraina e America Latina. Tempo addietro, prima delle note vicende belliche, aveva fondato un corso di laurea e dottorato a distanza, riconosciuto sia in Italia che in Russia, al momento sospeso. Nel testo che ci accingiamo ad esaminare, l'autrice prende in esame gli aspetti sociali della formazione, al di là di un'asettica dimensione scolare, o computazionale: «il presente lavoro si concentra su antropogenesi e analisi del linguaggio umano». (p. 36)

Va qui osservato che il discorso nasce

nella Russia post rivoluzionaria, dove si stanno affrontando da zero problemi attinenti a educazione e istruzione delle giovani generazioni, da progettare e programmare per una concreta realtà sociale, anch'essa da progettare e costruire senza poter ricorrere a esempi precedenti, per la coraggiosa novità dei valori sostenuti. (p. 62)

Questo portava in molti casi a reinventare le procedure. Ad esempio Makarenko, educatore ucraino, in genere non guardava le cartelle con i giudizi sui precedenti degli educandi, (p. 117) perché poneva la sua attenzione sui processi di sviluppo attuabili al presente e non su un passato statico, ritenuto spesso irredimibile. Su questo, secondo l'autrice, le teorie di Vygotskij e Makarenko convergono.

Entrambe le prospettive insistevano sull'importanza prioritaria di un'educazione non conforme alla pedagogia trasmissiva tradizionale, ma volta alla formazione di una

personalità libera e autonoma. Esse non furono riconosciute adeguatamente nella sfera politico-burocratica ufficiale, perché evidentemente questo loro progetto confliggeva con l'avvertita esigenza di controllare dall'alto le dinamiche educative in corso nel paese. Questo stato di cose, almeno per il riconoscimento di Vygotskij, perdurò fino alla morte di Stalin. (p. 53)

Questo modo di intendere comportava una revisione di certi assiomi; che il regime allora in atto riteneva imm modificabili.

Vygotskij ha compiuto un'applicazione positiva e originale del metodo di Marx, che spesso soffriva di volgare materialismo dialettico, legato alle versioni positivo-scientiste del marxismo. (p. 142) Ci voleva una nuova concezione antropologica dell'uomo, non presente nel *Capitale*. (p. 38).

Il discorso, di Vygotskij in particolare, si svolge in forma polemica contro Pavlov, la cui acuta sperimentazione non può essere generalizzata *tout court* all'uomo, cancellandone la dimensione attiva. Si trattava di una delle grandi icone del regime, in quanto la teoria dei riflessi sembrava destinata a spiegare ogni problema in termini meccanicistici. Vygotskij esercita una critica «in disaccordo con il generale riduzionismo nei confronti del funzionamento psichico». (p. 22) Secondo Vygotskij «l'uomo non è un sacco di pelle pieno di riflessi», (p. 63) ma vive in situazioni in cui è attivo.

Il metodo dialettico comporta, parafrasando Vygotskij, la fondamentale esigenza di studiare storicamente un certo argomento, che significa non studiare il passato del fatto osservato, ma studiarlo in movimento, nel suo farsi, nel divenire. (p. 66)

Si tratta di processi culturali, definibili come «sociogenesi della dimensione umana». (p. 23)

[In questa prospettiva] nulla può sostituirsi alla diretta esperienza sociale del bambino [...] e di ogni soggetto individuale, che costituisce la scena reale, È proprio l'esperienza fattuale dei fatti concreti a costituire la scena reale da cui solo può nascere il cambiamento che l'educazione genera, [...] dalle grotte rupestri al grattacielo. Il contesto «naturale» è sempre dovuto al contesto «sociale», creato dall'uomo in un certo periodo storico. Cambiamento che, per questa sua natura, non rappresenta valori individuali, ma fa sempre riferimento a un collettivo sociale. (p. 46)

Per quanto riguarda l'oggi, la Veggetti parla di concrescita, o consapere, in russo *Soznanie* (p. 48), che inizialmente si sviluppa dalle forme collettive di attività interindividuali per diventare l'interpsichico e poi tradursi in una dimensione stabilmente intrapsichica, (pp. 45-46 e p. 94) in cui vygotskianamente «apprendimento e sviluppo non possono agire come due processi separati, [ma creano] un consapere, riportato da sé a se stessi». (p. 95)

L'attività collettiva non risulta da un semplice allargamento dell'attività individuale... L'obiettivo non può essere raggiunto da ciascuno separatamente, bensì nella sola interazione. (p. 146) Non si tratta quindi di processi solipsistici: in tutti i casi l'apprendimento e lo sviluppo sono costituiti da un'antropogenesi, che vede l'individuo implicato nel suo contesto.

Ragionando in questa stessa logica, V. Rubtsov parla della condivisione come di un'attività produttiva, che prende le forme di distribuzione e scambio di azioni e comprensione reciproca. Le origini dei livelli superiori del pensiero umano nascono in sostanza da una modalità definibile come «apprendimento cooperativo»... (p. 115) «Questo genera la comparazione fra il mio punto di vista e quello altrui», (p. 112) «facendo convergere le sue componenti di conoscenza ed emozione». (p. 92)

La Veggetti richiama alcuni temi cari al Vygotskij delle prime opere, ma in relazione a un autore della generazione seguente, che le rielabora. L'arte consiste in «un processo di continua invenzione e non di scoperta», (p. 95) che stimola lo sviluppo del giudizio sintetico, facendoci uscire dalla dimensione tautologica del pensiero. V. Davydov «accusa la scarsa importanza generalmente attribuita all'arte e all'educazione estetica... [che implica] una scarsa attenzione alla stessa educazione». (p. 96) Nella prospettiva dell'*apprendimento maggiorante* (p. 93) si tratta di «cogliere i processi che sottendono la catarsi artistica, ossia le condizioni che sottendono la conoscenza dell'esperienza emotiva della dimensione dell'opera d'arte». (p. 68) Si tratta di «una via sociale di mediazione e controllo delle emozioni». (p. 69)

In particolare la Veggetti ci parla di un racconto a cui Vygotskij dedica un intero capitolo nella sua *Psicologia dell'arte*; si tratta de *Il respiro leggero* di Ivan Bunin, scritto nel 1916. Il particolare rilievo di questo testo consiste nel mostrarci la pregnanza della catarsi, che ristrutturata la forma, dando un senso profondo a una storia che di per sé non sarebbe particolarmente significativa. Una ragazza viene uccisa per gelosia da un suo pretendente, ma la sua insegnante continua a ricordare lei e il suo “respiro leggero”, che rimane lieve nella sua memoria, al di là della storia truce. Si tratta di un «rinascere» a dispetto della violenza dei fatti, in cui nonostante tutto siamo immersi, dai quali tuttavia possiamo soggettivamente uscire inventando un nuovo mondo, che non è fine a se stesso, ma è destinato a concretizzarsi nelle lunghe durate.

La dimensione soggettiva compare anche in un ambito che a prima vista sembrerebbe non contemplarla. La nostra autrice ci parla anche di N. Bernstein, esperto dei movimenti del corpo in relazione alle attività lavorative. (p. 127) Egli attua tuttavia lo studio dell'attività complessiva e non di un singolo episodio motorio, mostrando l'integrazione dei movimenti e dei muscoli (pp. 128-129). Anche in questo caso il



discorso si svolge in una prospettiva intenzionale, che sembra esulare da un paradigma “positivo”.

L'area cerebrale motoria organizza risposte adattandosi tra forze esterne e manifestazioni di inerzia, reagendo ai segnali propriocettivi e integrando impulsi che provengono da sottosistemi centrali separati. (p. 130) Ripetizioni successive dello stesso movimento richiedono impulsi successivi tutti diversi.

Qui compare l'infondatezza della concezione strettamente localistica delle funzioni psicofisiologiche. Bernstein si concentra sempre di più sul significato che l'oggetto ha, non in quanto mero stimolo fisico, ma in quanto «portatore di un'esperienza storica concreta, dove già si profila la nozione di feed-back, ufficialmente attribuita a N. Wiener». (p. 134)

Il testo ci offre un affascinante affresco dedicato alla psicologia russa del XX secolo, permettendo ai lettori di conoscere psicologi fino a oggi noti solo agli specialisti. Non mancano i riferimenti al nesso fra arte, antropogenesi e la nozione vygotskiana di catarsi. Questo libro costituisce quindi un contributo essenziale per la comprensione della psicologia russa del Novecento e della sua evoluzione ad opera di grandi autori, come V. Davydov e V. Rubtsov.

## RECENSIONE A “L'OMBELICO DEL SOGNO”

Vittorio Lingiardi, *L'ombelico del sogno*,  
Einaudi, Torino 2023

Elena DI BELLA

Un libretto esile, ma una vera *summa* che mette in comunicazione mondi diversi, il mondo antico, il pensiero psicoanalitico e quello neurofisiologico. Il sogno rivoltato in tutti i modi possibili, un omaggio alla varietà dell'onirico, con un avvertimento contenuto nel titolo, di pura marca freudiana: *ombelico*, qualcosa che rimanda alla nascita e al suo mistero. Freud, che con *l'Interpretazione dei sogni* ha avuto la consapevolezza di inaugurare una svolta della storia del pensiero, tanto da preferire come data di pubblicazione il 1900, il nuovo secolo, al 1899 (data di effettiva conclusione), deve comunque arrendersi a quello che rimane di insondabile, appunto *l'ombelico del sogno*, il punto in cui esso affonda nell'ignoto.

Seguiamo allora le principali tappe di questo viaggio infinito, work in progress, labirinto borgesiano che non approderà mai a una soluzione definitiva, ma paradossalmente, attraverso le «cose da sapere sui sogni», ci invita ad essere coscienti dell'inconscio, mettendo in comunicazione tre diversi mondi, gli antichi, la psicoanalisi e le scienze. Con incursioni continue in altri mondi, la poesia, l'arte, il cinema a rendere questa lettura certo impegnativa ma affascinante, come quando ci ricorda i versi di Ovidio nelle *Metamorfosi* o di Lucrezio nel *De rerum natura* o il sogno di *Vertigo* (*La donna che visse due volte*) indimenticabile film di Hitchcock.

### 1. Divinazioni

In questo primo capitolo si passa dalla notte dei tempi dei sogni di *Gilgamesh* al mondo greco e biblico, accomunati dalla credenza che i sogni fossero di origine divina e contenessero un messaggio che annunciava il futuro. Nell'*Odissea* Penelope distingue i sogni a seconda che entrino nel sonno da porte d'avorio o di corno: i primi sono ingannevoli, i secondi sono fidati e si avverano. Anche l'*Eneide* condivide questa visione,

ma l'autore la applica ai giorni nostri, spostando il criterio di verità dal sogno ai suoi interpreti, che possono essere terapeuti improvvisati o avveduti dalla loro formazione, perché il sogno è un «mondo privato, impercorribile al di fuori di un contesto clinico di conoscenza e relazione e fecondato dalle associazioni del sognatore». Per Platone non esistono sogni veri e sogni falsi, i sogni sono tutti veri perché ognuno dà voce a una parte diversa dell'anima, quella irrazionale e quella sapiente. Così il sonno inizia a trasferirsi in una dimensione psicologica, è l'attività psichica dell'uomo addormentato, secondo Aristotele.

Gran parte della Bibbia parla il linguaggio dei sogni: pensiamo al sogno di Giacobbe, nella *Genesis*, o ai molti sogni di Giuseppe (ben noti a Freud), addirittura interprete dei sogni per il Faraone. Nella tradizione biblica il sogno è sempre strumento di comunicazione di Dio con gli uomini, ma anche oggi, anche senza un retroterra religioso, il nostro linguaggio e il nostro corredo di immagini sono fondate sulla Bibbia, tanto da far dire a Jung: «Leggere la Bibbia è necessario, altrimenti non capiremo mai la psicologia».

Nel mondo antico, molto prima di Freud, ci sono anche trattati sistematici di interpretazione dei sogni, come quello di Artemidoro di Daldis nel II secolo, che si propone di dimostrare che esiste una tecnica per interpretare i sogni. Freud stesso lo considera un predecessore, inconciliabile però su un punto, i sogni non anticipano il futuro, ma sono conseguenza del passato. E, ultimo grande libro dei sogni prefreudiano, il trattato cinquecentesco di Gerolamo Cardano, medico, matematico, filosofo, che indaga cause e tipologie dei sogni, ma anche dei sognatori, con un capitolo conclusivo sui suoi sogni, cosa che fece anche Freud, nell'*Interpretazione dei sogni*, facendoli spesso passare per sogni dei suoi pazienti.

## 2. Interpretazioni

L'autore ci avvisa: la pretesa di raccontare il sogno per la psicoanalisi (meglio per le psicoanalisi) è da mettersi le mani nei capelli.... Ma tant'è, ci prova, a raccontare qualche tappa del viaggio del sogno, naturalmente a partire da Vienna e dai sogni di Freud. *L'interpretazione dei sogni* si configura come opera multipla, autobiografia, teoria del funzionamento psichico, catalogo onirico. Grazie allo studio dei sogni si impara che non siamo padroni in casa nostra, non più al centro dell'universo e neppure più al centro di noi stessi. È un vero cambiamento di paradigma, paragonabile alle grandi rivoluzioni, copernicana e darwiniana. A partire dal *sogno di Irma* iniziano a delinarsi i punti fermi dell'approccio freudiano: contenuto manifesto, contenuto latente, residui diurni, censura. Il sogno è l'appagamento di un desiderio, perché è un prodotto del sistema

Inconscio, e la via regia per accedervi è l'interpretazione. Il sogno è «una forma particolare di pensiero resa possibile dalle condizioni dello stato di sonno». È fatto dalle immagini, ma è ricordato e trasmesso dalle parole, «visione e linguaggio, Jung e Lacan: i due corni della fiamma onirica». Il contenuto latente si trasforma nel contenuto manifesto attraverso i processi di condensazione e spostamento, che rendono complesso il cammino dell'interpretazione, una sorta di scomposizione in elementi parziali, vivificati dalle associazioni del sognatore, dai “residui diurni” che possono fungere da “imprescindibili del sogno”, mentre il capitalista del sogno è un desiderio proveniente dall'inconscio. Attraverso l'*Interpretazione dei sogni* Freud ha potuto formulare ipotesi sulle regole del funzionamento inconscio, così diverso da quello cosciente.

Non possiamo che accennare a Jung, allievo ribelle che non voleva che la dimensione mitica e collettiva andasse perduta e al filosofo junghiano James Hillman che con *Il sogno e il mondo infero* si rivolgerà nuovamente all'Ade, agli antichi dei. Jung non ha una trattazione sistematica dei sogni, ma molte opere dedicate, in cui elabora una concezione molto diversa da quella deterministica freudiana: il sogno ha una capacità di anticipazione, mostra l'altra faccia delle cose ed è fondamentale nel processo di individuazione. Jung crede in un inconscio collettivo e in una dimensione archetipica, presente nel sogno insieme alla irriducibile soggettività del sognatore. Anche lui ha una dedizione ai suoi sogni, riconducibili non solo all'appagamento di un desiderio: il sogno è un regolatore dell'apparato psichico. La distanza teorica da Freud va di pari passo con la distanza personale, porta alla fine del loro rapporto.

E ricordare l'altro “genio dell'onirico” Wilfred Bion, nato in India alla fine dell'800 e morto a Oxford alla fine degli anni 70. Per lui sognare è un processo attivo anche nello stato di veglia, è un elemento strutturante della vita mentale, necessario per “pensare i pensieri”. Per Bion il sogno è un pensiero che metabolizza e trasforma emozioni e sensazioni. La capacità di sognare dà continuità alla vita mentale, è garante dello sviluppo della personalità e della formazione del pensiero, insomma della salute mentale. Grotstein in *Un raggio di intensa oscurità* (titolo quanto mai azzeccato, tutti gli psicoterapeuti sanno quanto hanno sudato per attraversare l'oscurità del pensiero bioniano e coglierne un raggio di luce) esprime la sua gratitudine a Bion «per avermi permesso di ricongiungermi con me stesso e incoraggiato a giocare con le sue idee e con le mie».

In questa scia, troviamo Ogden, i Baranger, Ferro e Civitarese. Per Ogden la psicopatologia nasce dall'incapacità dell'individuo di sognare la propria esperienza, i sogni non sognati si trasformano in vario modo, dai disturbi psicosomatici a stati anaffettivi: da qui nasce il bisogno di un altro che ci aiuti. «Ci vogliono (almeno) due persone per sognare l'esperienza più disturbante di qualcuno». Apprendere a sognare la

propria esperienza emotiva è un processo che dura tutta la vita, necessario per “svegliarsi” alla propria soggettività. Per Philip Bromberg, analista di San Francisco, il compito dell’analisi sarà appunto *Svegliare il sognatore*. A partire da una mente in cui convivono molteplici stati del Sé, tutt’altro che unica e coesa, la salute consiste non nell’integrazione e linearità, ma «nella capacità di rimanere negli spazi tra realtà diverse, senza perderne alcuna». Bromberg immagina quindi un normale funzionamento dissociativo della mente umana e il sogno come «la più comune delle attività dissociative della mente». Il sogno è quindi un’occasione per ascoltare altri stati del Sé, voce di una parte dissociata di sé, realtà di cui fare esperienza.

E infine, per quanto riguarda l’interpretazione, oggi è stato rivalutato l’aspetto manifesto del sogno e soprattutto il suo racconto, la scelta delle immagini il tipo di narrazione e gli affetti collegati. Fosshage sottolinea la molteplicità delle funzioni, adattive ed evolutive del sogno: *problem solving*, consolidamento della memoria e apprendimento, e ci fornisce alcune linee guida e sette principi tecnici per esplorare il mondo del sognatore. Ma soprattutto i sogni svolgerebbero un ruolo primario nella conservazione e integrazione della nostra identità.

Da ultimo, è possibile cogliere un legame tra l’organizzazione del sogno, l’ambiente circostante e la personalità del sognatore. Insomma, il sogno - secondo Paul Lippmann - è un “canarino della mente”, rivela che aria tira. Come il canarino, sensibile al monossido di carbonio, nelle miniere prive di sistemi di ventilazione, con i suoi segni di sofferenza, indicava che era il momento di correre ai ripari, così il sogno è anche un possibile rilevatore di aspetti psicopatologici, nevrotici, psicotici, borderline. Un esempio di sogno nevrotico ancora una volta tratto dal cinema: il “sogno tipico” del protagonista del *Posto delle fragole* di Ingmar Bergman, in cui l’anziano medico Isak si ritrova nei panni dello studente di medicina e non sa cosa rispondere ai professori.

### 3. Neurovisioni

Nel secolo scorso lo studio della vita onirica si è diviso tra due approcci: psicoanalisi e neurofisiologia. Per sognare, deve accadere qualcosa nel cervello: il sogno è un evento neurale. Ma raramente psicoanalisi e neurofisiologia hanno cercato di condividere l’esplorazione dei due mondi: si possono citare in questo senso Mauro Mancina e Mark Solms, al contrario Allan Hobson, neurobiologo, gran contestatore delle teorie freudiane. Ma intanto, a metà del secolo scorso, si scoprono le fasi del sonno, grazie ai lavori di Aserinsky, Kleitman e Dement, con Jouvet che il sonno REM è soggetto a un’inibizione pressoché completa delle risposte motorie, che il sonno onirico (REM) ha la funzione di liberare il cervello da materiali superflui accumulati durante la giornata

(Crick e Mitchison, 1983) e che l'attività onirica si svolge in entrambe le fasi del sonno, REM e NREM: quando dormiamo il nostro cervello non dorme, può trovarsi immerso in una tempesta di emozioni. I sogni non avvengono in un mondo a parte, riflettono non solo il mondo interno del sognatore, ma la realtà sociale, politica e ambientale. Esempio il libro di Charlotte Beradt, *Il terzo Reich dei sogni* (da lei annotati quando Hitler prende il potere e poi pubblicati nel 1966), dove prevalgono temi come il controllo della mente, l'imposizione di regole, la perdita di individualità. O i sogni degli americani, dopo l'attentato delle torri gemelle e i sogni in tempo di Covid. La dimensione post-traumatica accende il mondo onirico: il sogno è anche un tentativo di metabolizzare esperienze traumatiche. Oggi si pensa al sogno come un'area del funzionamento psichico *in-between*, un terzo stato tra sonno e veglia che riguarda sia neuroscienze che psicoanalisi. Incamminati nel mondo della neurovisione, la domanda sul perché sogniamo non ha ancora una risposta. Varie discipline, neuroscienze, psichiatria, psicoanalisi sono oggi impegnate a studiare questa molteplicità di coscienze, e inevitabilmente, il sogno.

Concludendo, le teorie del sogno sono molte, ma oggi, superando il modello freudiano, possiamo dire con Fosshage, che «sognare è il pensare di quando dormiamo», tentativo di risolvere i nostri conflitti, regolare gli affetti, promuovere il nostro sviluppo. Insomma, con un paziente di Lingiardi “servono a stare meglio quando siamo svegli”. Ci espongono al mistero di un'interiorità di cui dobbiamo imparare a prenderci cura. Come dice il poeta Franco Arminio: «È ora che ognuno stenda il suo sogno sulla tavola del mondo, i sogni non prendono spazio, ma lo danno».

## RECENSIONE A “BRICIOLE DI COMPLESSITÀ. TRA LA RUGOSITÀ DEL REALE”

Mario Castellana, *Briciole di complessità.  
Tra la rugosità del reale*, Studium, Roma 2022

Massimo MEZZANZANICA

Questo volume di Mario Castellana, già docente di Filosofia della scienza e di Epistemologia e storia della scienza presso l'Università del Salento, raccoglie scritti di brevi dimensioni pubblicati tra il 2020 e il 2021, con periodicità quasi settimanale, sulla rivista on line “Odysseo. Navigatori della conoscenza”. Nelle intenzioni dell'autore il filo conduttore che attraversa questi scritti - per lo più recensioni di libri, ma anche profili di filosofi e scienziati e riflessioni che muovono da spunti in vario modo legati all'attualità filosofica e culturale - è da individuarsi nel tentativo di stabilire un legame tra le coordinate teoriche offerte dal pensiero di Simone Weil e le strategie messe a punto in tempi più recenti dal pensiero complesso. Un intento, questo, espresso già nel titolo, che, nel segno della non sistematicità evocata dall'allusione alle kierkegaardiane “briciole filosofiche”, associa la “rugosità del reale” di cui parlava Simone Weil alla nozione di complessità attorno a cui si muovono gli sforzi teorici di Edgar Morin e di molti altri studiosi, tra cui Mauro Ceruti, autore della Prefazione al volume e presenza ricorrente in diversi degli scritti in esso raccolti.<sup>1</sup> In rapporto a questo obiettivo acquistano un senso e un profilo unitario i problemi trattati nei testi che compongono il volume (molti di più di quelli di cui in questa sede si riuscirà a render conto) e le figure che in essi vengono di volta in volta evocate, quasi a voler tracciare una mappa delle “vie” (secondo l'espressione di Morin) del pensiero complesso, evidenziando al tempo stesso alcune

---

<sup>1</sup> È appena il caso di ricordare che con il volume collettaneo *La sfida della complessità* (Feltrinelli, Milano 1985, poi Bruno Mondadori, Milano 2007), da lui curato insieme a Gianluca BOCCHI, Mauro CERUTI ha dato un contributo decisivo alla diffusione del pensiero e dei problemi della complessità nella cultura italiana.

“armonie nascoste” presenti nella cultura filosofica e scientifica contemporanea.<sup>2</sup> Un semplice, e non esaustivo, elenco di nomi basterà a porre in risalto la ricchezza delle prospettive che l'autore intreccia e mette a confronto: Federigo Enriques, Pierre Teilhard de Chardin, Gaston Bachelard, Hélène Metzger, Albert Lautman, Simone Weil, Ferdinand Gonseth, Suzanne Bachelard, Pavel Florenskij, Ramon Panikkar, Jean Desanti, Gilles Châtelet, Jean Piaget, Michel Serres, Paul Langevin, Maximilien Winter, Edgar Morin, Giovanni Paolo II, Papa Francesco.

All'interesse per la complessità Castellana arriva in modo originale, muovendo dall'attenzione per il concreto caratteristica del pensiero di Simone Weil e passando attraverso l'affermazione della dimensione storica della scienza che costituisce un aspetto essenziale dell'epistemologia francese del Novecento. Proprio dall'epistemologia francese del Novecento ha preso l'avvio il percorso di ricerca di Castellana (formatosi alla “scuola meridionale di epistemologia” di Bruno Widmar),<sup>3</sup> segnatamente dalla monografia del 1974 *Il surrazionalismo di Gaston Bachelard* (ora riproposta dall'editore Milella, con l'aggiunta di saggi inediti e testimonianze),<sup>4</sup> che evidenzia e valorizza l'ampia e complessa visione della razionalità fatta valere dal filosofo ed epistemologo francese nel suo muoversi attorno ai due punti focali della scienza e della poesia, della ragione e dell'immaginazione. I temi che emergono nell'analisi del “surrationalismo” bachelardiano - il carattere creativo della matematica in quanto costruzione di conoscenza, il significato filosofico delle teorie relativistiche e della meccanica quantistica, la scienza come forma di pensiero, il rapporto tra epistemologia e storia della scienza - sono poi rimasti centrali nell'intero percorso di ricerca di Castellana, che, dopo il libro su Bachelard, si è dedicato allo studio di altre figure dell'epistemologia e della storia della scienza francese del Novecento, come Hélène Metzger, Suzanne Bachelard, Ferdinand Gonseth, Albert Lautman, Maximilien Winter, di logici e matematici come Hermann Weyl e Kurt Gödel, e dell'opera di Federigo Enriques, di cui ha mostrato l'importanza non solo come matematico, ma anche come epistemologo e filosofo teso ad affermare il valore delle “ragioni della scienza”, evidenziandone anche la prossimità

---

<sup>2</sup> Questa espressione viene utilizzata da Charles Alunni che, in rapporto a Federigo Enriques, parla di armonie nascoste tra scienza e filosofia. CASTELLANA la riprende nel saggio *Su alcune armonie nascoste in Federico Enriques: continuità/discontinuità*, pubblicato nel volume *Federigo Enriques o le armonie nascoste della cultura europea. Tra scienza e filosofia*, a cura di C. ALUNNI - Y. ANDRÉ, Edizioni della Normale, Pisa 2015, pp. 53-80.

<sup>3</sup> A Widmar, docente dal 1968-69 al 1979-80 all'Università di Lecce, dove ricoprì le cattedre di Storia della filosofia moderna e contemporanea e poi di Filosofia della scienza, si deve tra l'altro la fondazione della rivista “Il Protagonista”.

<sup>4</sup> Mario CASTELLANA, *Il surrazionalismo di Gaston Bachelard con due saggi inediti*, Milella, Lecce 2021.



alla tradizione dell'epistemologia francese.<sup>5</sup> Ciò che secondo Castellana caratterizza questa tradizione, che nella filosofia della scienza del Novecento rappresenta un'alternativa sia all'approccio della filosofia analitica anglosassone sia alle posizioni neopositivistiche, è il tentativo di cogliere quella che Enriques chiamava la "filosofia implicita" nelle scienze, o anche il "pensiero delle scienze". Dallo studio della "ragione matematica", e del suo essere uno strumento imprescindibile per la conoscenza della realtà fisica, questa impostazione ricava due assunti di fondo: la storicità della scienza e la pluralità di livelli del reale. È attraverso questi due "fili rossi" dell'epistemologia francese del Novecento che Castellana, come sottolinea Mauro Ceruti nella Prefazione, si avvicina al tema della complessità, raccogliendone la "sfida".

Secondo Castellana, l'espressione "rugosità del reale" indica, del reale, «l'intrinseca poliedricità non riducibile a punti di vista unilaterali» (p. 17), l'inesauribilità e la pluralità dei significati e delle ragioni che lo abitano. In questo senso la prospettiva di Simone Weil può essere avvicinata a quella del pensiero complesso, di cui Castellana sottolinea non solo il valore cognitivo, ma anche i significati umani, esistenziali e politici. Per quanto riguarda il lato cognitivo, il pensiero complesso si colloca nell'orizzonte aperto dall'approccio sistemico allo studio della natura e della società, un approccio che, in opposizione all'impostazione cartesiana e all'ideale di onniscienza della scienza classica, incarnato in modo esemplare da Pierre Simon de Laplace,<sup>6</sup> afferma l'esigenza di nuovi principi di spiegazione e di una diversa struttura di pensiero, consapevole del fatto che, come ebbe a dire il medico e genetista Victor A. McKusick (1921-2008), «quanto più si conosce, più aumenta il peso dell'ignoto» (p. 17). A questo riguardo, Castellana ricorda

---

<sup>5</sup> Tra i numerosi scritti dedicati da CASTELLANA a queste figure e a questa tradizione, ricordiamo qui: *Cuori pensanti in filosofia della scienza. Hélène Metzger, Simone Weil, Suzanne Bachelard e Barbara McClintock*, Castelvecchi, Roma 2018; *Federigo Enriques e la "Nuova Epistemologia"*, Pensa MultiMedia, Lecce 2019, che ripropone, con aggiunte e integrazioni (tra cui quella del saggio su Enriques qui citato alla nota 2), uno studio già pubblicato nel 1992 sulla rivista "Il Protagora". In questa linea di studio rientrano anche le traduzioni/curatele di Albert LAUTMAN, *Matematica come resistenza*, Castelvecchi, Roma 2016, Maximilien WINTER, *Il metodo storico-critico per una nuova filosofia delle matematiche*, Meltemi, Milano 2020 e dei saggi di Federigo ENRIQUES, *Il significato della storia del pensiero scientifico*, e di Hélène METZGER, *Il metodo filosofico nella storia delle scienze*, nel volume *Storia e struttura del pensiero scientifico*, che contiene anche il saggio di CASTELLANA, *Il tetraedro storico-epistemologico*.

<sup>6</sup> Riguardo all'ideale conoscitivo della scienza classica, Mauro Ceruti parla di una «hybris dell'onniscienza». Cfr. Mauro CERUTI, *La hybris dell'onniscienza e la sfida della complessità*, in BOCCHI - CERUTI, *La sfida della complessità*, pp. 1-24. Sul legame di questo ideale con la concezione deterministica di Laplace attira l'attenzione Ilya PRIGOGINE - Isabelle STENGERS, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, tr. it. P. D. Napolitani, Einaudi, Torino 1999, in part. pp. 77-81 ("La dinamica e il demone di Laplace"). Laplace immaginava un demone capace di osservare, in un determinato istante, la posizione e la velocità di ogni massa dell'universo, deducendo così l'evoluzione di questo universo nel passato, nel presente e nel futuro.

che già Bachelard parlava di una «epistemologia non-cartesiana», che, con le parole di Ceruti, avrebbe dovuto liberare l'epistemologia e la scienza dal «morbo della semplificazione e della quantificazione» aprendola all'approccio del pensiero complesso (p. 46). Circa i significati esistenziali, etici e politici del variegato insieme di posizioni riconducibili al pensiero complesso, Castellana parla di un «razionalismo della fragilità» (p. 126), di una razionalità allargata che deve essere in grado di progettare una *paideia* e di pensare «le relazioni circolari tra il globale e il locale»;<sup>7</sup> e, riallacciandosi a Maurice Merleau-Ponty, di una ragione “vagabonda”, di cui evidenzia la funzione critica, consistente nell'individuare i processi attraverso cui il pensiero, come diceva Simone Weil, “si babilonizza” e in seguito ai quali pensiero, arte, scienza, religione diventano strumenti di potere attraverso cui si possono costruire le “corazzate” (Teilhard de Chardin) di vecchi e nuovi totalitarismi. Si tratta, insomma, di compiere un passaggio dall'assoluto al relativo, evitando che, come paventava Karl Jaspers negli anni Trenta, la parziale definizione di un fenomeno possa diventare totalizzante. Questa funzione critica di una ragione non più assoluta, sottolinea Castellana, è tanto più importante in un contesto come quello attuale, caratterizzato dall'affermarsi di un'idea di “post-verità” che rischia di portare alla rottura dei rapporti tra il pensiero e il reale, e di mettere in discussione l'idea stessa di verità. In questo contesto la complessità assume allora il significato di un “disinfettante”, di un “evento di verità” (Alain Badiou) e di un “a priori dello spirito” (Hélène Metzger) capace di liberare la scienza dallo scientismo (senza per questo cadere in posizioni antiscientifiche) e di proporre “rimedi razionali” di carattere non dogmatico, cosa tanto più importante nel mondo attuale, in cui diventano più fitte le interdipendenze legate alla globalizzazione e in cui la rivoluzione digitale e informatica sembra modificare il rapporto tra l'uomo e le macchine. Sul piano antropologico ed etico-politico, e su quello delle scelte di vita sociali ed economiche, questo vuol dire assumere un atteggiamento critico nei confronti del “mito” di un progresso lineare, acquisendo consapevolezza della fragilità degli esseri umani e, al tempo stesso, di un “destino comune” derivante da tale fragilità, per arrivare a costruire «un'etica della solidarietà e della fraternità planetaria» (p. 47), in grado di generare una “civiltà della terra” (intesa da Morin come la “terra-patria” di un nuovo “umanesimo planetario”, p. 33) al di là di ogni etnocentrismo. In questo contesto Castellana colloca anche la valorizzazione di una visione “eco-cognitiva” della ragione e della scienza, che, sulla base della consapevolezza dei problemi di carattere etico implicati dai processi cognitivi e dai

---

<sup>7</sup> Questo concetto viene ripreso da CASTELLANA dal saggio di Mauro CERUTI e Francesco BELLUSCI, *Abitare la complessità. La sfida di un destino comune*, Mimesis, Milano 2020, pp. 124-128.

loro risvolti tecnologici, si propone sia di verificare la consistenza dei risultati della ricerca sia il loro impatto sulla vita umana.<sup>8</sup>

Castellana sottolinea come alla base del pensiero complesso si trovino gli sviluppi che, nelle diverse discipline, dalla biologia alla fisica, da Darwin a Boltzmann e Riemann, hanno prodotto una «irruzione della variabile tempo» nella scienza, un effetto, questo, particolarmente rilevante «nelle diverse discipline biologiche, caratterizzate dal fatto che propongono una dinamica *storica* dei sistemi viventi con tutto il corredo di eventi in grado di produrre elementi contingenti al di là di ogni visione fondativa e finalistica» (p. 32). Accanto a ciò, anche nelle scienze sociali e politiche si è prodotto, con Max Weber, un individualismo metodologico che ha offerto importanti contributi alla critica della cosificazione e fisicalizzazione del reale e che ha favorito la nascita di quello che Dario Antiseri, richiamandosi a Popper e a Gadamer, ha caratterizzato come un «razionalismo della contingenza» (p. 185). Con questi sviluppi si produce la consapevolezza dell'esistenza di diverse logiche sottostanti sia all'universo dell'infinitamente grande sia a quello dell'infinitamente piccolo, consapevolezza a cui fa riscontro la messa in discussione di un realismo ingenuo di matrice positivista, e della sua assolutizzazione del "dato", a cui si contrappone una visione del reale come qualcosa di inesauribile e intrinsecamente processuale, secondo le parole di Alfred N. Whitehead (p. 36), a cui la scienza, come affermava Riemann, può avvicinarsi solo per «concettualizzazioni progressive e approssimazioni successive» (p. 23). Prospettiva, questa, che trova espressione anche in Federigo Enriques, secondo cui nella scienza «non esistono teorie vere, ma teorie sempre più vere» (p. 33), con la conseguenza che la storicità della scienza non è un ostacolo alla conoscenza della verità, ma ne costituisce la condizione (e questo fa di Enriques «uno dei primi assertori di una 'ragione storica', critica e soprattutto dialogante», p. 189). Ne nascono una visione pluralistica del reale e una concezione polifonica della ragione, già prefigurata da Leonardo da Vinci quando parlava delle «infinite ragioni del reale silente» e riscontrabile ancora in un pensiero, come quello teorizzato e praticato da Edgar Morin, aperto alle «verità polifoniche della complessità» e in grado di considerare «il mondo, la vita, l'uomo, la conoscenza, l'azione come dei *sistemi aperti*» (p. 62), dove l'uomo non è solo *homo faber* e *homo sapiens*, ma è caratterizzato da diverse polarità, come *homo sapiens* e *homo demens*, *homo faber* e *homo fidelis* o *religiosus* e *mythologicus*, *homo oeconomicus* e *homo ludens* e *liber* (p. 228).

---

<sup>8</sup> Queste riflessioni sull'ecologia della cognizione vengono sviluppate da Castellana muovendo dal libro di Lorenzo MAGNANI, *The Abductive Structure of Scientific Creativity. An Essay on the Ecology of Cognition*, Springer, 2017.

Nell'ottica della complessità diventa centrale il compito di pensare l'uomo, la cultura e la società in connessione con la natura, nel tentativo di realizzare la "nuova alleanza" tra scienze umane e scienze della natura di cui parla Prigogine. Tale compito si radica nella specificità dell'essere umano, consistente nella capacità di tradurre in pensiero le diverse esperienze di vita, di passare continuamente "dal *bios* al *logos*", mantenendosi nella tensione tra dinamismo e stabilità in cui si radica la stessa *episteme*. A questo riguardo Castellana si riferisce a Robert Musil, che caratterizza l'uomo come «l'unico essere vivente che pensa le alternative» (tra morte e immortalità, finito e infinito) e a Michel Serres, che ha mostrato come la tensione tra *bios* e *logos* possa essere accostata «all'immagine del cippo funerario con la sua doppia postura chiaroscurale, quella che sta sotto invisibile ed integrale e la fonda e quella parziale che emerge in modo chiaro e si evolve in maniera lineare», e come dunque la storia della conoscenza viva di questa reciproca implicazione e complementarità tra «il rito del seppellire del proteggere e del tenere nell'ombra» e «il gesto del fare venire alla luce con le sue tecniche di svelamento» (pp. 25-26).

Un tratto essenziale del pensiero complesso risiede nella sua attitudine a superare e relativizzare una serie di opposizioni che hanno caratterizzato la storia della cultura occidentale, come quelle tra scienze umane e scienze della natura, metafora e concetto, immaginazione e ragione, poesia e scienza. Esemplare, a questo riguardo, l'epistemologia di Bachelard, che parla di una «ontologia del complementare» (p. 88), riferendosi ai due mondi della poesia e della scienza, al lato diurno e al lato notturno e onirico della vita dell'uomo. In questa concezione allargata della razionalità rientrano anche il "pensare con le metafore" a cui invitava John Keats (p. 78) e la "logica immaginativa" che Paul Valéry trova in Leonardo e che utilizza come chiave di lettura della complessità del pensiero matematico. Muovendo da questi e altri esempi, Castellana mostra come il pensiero complesso si configuri al tempo stesso come un pensiero della totalità e un pensiero della polarità. Come avviene in Pavel Florenskij, che connette matematica, filosofia e teologia, nel tentativo di soddisfare il bisogno, non solo teorico ma anche, e più fondamentalmente, esistenziale, di pervenire a una visione integrale che superi la parzialità e integri le diverse voci e i diversi aspetti del reale in una reciproca partecipazione di essere e ragione (centrale, in questo tentativo, è il simbolo, in quanto dimensione che è in grado di far coesistere gli opposti mantenendone la tensione e senza farli convergere in una sintesi). Qualcosa di analogo si riscontra in Raimon Panikkar, che afferma la necessità di collocare la scienza e la tecnologia nelle altre dimensioni dell'umano e in una «visione di sintesi dell'universo» (p. 212), secondo l'evangelico *colligite fragmenta*, lemma che indica la prospettiva del superamento di ottiche unilaterali, parziali e riduzionistiche a favore di una visione in grado di superare

la frammentazione e di cogliere la realtà nella sua totalità, dove la relatività, sinonimo di complessità, viene contrapposta al relativismo. Infine, una visione polifonica della realtà e della verità di matrice teologica, ma compatibile con quella del pensiero complesso, è anche quella di Romano Guardini, in cui l'idea di "concreto-vivente" serve ad affermare una visione integrale della vita e dell'uomo come caratterizzati dalla polarità e dall'antinomia, e che dunque, con il suo pensiero "autobiografico" e "affettivo", unisce cuore e ragione, intuizione e concetto, amore e verità, secondo un'ottica dell'*et et* e del "tra", della «complementarità e della non esclusione» (p. 119). Un'ottica, questa, che secondo Castellana accomuna Florenskij e Guardini, e che viene chiarita attraverso il concetto di una "filosofia del tra", ovvero di un pensiero dell'interrelazione e dell'interdipendenza, centrato sulle nozioni di "linea di confine", di "soglia" e di "terre di mezzo".<sup>9</sup> In questa prospettiva, debitrice, tra l'altro, del pensiero di Florenski, della "metapsicologia binoculare" dell'analista junghiano Donald Kalsched e degli studi sulla biosfera di Vladimir I. Vernadskij, l'uomo è un essere "anfibo" e "costantemente in-between" poiché vive tra mente e corpo, «in uno spazio di confine tra la terra e il cielo», e fin dalle prime fasi della vita vive in "spazi intermedi" (in una «sorta di spazio intermedio, tra i suoni interni e quelli esterni» si colloca, per esempio, la voce della madre). Tra essi, lo spazio dell'intersoggettività, che precede l'individuo, ha una funzione fondamentale per lo sviluppo della persona e fa emergere «l'idea di dipendenza originaria dall'altro come condizione imprescindibile per diventare umani», mostrando come l'esperienza del "tra", condizione del pensare, si tramuti, attraverso il rapporto con l'altro, in un'esperienza del "con".

---

<sup>9</sup> Le riflessioni sviluppate da Castellana su questi temi (alle pp. 133-136) prendono le mosse dal libro di Silvano TAGLIAGAMBE e Paolo BARTOLINI (con Introduzione di Romano MADERA), *Per una filosofia del tra. Pensare l'esperienza umana sulla soglia*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

## RECENSIONE A

### “COME ~~NON~~ INSEGNARE LA FILOSOFIA”

Massimo Mugnai, *Come ~~non~~ insegnare la filosofia*,  
Cortina, Milano 2023

Marco DE PAOLI

C'era bisogno di un libro che scuotesse le acque stagnanti riguardo l'insegnamento della filosofia. Massimo Mugnai (accreditato studioso della logica e di Leibniz, anche noto per le sue passate vibranti polemiche contro Giulio Giorello e Emanuele Severino) aveva le carte in regola per farlo e l'ha fatto. Il libro si intitola *Come non insegnare la filosofia* con il *non* significativamente barrato, un po' come faceva Heidegger con "essere" (richiamo che non piacerà molto all'autore!), a indicare *ex contrario* come la filosofia può invece essere insegnata. La tesi di Mugnai, non nuova ma non per ciò meno provocatoria e meno utile nell'attuale momento, ripropone la *querelle* fra insegnamento storico e per temi schierandosi esplicitamente contro il primo e a favore del secondo.

Ben oltre la questione didattica, l'autore pone l'accento sul problema assai più vasto riguardante il carattere prevalentemente storiografico della filosofia italiana, in ultima analisi risalente all'idealismo crociano e gentiliano tendente a identificare la filosofia con la storia della filosofia, a sua volta risalente alla filosofia hegeliana per la quale l'ultima filosofia (quella dello stesso Hegel: sarà un luogo comune, ma è vero) appare come il compimento e la realizzazione di tutta la filosofia precedente, che vuole inglobare in sé. Fatta salva la grandezza di Hegel e il persistente interesse di molte sue tematiche, come dare torto a Mugnai? Quasi tutta la filosofia italiana (financo quella detta "teoretica") si risolve in una serie di studi (anche pregevolissimi) su questo o quell'autore. Ma la filosofia non è la storia della filosofia: non coincide con essa e non può coincidervi. Storicizzare una filosofia, collocarla storicamente, non significa ancora capirla. Lo storico della filosofia non necessariamente è un filosofo, ed anzi spesso quanto più è storico tanto meno è filosofo. Se si discute *teoreticamente* la seconda tesi sull'essere di Gorgia da Leontini («l'essere, anche esistesse, non sarebbe conoscibile») non v'è alcun bisogno di una premessa iniziale sulla *polis* greca e si può entrare subito *in medias res*. E lo

storicismo, che spesso è l'ideologia di fondo alla base delle ricostruzioni storiografiche, se può avere valore in quanto storicizzando un pensiero ne impedisce l'assolutizzazione, fallisce miseramente quando si configura come una filosofia della storia che della storia pretenda aver compreso (quando invece glielo ha soltanto imposto) il senso e la direzione necessaria: il vecchio Popper, nonostante tutte le sue semplificazioni e decontestualizzazioni (veramente inaccettabili quelle su Eraclito), ha ancora qualcosa da dire quando attacca la *poverty of historicism* in *La società aperta e i suoi nemici*.

Riguardo l'insegnamento, giustamente Mugnai depreca l'hegeliana «filastrocca di opinioni» in cui esso troppo spesso si risolve nei Licei italiani. Ed è inutile prendersela con le direttive ministeriali, sulla cui «sintassi labirintica» peraltro l'autore si sofferma (pp. 65-84): i famosi "programmi" non esistono più, sostituiti da più morbide "indicazioni", eppure i docenti imperterriti continuano ad attenersi scrupolosamente: "fare il programma", "finire il programma", "oddio, sono rimasto indietro col programma", "come faccio a finire il programma?". Ma guarda che non l'ha detto il dottore che devi finire il programma. Chi come me ha insegnato filosofia nei Licei per molti anni sa che questa è la realtà. I docenti per primi non sanno che farsene della cosiddetta "libertà di insegnamento" pur a loro garantita riguardo le metodologie adottate e non solo formalmente, perché nelle scuole normalmente si può veramente agire in cattedra con una certa libertà (anche al punto, purtroppo, che v'è chi ne approfitta in senso negativo).

Condivisibile è anche la polemica di Mugnai contro i manuali italiani (pp. 85-112). Veramente insopportabili sono, ormai da tempo, gli attuali manuali ridondanti di figurine, schemi, schemini, riassunti, riassuntini, mappe, questionari, nonché ripieni dei più improbabili riferimenti all'attualità, al cinema e a quant'altro nel tentativo di accattivarsi lo studente (per quanto di tanto in tanto io abbia visto con gli studenti alcuni film specificamente attinenti, ad esempio su Tommaso Moro o Giordano Bruno o il *Danton* di Wajda). Mai mi sono curato del manuale che, ottenendo un trasferimento, mi trovavo prendendo per la prima volta una classe: sempre ho detto agli studenti di non fondarsi su di esso e che per quanto mi riguardava potevano anche fare uso del manuale del nonno, probabilmente migliore perché più sobrio, più sintetico ed essenziale senza tanti fronzoli alla moda; del manuale mai ho fatto uso, così come la maggior parte dei miei studenti, se non occasionalmente per consultare riguardo un particolare; sempre ho cercato di convincere i colleghi all'inizio e alla fine dell'anno scolastico dell'inutilità di tutte quelle discussioni per appurare quali fossero i manuali migliori, sostenendo che in media tutti i manuali avessero pregi e difetti ma che comunque l'insegnamento non poteva e non doveva basarsi su di essi. Giovanni Gentile era su questo ben più avanti della maggioranza dei docenti, visto che la sua riforma - su questo ben presto obliterata - non imponeva il manuale. È veramente brutto constatare che la gran maggioranza dei

docenti non studia più: prepara le lezioni, che non è la stessa cosa, e le prepara sul manuale. Ovvio che non vale per tutti, ma insomma per molti, per troppi, sì.

Mugnai ha mille volte ragione quando dice che gli studenti devono avvicinarsi ai testi della filosofia, anche bypassando i manuali: e si dice i testi, non sempre e solo i brani antologici spesso ridotti a poche righe e comunque avulsi dal contesto e selezionati non si sa in base a quali criteri. Per quanto mi riguarda questo ho sempre fatto. Gli studenti portavano alle verifiche dei testi filosofici scelti fra vari indicati o anche di loro propria scelta: i frammenti dei Presocratici (soprattutto Anassimandro, Eraclito, Parmenide, Empedocle); i *Dialoghi* di Platone, soprattutto quelli giovanili fino alle soglie della maturità (*Carmide*, *Lachete*, *Liside*, *Ione*, *Apologia*, *Critone*, *Fedone* fino al *Simposio*, ma senza escludere i testi più “tosti” per chi se la sentisse); le opere di Epicuro nella piccola e maneggevole edizione laterziana; le *Confessioni* di Agostino; il *De consolatione philosophiae* di Boezio; la *Oratio de hominis dignitate* di Pico della Mirandola (in traduzione), l'*Elogio della follia* di Erasmo, l'*Utopia* di Moro, la *Città del Sole* di Campanella, il *Discorso sul metodo*, la *Monadologia*, il *Candido*, il *Sogno di d'Alembert* di Diderot, *Le passeggiate del sognatore solitario* di Rousseau, *Per la pace perpetua* di Kant, la *Missione del dotto* e i *Discorsi alla nazione tedesca*, i *Manoscritti economico-filosofici*, il *Così parlò Zarathustra* e varie altre opere di Nietzsche, *La nausea* e *L'esistenzialismo è un umanismo* di Sartre, il *Perché non sono cristiano* e *I problemi della filosofia* di Russell. Perché non è vero che i testi dei filosofi sono tutti di difficoltà insormontabile per uno studente. Ve ne sono non pochi leggibilissimi e abordabili. Certo, con le lezioni del docente e la dovuta preparazione, tuttavia lo studente non dovrebbe essere imbottito di rigide indicazioni su come leggere, commentare, riassumere questi testi perché in tal modo, percependo la cosa come un mero dovere mentre dovrebbe essere anzitutto un piacere, finirà per prenderli in antipatia se non per odiarli, come purtroppo avviene per i *Promessi Sposi* o la *Divina Commedia*. In qualche caso può essere bene per il docente commentare qualche testo filosofico lungo l'anno scolastico magari dedicandovi un'ora alla settimana (io l'ho fatto ad esempio con il *Così parlò Zarathustra*) ma lo studente che legge un testo deve essere lasciato libero, anche di capire poco o solo in parte (a noi docenti non succede?) perché comunque se ne può sempre parlare, discutendo, chiarendo e approfondendo. Personalmente in conclusione di ogni lezione ho sempre lasciato, come mi sembra naturale e financo ovvio, il più ampio spazio per domande, chiarimenti, riflessioni, esposizioni di dubbi o problemi, accettando di buon grado come una sfida anche le domande “cattive” palesemente volte a mettere in difficoltà il docente saggiandone la preparazione, perché questo è il motivo per cui spesso i professori non amano le domande degli studenti, peraltro sempre pronto a rispondere “non so, studierò meglio e vi dirò” quando fosse il caso. Poi ovviamente vi



sono testi filosofici che per la loro lunghezza o difficoltà non si possono proporre nella loro interezza a studenti adolescenti (la *Repubblica* di Platone, l'hegeliana *Fenomenologia dello Spirito*) e in questi casi, sebbene personalmente l'abbia fatta, quando l'ho fatta, raramente e sempre con un certo malcontento e intima disapprovazione, vada per la lettura antologica onde far conoscere il mito della caverna o la dialettica servo-padrone. Naturalmente riguardo le letture sono necessarie delle scelte e qui, pur naturalmente riconoscendo il diritto di scelta del docente, appare discutibile l'affermazione dell'autore per il quale, vista la complessità dei problemi riguardo i cosiddetti (impropriamente detti) Presocratici, potrebbe essere preferibile «lasciar perdere», oppure ridurre il tutto a pochi cenni di richiamo e concentrarsi invece su autori dei quali abbiamo notizie più sicure» (p. 97): posso invece dire per esperienza che la lettura del poema di Parmenide o dei frammenti di Eraclito trova facilmente l'interesse degli studenti, ed è vivamente consigliata soprattutto in un Liceo Classico ove sono possibili (benché succeda raramente perché di norma ciascun insegnante coltiva solo il proprio orticello) utili confronti con il docente di Greco qualora disposto. In ogni modo, quale che sia, è la diretta conoscenza critica dell'autore che occorre favorire, non lo studio della storia della filosofia: «Acquisire competenze nell'ambito della storia della filosofia non equivale ad acquisire competenze nell'ambito del ragionamento filosofico»; «non bisogna confondere la conoscenza meramente storica della disciplina con la conoscenza dei classici»; «misurarsi con i classici non equivale a occuparsi di storia della filosofia» (p. 174).

Solo, in chiusura, devo esprimere una perplessità. L'insegnamento storico della filosofia, voglio dire, non va comunque demonizzato. Un insegnante può essere un ottimo o financo eccellente insegnante pur utilizzando un metodo storico tradizionale, e un "innovatore" può essere solo un pessimo chiacchierone. Parimenti si può fare lezione trattando i classici, vagliandone e discutendone il pensiero, il che non significa (come anche Mugnai dice) fare "storia della filosofia". L'autore, come detto, spezza una lancia a favore dell'insegnamento per temi ma proprio qui devo esprimere qualche dubbio. Mugnai richiama l'esperienza negli altri Stati europei, ma occorre badare a non cadere in forme di sudditanza culturale, perché non è affatto detto che all'estero le cose si facciano meglio: di fatto, nonostante tutte le sue pecche, la scuola italiana non è così cattiva e non a caso i nostri studenti, quando studiano all'estero, trovano tutto fin troppo *easy* e scontato così come all'estero i nostri ricercatori non di rado spiccano (non lo si dice per spirito nazionalistico, del tutto estraneo a chi scrive). Un mio bravo studente del Liceo Parini di Milano, che dietro mia presentazione è stato ammesso a studiare Filosofia a Cambridge, mi dice che fanno così: un docente affida un tema, e lo studente lo discute argomentando filosoficamente. In linea generale, come vuole la tradizione analitica

anglosassone, non è prevista la conoscenza degli autori. Facciano pure, ma a mio giudizio l'argomentare filosofico non dovrebbe prescindere con tanta *nonchalance* dalla conoscenza di autori fondamentali come Platone, Kant o Hegel. Recentemente ho letto un libro a carattere analitico sul problema del libero volere, constatando che *nihil novi sub Sole* poiché gli argomenti pro o contro proposti non erano per nulla originali ma già chiaramente rintracciabili in Tommaso d'Aquino, Hume, Schopenhauer o Nietzsche. Del resto in Inghilterra l'insegnamento della filosofia è facoltativo, in Germania facoltativo o assente a seconda dei *Länder* e dall'esame di Mugnai (pp. 113-140) non sembra che i libri di testo in questi paesi, pur essendo essenzialmente tematici come desidera l'autore, risultino di molto migliori dei testi italiani.

Certo, si può essere ottimi insegnanti anche insegnando la filosofia per temi. Ma la mia esperienza mi dice che purtroppo piuttosto spesso i docenti che insegnano o preferirebbero insegnare per temi sono assai poco preparati sugli autori. Glissano il far lezione su autori che poco conoscono con il parlare del più e del meno: "la libertà da Aristotele a Sartre" (e lo studente sa a malapena chi furono Aristotele e Sartre), "l'etica da Socrate a Kant" (idem come sopra), "l'ontologia in Parmenide, Platone, Heidegger" (con l'aggiunta magari di Severino). Alla fine si finisce per parlare di tutto e di più, senza più connessioni con gli autori: l'aborto, la pena di morte, la guerra, tutti temi importanti ma su cui già si parla ampiamente nell'ora di Religione (anche se è vero che nell'ora di Filosofia bisognerebbe parlarne con riguardo specifico alla logica del discorso, argomentando e motivando). A quanto so, l'insegnamento per temi solitamente non funziona. Non parliamo poi della famigerata "classe rovesciata" (*flipped classroom*) in cui a fare lezione è lo studente, di cui si assicura non possa reggere per più di dieci minuti l'attenzione all'abborrita "lezione frontale" che comunque poi necessariamente incontrerà all'Università (se non può reggere l'attenzione per più di dieci minuti, come potrà un giorno operare per ore come chirurgo o dirigere un consiglio d'azienda? Che la "curva dell'attenzione" sia fluttuante è vero, ma l'importante in uno studente è che rimanga al di sopra di una certa soglia). E che novità! Certo si può e si deve fare la "classe rovesciata", ad esempio quando uno studente porta una relazione (io l'ho sempre fatta, fin dall'inizio del mio insegnamento, tornando studente a prendere appunti di fronte all'allievo che espone). Ma non dovrebbe diventare prassi quotidiana perché in tal caso risulta soltanto - come si constata - un deprecabile modo di far riposare il professore che così evita di fare lezione su autori e temi sui quali è scarsamente preparato e magari - colmo della beffa - si vanta anche del suo essere insegnante *à la page* e "progressista". Quando si constata che uno studente non sa nemmeno chi sia Platone o Hegel o Kant, la risposta è presto data: hanno fatto la *flipped classroom*.

Infine, è possibile insegnare la filosofia, o meglio è possibile insegnare a filosofare? Kant - annunciando i corsi del semestre invernale 1765-1766 - affermava che «non si può imparare la filosofia (*Philosophie lernen*) se non si impara a filosofare (*Philosophieren lernen*)». Ma almeno in parte vale anche la reciproca, perché si può anche imparare a filosofare imparando con umiltà la filosofia. Certamente imparare (ma anche insegnare) la filosofia può essere più facile e più comodo - sia per i docenti che per gli studenti - che imparare (e insegnare) a filosofare. Ma va anche detto che è bene liberare i docenti da pesi insostenibili, che non si pretendono altrove. Il migliore docente di Italiano potrà far non solo conoscere ma anche capire e amare Dante o Manzoni ma non farà dello studente uno scrittore, e il miglior docente di Storia dell'Arte potrà far conoscere ed anche capire e amare Bernini o Magritte ma non farà dello studente un artista, né il docente di Matematica ne farà un matematico. No, forse non è possibile *Philosophieren lernen*, ma non (come suppone l'autore, p. 46) per un deprecabile senso «oracolare-iniziatico» della filosofia bensì perché, come diceva Platone riguardo l'insegnare l'*areté*, occorre anche «l'anima adatta» del discente, oltre che naturalmente del docente, senza la quale ogni sforzo è vano. Puoi avere il migliore insegnante di questo mondo ma a *Philosophieren lernen*, se impari, impari da solo. Il docente può fornire mezzi, strumenti, può avviare, instradare. Nulla di più, ma è già molto.

**RECENSIONE A  
“GÜNTHER ANDERS. ATOMICA, VERGOGNA,  
TOTALITARISMO TECNOLOGICO,  
DISCREPANZA, MOSTRUOSO”**

**Marina Lalatta Costerbosa, *Günther Anders. Atomica, vergogna, totalitarismo tecnologico, discrepanza, mostruoso*, DeriveApprodi, Bologna 2023**

Bianca CURIONI

Umbratile, amaro, dirompente, tormentato, bisognoso di autenticità. Questi alcuni degli aggettivi che è possibile utilizzare per delineare un ritratto, anche solo parziale, del filosofo Günther Anders. Atomica, vergogna, totalitarismo tecnologico, discrepanza, mostruoso. Questi i termini scelti da Marina Lalatta Costerbosa per tracciare le linee generali di un pensiero non intuitivo, capace di spingerci ad operare una rivoluzione dello sguardo, ad esaminare ciò che stiamo facendo e immaginare le conseguenze di questo nostro agire.

La bomba atomica e il programma di genocidio nazista devono richiamarci, scuoterci nel profondo: non ci si può più sottrarre al nostro compito, che consiste «nell'accettazione della propria condizione reificata, della nuova cultura dell'artificio come valore supremo, della perdita di qualcosa di ormai antiquato: il senso del limite umano e del nostro agire insieme agli altri» (p. 11). Questa è la sola via per un possibile riscatto dell'umanità dall'orrore che ha dominato la storia del Novecento: conoscere la condizione in cui si versa è fondamentale per risollevarsi.

Allievo di Husserl, poi di Heidegger e di Scheler; bocciato all'esame per l'abilitazione alla docenza universitaria da Adorno; marito di Hannah Arendt, anche se per poco tempo. Costretto a cambiare cognome perché l'eredità paterna è troppo ingombrante, sceglie il *nom de plume* Günther Anders, proprio al fine di rimarcare la natura di *altro*, di *diverso*. E sono così, differenti e inedite, le sue iniziative libere e coraggiose di scrivere pubblicamente al primogenito di Eichmann nel disperato tentativo di fornirgli la

possibilità di guardare altrove, di distanziarsi dalle inemendabili colpe paterne o, ancora, di intessere una corrispondenza strettissima con Claude Eatherly, il pilota che giudicò il cielo sopra Hiroshima adatto al lancio della prima bomba atomica nella storia dell'umanità. Il carteggio con Eatherly ci regala uno spaccato di questo momento storico di rottura, dove si genera uno scarto per molti aspetti irreversibile: quale statuto dare a questa colpa? Come è possibile per l'essere umano, per il singolo individuo, comprendere una tragedia di così vaste dimensioni? È possibile ignorare questa colpa? Ma soprattutto, è giusto farlo? La colpa smisurata rischia di anestetizzarci, di lasciarci indifferenti, di renderci "analfabeti emotivi". Come evidenzia Costerbosa:

Da taluni Anders è stato considerato persino un "sabotatore reazionario", una figura sgradevole dalle aspirazioni anacronistiche, un nemico del progresso, un uomo fuori tempo massimo. Ma questa è una semplificazione e soprattutto una lettura esteriore alla quale sfugge la ricchezza dell'analisi del momento presente. Anche la forma epistolare è un segno della sua pervicace volontà di reazione volta al futuro, per il futuro, per rintracciare una via di uscita praticabile, sullo sfondo di una lucida critica della tecnica. (p. 19)

Siamo in presenza di un filosofo che nel contesto di un'analisi critica e, se vogliamo intendere la critica nel suo significato etimologico, destrutturativa, disseziona il tempo a lui contemporaneo, ma col fine ultimo di giungere a una pars costruens, a una soluzione condivisa, che sia capace di salvare l'umanità dal maleficio della crudele fata della fiaba molussica (p. 16).

Anders individua il 6 agosto 1945 come il giorno in cui è stato provato che noi esseri umani siamo in grado di recidere il filo della storia (p. 21), siamo in grado di produrre più di quanto possiamo immaginare, e siamo incapaci di immaginare gli esiti del nostro agire: la nostra fantasia non riesce più a stare al passo con la nostra prassi. In termini generali, in questa nuova era la realtà supera la fantasia. Il sapere accumulato produce un *unicum*, un *monstrum*, diviene la Medusa del tempo a noi contemporaneo che ci pietrifica, ci rende inermi. Ed è per questo che la chiave di volta è spostare lo sguardo: osservare l'orrore in uno specchio, per non lasciarsi travolgere da esso, per indagarlo criticamente, senza farsi accalappiare dall'inganno in azione nei discorsi, nelle narrazioni menzognere che si presentano nel neonato intreccio fra sapere e potere. Il discorso, che potrebbe essere nostra ancora di salvezza, come esercizio della propria libertà e segno di partecipazione, si rivela ora come ciò che consente alla politica, nell'odierna società di massa, di favorire il consenso al male di persone che malvagie di per se stesse non sono. Bisogna avere coraggio sufficiente per assumere su se stessi la responsabilità del mostruoso, delle conseguenze del nostro agire, così come degli atti di deliberazione che lo hanno originato.

È nella prospettiva di comprendere e analizzare il tempo presente, che bisogna inquadrare il concetto tutto andersiano di “vergogna prometeica”. L’uomo proverebbe vergogna, di fronte all’oggetto da lui creato, per il suo esser divenuto, e non esser dunque fatto: la storia non ha più valore, laddove invece la materialità ne possiede. L’*homo faber* invidia l’oggetto, perché esso è stato costruito, è fruibile, è utile e non è unico. Il valore si trova ora tutto collocato dalla parte della ragione strumentale e così l’uomo e anche l’idea di essere umano divengono irrimediabilmente antiquate, al punto che egli prova addirittura ad autodegradarsi a cosa. Ora solo il fare ha valore, mentre l’umanità non ne ha più. Hiroshima e il genocidio sono stati possibili proprio perché il ruolo di valore assoluto assegnato alla materialità strumentale da tempo serpeggiava nelle coscienze:

La generalizzazione della piena fruibilità degli esseri umani, la legittima loro sacrificabilità e intercambiabilità, l’idea che il positivo sia la sostituibilità, e non il contrario, che non vi sia alcun residuo di unicità e anzi che, ove sussista, rappresenti una macchia di cui vergognarsi, tutto questo viene denunciato da Anders. (p. 34)

La dignità ontologica delle cose non fabbricate e degli oggetti naturali è scarsa: siamo in presenza di un “antropocentrismo pernicioso” in cui «persino l’idea dell’uomo si trova asservita alla celebrazione enfatica e assoluta di *homo faber*» (pp. 36-37). Ancora una volta Costerbosa richiama la nebbia che è calata sul nostro sguardo:

Sull’umanità è calata una sorta di velo che ne avvolge la vista, che opacizza lo sguardo che l’essere umano rivolge al mondo di cui è parte. Un velo che corrisponde a quella categoria totalizzante senza residui della quantificazione economica e della macchinizzazione dell’esistenza. (p. 39)

L’uomo è ormai antiquato, perché l’essere umano come lo abbiamo sempre conosciuto è scomparso: la dittatura del quantitativo non solo rende l’umanità pericolosa per se stessa, come la tragedia di Hiroshima ci attesta, ma le impedisce di ergersi in tutta la sua statura morale e ontologica. L’*homo faber* diviene improvvisamente *homo materia* e si ritrova incastrato fra natura e artificio, auspicando, in modo assolutamente paradossale e insensato, ad un totalitarismo tecnocratico, al dominio delle macchine.

Ritorniamo quindi a uno dei luoghi già considerati, quello in cui si racconta della fata malvagia che cura la cecità con una doppia cecità. La metafora viene scelta da Anders per raffigurare la nostra condizione presente; [...] Il problema è per lui nello sguardo, il grave problema risiede nell’incapacità di vedere questa alienazione. [...] La condizione reificata in cui l’umanità si trova a vivere non viene riconosciuta come tale. (pp. 53-54)

Bisogna fare la propria parte in questa storia, perché l’uomo possa spezzare il sortilegio della fata malvagia, riconoscere la propria situazione, ribellarsi allo scacco della

tecnica e smettere di considerarsi di valore solo se utile. La tecnica non dovrebbe portare con sé la necessità del superamento di ogni limite, perché come confine invalicabile deve rimanere, sempre e comunque, quello della morale. Rompere il meccanismo della menzogna collettiva è un obiettivo principale anche nel contesto delle missive spedite a Klaus Eichmann, figlio del gerarca nazista, che dovrebbe, secondo Anders, ripudiare il padre, ora che è a conoscenza della verità. La mancata risposta del ventiquattrenne costituisce un esempio limpidissimo di quell'umanità che procede ignara, come estraniata dalla realtà del tempo presente, che è "doppiamente cieca". Non voler conoscere la natura di ciò che si fa è una delle tante possibili declinazioni che può avere il mostruoso nel tempo presente. L'immaginazione non è più capace di esercitare uno sguardo che travalichi il tempo presente e riesca a percepire le conseguenze dell'agire umano: è questa inconsapevolezza ad essere mostruosa.

Ma senza immaginazione il senso morale fatica ad attivarsi. «A superare la nostra forza di immaginazione non è solo la smisurata grandezza delle nostre prestazioni, ma anche l'illimitata mediazione dei nostri processi lavorativi, in conseguenza della quale veniamo anche e soprattutto derubati della facoltà di farcene un'idea» (p. 75).

L'inzeppamento della facoltà immaginativa è qualcosa che può potenzialmente riguardarci tutti. Non diversamente da Hannah Arendt, Günther Anders sostiene che la manifestazione del male può coinvolgere anche le persone comuni, senza esclusione di colpi. Eppure, il non-sapere non ci rende meno colpevoli, anzi siamo complici di esso. Bisogna voler conoscere e non "rimuovere", nonostante la difficoltà insita nel liberarsi dalle illusioni. La realtà non va rifiutata come se fosse qualcosa di indesiderabile, ma va assunta su di sé proprio per ribaltarne nuovamente la scala valoriale.

Indubbiamente, dopo gli orrori delle due guerre mondiali, l'ascesa al potere di Hitler, lo sterminio nazista e lo sgancio delle bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki, Anders ci comunica che bisogna pensare alla nostra esistenza sotto il segno della catastrofe: l'impotenza che sperimentiamo sulla nostra pelle e sui nostri corpi però, non può e non deve impedirci di tenere gli occhi spalancati verso un mondo che dobbiamo avere il coraggio di guardare in faccia. L'acceramento davanti alla fine e il totalitarismo dell'età atomica non devono soffocare la nostra capacità immaginativa, la sola che può risvegliarci dalla nostra condizione di "utopisti al rovescio", incapaci di immaginare ciò che noi stessi abbiamo prodotto. Bisogna avere, in fin dei conti, il coraggio di avere paura.